

UNIWERSYTET GDAŃSKI

Wydział Filologiczny

Leila Słodowicz

numer albumu: 5073

**Nikt nie rodzi się wilkołaczką
Ekofeministyczna analiza krytyczna postaci *femme
animale* w anglojęzycznych horrorach (1942–2022)**

Rozprawa doktorska
wykonana pod kierunkiem
dr. hab. Grzegorza Piotrowskiego, prof. UG
oraz dr Joanny Sarbiewskiej

Gdańsk 2024

Spis treści

Wstęp	6
CZEŚĆ I.	
Rozdział I. Niemile złego początki. Śladami opresji kobiet i natury	15
1.1. Krótka historia opresji	16
1.1.1. Ludzkie/zwierzęce	16
1.1.2. Męskie/żeńskie	18
1.1.3. Bóg/Bogini	20
1.1.4. Umysł/ciało	24
1.2. Dziewica, Matka Ziemia, Strażniczka kultury	26
1.2.1. Natura/kultura	26
1.2.2. Naturakultura	36
1.3. Perspektywa ekofeministyczna	37
1.3.1. Ja/oni	37
1.3.2. Ekofeminizm a inne dyscypliny	40
1.3.3. Różne oblicza ekofeminizmu	42
1.3.4. Ekofeminizm jako narzędzie krytyczne	46
Rozdział II. Groza kobiecości	50
2.1. Horror jako nośnik kulturowych znaczeń	51
2.2. Horror w świetle dotychczasowych badań feministycznych	55
2.2.1. Aktywność/bierność – władza w spojrzeniu	57
2.2.2. Kobięca Potworność	58
2.2.3. Final Girl – połączenie kategorii kobieta/mężczyzna	60
2.2.4. Intelkt/emocje – horrory okultystyczne	62
2.2.5. Ginehorror	65
2.3. Potwór – przestrzeń różnicy płciowej i gatunkowej	67
2.4. Dlaczego czytać horror ekofeministycznie?	71

CZEŚĆ II.

Tropem *femme animale* – uwagi wstępne i komentarz autorefleksyjny 77

Rozdział III. Nikt nie rodzi się wilkołaczycą. Konstruowanie różnicy płciowej i ludzko-pozaludzkiej opresji na przykładzie likantropiek 82

3.1. Dwie strony księżyca. O różnicy płci wilkołaków 83

3.2. Samotna wilczyca – dyskurs wykluczenia 85

3.3. Księżyc, krew, kobiecość – dyskurs seksualności 91

3.3.1. Przemoc seksualna 91

3.3.2. Kazirodztwo 96

3.3.3. „Nadmierna” ekspresja seksualna 100

3.3.4. Funkcje reprodukcyjne – dojrzewanie 106

3.3.5. Funkcje reprodukcyjne – ciąża 127

3.3.6. W stadzie siła – zemsta i wspólnota 133

3.3.7. Nikt nie boi się Virginii Woolf – feminizm najmłodszych wilkołaczyc 143

3.4. Podsumowanie i wnioski 149

Rozdział IV. Interludium abiektalności: zimnokrwista, jadowita, składająca jaja.

Charakterystyka *femme reptile* i *femme insecte* 156

4.1. Zło ma łuski – o filmowych *femmes reptiles* 157

4.1.1. Zniewolona przez ojca 159

4.1.2. Wężowość wykluczona 163

4.1.3. Gadzia seksualność 165

4.1.4. Sprzeczność i podwójność 167

4.1.5. Zło niezawinione, zło usprawiedliwione 169

4.2. Wykluczona wśród wykluczonych – o obcości owadów na przykładzie *femme insecte* 171

4.2.1. Transformacja – kara i choroba 176

4.3. Podsumowanie i wnioski 179

Rozdział V. Z kamerą wśród wilkołaczyc. Opresja zwierząt w filmach o likantropkach 182

5.1. Spektrum transformacji – między inspiracją naturą a zawłaszczaniem pozaludzkiego ciała 183

5.2. Funkcje istot pozaludzkich w wilkołaczym horrorze – antropocentryczna wizja zwierzęcości	192
5.2.1. Zwęszyć zagrożenie – zwierzęta jako źródło informacji o niebezpieczeństwie	198
5.2.2. „Jak ptak w złotej klatce” – zwierzęce metafory o cierpiących wilkołaczycach ...	201
5.2.3. Menażeria ludzkich cech – zwierzęta jako wskaźnik atrakcyjności, empatii i agresji	203
5.3. Podsumowanie i propozycja – Test SIMBA oraz jego uzupełnienie w optyce ekofeminizmu wegetariańskiego	208
Zakończenie	212
Literatura	217
Spis filmów	231
Summary	236

Wstęp

Ekofeminizm to nurt rozległy. Zdecydowanie wykracza on poza akademicką refleksję, coraz częściej pojawiając się choćby w dyskursie aktywizmu na rzecz przyrody. Pojawia się jako odpowiedź na palące problemy antropocenu, uwidaczniając wspólne źródło wykluczenia istot ludzkich i pozaludzkich – hierarchiczno-dualistyczny model myślenia opozycyjnymi kategoriami, który ukształtował kulturę Zachodu. Ekofeminizm zwraca uwagę nie tylko na wykluczenie zwierząt i kobiet w andro- i antropocentrycznym świecie, ale również podkreśla „upłciowienie” oraz „ugatunkowanie” opresji.

Jako teoria zbudowana dzięki rewizji feminizmu, ekologii i praw zwierząt oraz krytyce dyskursów i wierzeń patriarchalnych, wpisuje się w refleksję posthumanistyczną i wykazuje punkty stykowe z postkolonializmem, animal studies, queer studies i etyką troski. Ekofeminizm rozgałęził się na wiele sfer – punktując poszczególne nurty feminizmu, zajmując się degradacją środowiska naturalnego i jego skutkami zależnymi od płci, podejmując tematykę seksualizacji zwierząt oraz animalizacji kobiet czy koncentrując się na dyskursach i wierzeniach matriarchalnych.

Ekofeministyczna krytyka tekstów kultury, będąca projektem posthumanistycznym, czerpie natomiast z tradycji feministycznych badań nad upłciowionymi mechanizmami władzy i podporządkowania oraz inspirowane jest ekokrytyką jako metodą krytycznego oglądu relacji ludzko-pozaludzkich. Wyrasta zatem na gruncie poststrukturalistycznych koncepcji, dotyczących relacyjności, sieciowości, niestabilności, płynności, przemiany. Składnikami substancji, z której formuje się ekofeministyczna analiza krytyczna, są więc przede wszystkim Derridiańskie dekonstrukcyjne próby kruszenia Wielkich Opozycji, a także Foucaultowskie mechanizmy dyscyplinowania podmiotów za pomocą konstrukcji wiedzy-władzy oraz ich przejawy w dyskursach seksualności. Należy do nich także wielowarstwowa, płynna, nomadyczna tożsamość, o której pisze Rosi Braidotti, pozostająca w związku z pracą Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, odwołująca się między innymi do procesualności stawania-się-zwierzęciem. Posthumanistyczny, dekonstrukcyjny wydzźwięk ekofeminizmu jest obecny również w koncepcjach symbiotycznej współzależności widocznej w naturzekulturze i cyborgu Donny

Haraway, a także sprawczości, którą przejawiają nie tylko podmioty w ujęciu racjonalnym, lecz wszelka materia, na co wskazuje Jane Bennett.

Materiał badawczy mojej pracy stanowią wybrane anglojęzyczne horrory pochodzące z zachodniego kręgu kulturowego. Horror – gatunek popularny, który traktuję jako antropologiczny ślad praktyk kulturowych – stanowi wdzięczne pole badawcze do tropienia opresji, ponieważ ukazuje to, co w kulturze Zakazane, Niechciane, Inne, Wykluczone, Obce. Bywał on przedmiotem zainteresowania feministek. W mojej pracy pobrzmiewają więc feministyczne teorie czerpiące z psychoanalizy, która jest jedną z głównych metod odczytywania tekstów grozy, odnoszących się do Freudowskiej Niesamowitości, tematyki koszmaru, powrotu tego, co niechciane i represjonowane. Samo już usytuowanie w centrum badań postaci *femme animale* – terminu zaproponowanego przez Barbarę Creed – odsyła do psychoanalizy. Creed wprowadza *femme animale* jako rozwinięcie pojęcia Kobiecej Potworności obejmującego archetypy żeńskich monstrów i ilustrującego koncept abiektu Julii Kristevej. Dostrzegając wspólny mianownik abiektalnej, niestabilnej, płynnej Kobiecej Potworności i posthumanistycznych refleksji nad podmiotowością, współistnieniem, powiązaniem bytów, postanowiłam podjąć próbę uformowania ekofeminizmu jako dekonstrukcyjnej, ekokrytycznej soczewki, która, nałożona na filmowy tekst grozy, ujawniać ma mechanizmy opresji kobiet i zwierząt, aby na ich podstawie wypracować wyzwalające, inkluzywne rozwiązania.

W duchu metod studiów kulturowych w mojej pracy traktuję każdą część materiału badawczego jako osobny tekst reprezentujący złożony teren praktyk kulturowych. W centrum zainteresowania sytuuję więc części składowe filmu – dialogi, charakterystykę postaci, kompozycję ujęć, umiejscowienie postaci w strukturze narracyjnej itd. – aby wydobyć z treści filmów znaczenia, zinterpretować je pod kątem reprezentacji, operowania mechanizmami władzy i podporządkowania oraz dokonać ekofeministycznej krytyki, która umożliwiłaby zaproponowanie rozwiązań niepowielających struktur opresji. Poza głównym obszarem moich zainteresowań znalazły się zatem kwestie związane ściśle z produkcją, jak choćby aspekty ekonomiczne, zaawansowanie technologiczne, przebieg i efektywność procesu twórczego, charakterystyka twórców i twórczyń. W zgromadzonym materiale badawczym znajdują się więc zarówno produkcje niezależne, niskobudżetowe, jak i filmy spod szyldu największych wytwórni, dzieła kręcone przez mężczyzn oraz przez kobiety. Niewątpliwie ekofeministyczna analiza filmów z *femmes animales* badająca

czynniki stricte zewnątrztekstowe byłaby niemałym wzbogaceniem polskich badań. Ja jednak kieruję się narzędziami ekokrytycznego czytania tekstów kultury pod kątem widocznych w nim ludzko-pozaludzkich relacji oraz tradycją feministycznych rozważań dotyczących reprezentacji, władzy i sposobów konstruowania płci za pomocą struktur narracyjnych. W mojej pracy traktuję więc każdy filmowy tekst kultury jako zamkniętą całość i źródło wiedzy o praktykach kulturowych ujęte na płaszczyźnie fikcjonalnej.

Kalibrując swój aparat krytyczny za pomocą ekofeminizmu wegetariańskiego, skupiam się także na funkcjach i sytuacji istot pozaludzkich, aby wydobyć antropocentryczne projekcje narzucane na zwierzęcość. Moją uwagę, dzięki twierdzeniom Carol J. Adams, kieruję na narracyjne rozwiązania multiplikujące struktury opresji – na przykład na językowe i wizualne metafory cierpiących zwierząt służące do ukazania krzywdy kobiet. Pomimo pewnej niechęci ekofeministek do przedstawicieli ruchów obrony praw zwierząt, nie stronię od posługiwania się ich propozycjami, zastanawiając się nad filmową i pozafilmową podmiotowością istot pozaludzkich. Dyskurs obrony praw zwierząt jest skupiony na prymacie prawa, podejściu jednostkowym, indywidualizmie, tak krytykowanym przez ekofeministki jako działaczki stawiające na wspólnotowość, relacyjność i współodczuwanie. Choć, istotnie, stanowiska te są różne, to ostatecznie dążą do tego samego celu. Świadomie wykraczam zatem poza sztywne granice przyjętej przeze mnie perspektywy, motywując swoje wybory ich celem – zaproponowaniem inkluzywności i próbą kreowania naturykultury. Przyjęcie jednostkowej perspektywy czerpiącej z logiki dyskursu praw zwierząt – w kategoriach podmiotowości, świadomości, świadomej zgody – umożliwi mi kilkakrotnie wyprowadzenie wniosków zmierzających ku inkluzywności i sieciowości. Trzeba bowiem podkreślić, że nie można mówić o nieopresyjnej formie wspólnotowości bez uwzględnienia podmiotowości i inności każdego bytu należącego do międzygatunkowej wspólnoty.

Przyjęcie perspektywy ekofeministycznej ujawnia się nie tylko w treści, ale i formie mojej pracy – nie unikam więc posługiwania się językiem nacechowanym światopoglądowo. Twierdzę, że posługiwanie się tą optyką – zwracającą przecież uwagę między innymi na język ukrywający przemoc, pełen nieobecnych desygnatów – bez jednoczesnych prób nadkruszania aktualnej rzeczywistości byłoby niepełne. Wobec tego „spożycie mięsa” czasem zastępuję „jedzeniem zwierząt”, a także wspominam o „zwierzętach wolno żyjących”, mimo że w powszechnym użyciu oraz języku

prawnym częściej występuje termin „zwierzęta dzikie”. Konsekwentnie posługuję się również terminami takimi, jak „praca seksualna”, aby unikać używania pejoratywnie nacechowanej „prostytucji”, oraz staram się mówić o „osobach z doświadczeniem przemocy” zamiast „ofiarach”. Jestem świadoma, że oznacza to nieuchronne wnikanie światopoglądu w treści naukowe. Należy jednak podkreślić, że nie sposób przecież uniknąć subiektywności i jednostkowości w humanistycznych badaniach naukowych, jeżeli sam już wybór badanego zagadnienia wiąże się z oceną tematu jako wartego zbadania. Analiza i interpretacja materiału badawczego w optyce krytycznej wiąże się z przedstawianiem treści „przepuszczonych” przez jednostkowe pojmowanie tejże optyki przez osobę badającą, co stanowi kolejną płaszczyznę subiektywizmu. Sądę więc, że rozpoznanie zjawiska oraz wyraźne wskazanie pojawiających się w niniejszej pracy elementów nacechowanych światopoglądowo jest strategią badawczą bardziej rzetelną i etyczną badawczo niż pominięcie ich.

Dodatkowo, praca podejmująca próbę wypracowania rozwiązań o charakterze inkluzywnym, nie tylko na płaszczyźnie treści, ale również proponowanej formy, stanowi rozwiązanie potrzebne w dobie antropocenu. Jeżeli, jak wskazuje Ewa Domańska, dzisiejsza humanistyka musi być zaangażowana, to inkluzywność pracy powinna przejawiać się nie tylko w zawartych w niej treściach, lecz również za pomocą świadomie dobieranego języka.

*

Praca składa się z dwóch zasadniczych części – teoretycznej oraz analitycznej. W części pierwszej skupiam się na charakterystyce refleksji ekofeministycznej oraz zaprezentowaniu feministycznych teorii horroru oraz tych konceptów kina grozy, które są kluczowe dla podejmowanej przeze mnie tematyki.

W świetle dość skromnych zasobów polskojęzycznej literatury przedmiotu w rozdziale pierwszym charakteryzuję ekofeminizm jako szeroki nurt refleksji. Prezentuję poszczególne rozwidlenia w obrębie nurtu oraz proponuję taki sposób postrzegania i praktykowania ekofeminizmu, który umożliwi uformowanie go jako dekonstrukcyjnego narzędzia oglądu filmowych tekstów kultury.

Nawiązując do publikacji klasycznych dla ekofeminizmu, podejmuję kwestie problematycznego splątania kobiecości z naturą, konsekwencji feminizacji

natury i animalizacji kobiet. W oparciu o prace Lori Gruen, Andrée Collard, Carolyn Merchant i Rosemary Radford Ruether przytaczam koncepty, które – zdaniem ekofeministek – przyczyniły się do oddzielenia mężczyzn od kobiet i zwierząt, a w konsekwencji również do powiązania kobiet ze sferą natury. Należą do nich mit *Man the Hunter*, figura Matki Ziemi oraz rola kobiet jako „strażniczek kultury”. Wskazuję również, za kluczowymi badaczkami, niebezpieczeństwa wynikające z antropomorfizacji i feminizacji przyrody oraz charakteryzuję różne kierunki, w których rozwijała się myśl ekofeministyczna. Wśród nich znajdują się zarówno walka z utrwalonymi w patriarchalnej andro- i antropocentrycznej kulturze opozycyjnymi (nierówno wartościowanymi) dualizmami, próby udowodnienia przynależności kobiet i mężczyzn do sfery kultury w równym stopniu, jak i afirmacja oraz celebrowanie rzekomej bliższej relacji kobiet ze światem natury. W ramach tych rozmaitych strategii praktykowana jest analiza i krytyka myślenia hierarchicznego, będącego – według ekofeministek – fundamentem seksizmu, gatunkowizmu, rasizmu, imperializmu, klasizmu, ageizmu, dyskryminacji na tle tożsamości i orientacji seksualnej oraz wszelkich innych form opresji. Przyjrzenie się różnorodnym ścieżkom ekofeminizmu ma na celu ukazanie, dlaczego to właśnie ten nurt jest adekwatną soczewką do przyglądania się filmowym tekstom kultury o *femmes animales*.

Podjęcie każdej z powyższych kwestii, a także dążenie do objęcia mnogości perspektyw postrzegam jako niezbędne do kierowania się myślą ekofeministyczną w sposób pełny i uważny – możliwie najbardziej inkluzywny, niegodzący w dobro żadnej z opresjonowanych grup oraz starannie unikający powielania struktur ucisku, które wciąż dostrzec można nie tylko w poszczególnych nurtach feminizmu, ale również w próbach przyjmowania perspektywy ekofeministycznej.

W rozdziale drugim charakteryzuję podstawowe gatunkowe zasady filmowego horroru, przytaczam kluczowe koncepty dotyczące feministycznych badań nad horrorem oraz koncentruję się na figurze potwora jako przestrzeni do zarysowania różnicy płciowej i gatunkowej. Celem tego rozdziału jest ukazanie, dlaczego horror filmowy stanowi obiecujący grunt do eksploracji podmiotowości kobiecej i zwierzęcej, zaprezentowanie, że figura kobiecego monstrum związanego ze światem przyrody umożliwia odczytanie, wyeksponowanie i rozmontowanie mechanizmów wykluczenia oraz uzasadnienie, z jakiego powodu ekofeministyczna analiza krytyczna filmowych tekstów kultury jest właściwym narzędziem. Odbywa się to

z uwzględnieniem kluczowych i niezbędnych rozpoznań przy jednoczesnym poszukiwaniu luk, które wypełnić może właśnie perspektywa ekofeministyczna.

Nie podejmuję opisu rozwoju gatunku oraz omawiania czynników związanych z przemysłem filmowym. Choć nie da się oczywiście patrzeć krytycznie na teksty w całkowitym oderwaniu od kontekstu, to streszczanie w tej pracy ewolucji gatunku uważam za zbędne oraz wtórne wobec bogactwa literatury o tej tematyce. Horror interesuje mnie więc jako cenny materiał do dokonania ekofeministycznej analizy krytycznej dążącej do wyeksponowania ukrytych mechanizmów opresji oraz umożliwiającej zaproponowanie modelu tworzenia narracji filmowych, który nie będzie zawłaszczał opresji jednej grupy do wyrażenia krzywdy grupy innej. Do tej pory perspektywa ekofeministyczna bywała wykorzystywana do odczytywania filmowych tekstów kultury, nawiązujących głównie do ochrony środowiska. Zastosowanie jej jednak do odczytania horrorów, a także uwzględnienie na tym gruncie perspektywy zwierzęcej dzięki ekofeminizmowi wegetariańskiemu, było dotychczas ścieżką nieuczęszczaną.

Część badawcza, składająca się z trzech rozdziałów, stanowi zatem próbę ujawnienia i zdekonstruowania struktur opresji ukrytych w reprezentatywnych dla tematyki *femmes animales* horrorach, aby zaproponować rozwiązania inkluzywne. Ponieważ perspektywa ekofeminizmu wegetariańskiego sama w sobie zawiera obowiązek uwzględniania istot pozaludzkich i dążenia do wyprowadzania rozwiązań inkluzywnych, część tej pracy poświęcona jest również bezpośrednio zwierzętom – ich funkcjom, sposobom portretowania, usytuowaniu w hierarchiczno-dualistycznym porządku, a także kwestiom szowinizmu gatunkowego.

Rozdział trzeci koncentruje się na ujęciu filmowych wilkołaczyc w dwóch głównych dyskursach – dyskursie wykluczenia oraz dyskursie seksualności. Choć konstrukcja pracy wynika z przyjęcia optyki problemowej, tendencje filmów o wilkołaczycach często wiążą się z porządkiem chronologicznym, ilustrując momenty nagłego wzrostu liczby ekranowej likantropii.

Zaproponowany przeze mnie układ, podzielony według motywów (między innymi funkcji reprodukcyjnych, „nadmiernej” ekspresji seksualnej, kazirodztwa, przemocy seksualnej), ma na celu ukazanie pewnych regularności, uporządkowanie i upłynnienie wiedzy o filmowych wilkołaczycach za pomocą podróży przez dekady portretowania likantropki w kinie. Nie oznacza to jednak, że dana produkcja zamknięta jest wyłącznie w jednej kategorii, a moje klasyfikacje uzurpują sobie prawo do bycia

ostatecznymi. Przeciwnie, wiele z produkcji bez wahania można przypisać do co najmniej kilku kategorii motywów. Choć, istotnie, dyskurs wykluczenia wilkołaczyc był silniej akcentowany w najstarszych z omawianych filmów, późniejsze przykłady również zawierają motyw obcości. Podobnie likantropiczna seksualność – w pierwszych produkcjach niewątpliwie z powodów zewnątrztekstowych (obyczajowości, sytuacji kobiet przed drugą falą feminizmu, tzw. kodeksu Haysa) sygnalizowana była subtelnie i metaforycznie, mogła natomiast zostać wyrażana coraz bardziej bezpośrednio po latach 60.

Nadrzędnym celem mojej pracy nie jest jednak historyczna kronika Kobiecej Potworności *femmes animales* i towarzyszących jej okoliczności, lecz wyprowadzenie wniosków wynikających z metodologicznego arsenału studiów kulturowych oraz posłużenie się perspektywą ekofeminizmu wegetariańskiego, aby odpowiedzieć na pytania o andro- i antropocentryczny świat dzięki filmowym potworzycom. Moja krytyka, choć odbywa się ze świadomością kontekstu historyczno-kulturowego danych produkcji (z kinem klasycznym na czele, ilustrującym protekcyjne zachowania wobec kobiet), wciąż stanowi przykład współczesnego postrzegania fikcyjnych płaszczyzn tekstów kultury wywodzących się z przeszłości.

Mimo że pojęcie *femme animale* odnosi się do postaci żeńskich, związanych ze zwierzęcością – a zatem kategorii znacznie szerszej, wykraczającej poza wilkołaczycę, to właśnie filmy z likantropkami stanowią najpełniejsze pole badawcze i umożliwiają wyprowadzenie największej liczby wniosków. Uwidacznia się tutaj prosta proporcja – w anglojęzycznych zachodnich horrorach z *femmes animales* to właśnie grupa wilkołaczyc jest najliczniejsza. Proporcja ta wyraża także prawidła antropocentrycznego porządku myślenia – temat przemiany w zwierzęta towarzyszące na ekranie widać częściej niż na przykład transformację w owady, gdyż ssaki, jako gatunkowo bliższe człowiekowi są usytuowane wyżej w hierarchii bytów. Wybrane filmy z likantropkami służą więc jako reprezentatywna podstawa do konceptualizacji postaci *femme animale*. Jednocześnie zestawienie ich z postaciami o atrybutach istot mniej uprzywilejowanych niż zwierzęta towarzyszące umożliwia wyłonienie znaczeń i podjęcie dalszej próby nadkruszenia hierarchicznego, opresyjnego porządku. Choć w mojej pracy rozważania na temat *femmes animales* i istot pozaludzkich opierają się głównie na wilkołaczycach, kategoria ta może być z powodzeniem rozwijana i odnoszona do wielu gatunków zwierząt, ujawniając tym samym kolejne warstwy

„gatunkowistycznej” opresji. Próbę podjęcia przeze mnie takiego działania ukazuje rozdział czwarty, w którym zestawiam wilkołaczyce z postaciami zmieniającymi się w owady oraz węże.

O ile rozdział trzeci podejmuje kwestie związane z kobiecością, a jego konstrukcja umożliwia płynne przejście przez poszczególne dekady kina, o tyle rozdział piąty traktuje filmy z wilkołaczycami jako źródła informacji o antropocentrycznym postrzeganiu zwierząt oraz funkcjach roli zwierząt w likantropicznych horrorach, a swoją konstrukcją przeskakuje on pomiędzy tekstami z różnych dekad, co według mnie odzwierciedla stałość i niezmienność antropocenu.

Rozdział piąty rozszerza zagadnienia związane z likantropią, skupiając się na istotach pozaludzkich – portretowaniu zwierzęcości za pomocą samego aktu przemiany człowieka w zwierzę/wilkołaka, funkcjach istot pozaludzkich w fabule, a także krytyce andro- i antropocentrycznych projekcji zwierzęcości widocznych w anglojęzycznych horrorach należących do kultury zachodniej. Rozdział ten kończy się propozycją wyłonienia narzędzia, które ułatwiłoby tworzenie filmowych tekstów kultury w sposób uważny i wrażliwy na istoty pozaludzkie – w świetle dokonanych obserwacji, uzupełniam sformułowany niedawno (jako odpowiedź na słynny test Bechdel-Wallace) test SIMBA o własne spostrzeżenia.

Chcę podkreślić, że moje propozycje rozwiązań, które, w duchu ekofeministycznej pełni, miałyby potencjalnie umożliwiać tworzenie narracji wpisujących się w kino gatunkowe w sposób niepowielający struktur opresji, nie mają na celu pozbawienia horroru jego sztandarowych atrybutów i narzędzi, jakimi są przecież krzywda, kategoriałna sprzeczność, cierpienie, strach czy odraza. Podczas pracy nad częścią badawczą przyświecała mi zatem myśl, aby nie tyle poddać krytyce horror, ale zaproponować taki horror, który nie powielałby stereotypowego podejścia i nie umacniałby dualistyczno-hierarchicznego myślenia, będącego źródłem wszelkiej opresji. Jednocześnie, choć horror stanowi wdzięczne pole do badania tekstów kultury, mam nadzieję, że wnioski, które zostały wyprowadzone dzięki ekofeministycznej analizie krytycznej, mogą zostać rozszerzone na inne sfery praktyk kulturowych.

Część I.

Rozdział I. Niemile złego początki. Śladami opresji kobiet i natury

In no way can anyone or anything be “closer to nature” than any other being or thing because, through the inextricable implication of all in an environmental web of interconnection, all is already and equally “natural”, that is, part of nature, the environment, or the Earth. None of us can be “farther away” from nature for there is nowhere we can go, nothing we can do to get away from this implication in the environment.

– Catherine Roach

1.1. Krótka historia opresji

Punkty styeczne pomiędzy kobietami a zwierzętami jako Innymi w społeczeństwie o patriarchalnych fundamentach nie wynikają z „natury” – a przynajmniej nie z „natury” rozumianej jako esencjalne podobieństwo¹. Lori Gruen wskazuje, że relacja kobieta-zwierzę została precyzyjnie skonstruowana kulturowo i wciąż skutecznie pełni funkcję narzędzia opresji. Zdaniem badaczki, kategorie „kobieta” oraz „zwierzę” noszą w sobie ten sam symboliczny ładunek głównie ze względu na fakt, że postrzeganie zadań zarówno kobiet, jak i zwierząt sprowadza się do jakiejś formy wykorzystywania².

Aby przejrzycie ukazać cały proces powiązania kobiet ze światem zwierząt i zaprezentować sposób myślenia, który usilnie stara się legitymizować opresję obu tych grup, przytoczę omawiane przez Gruen *origin stories*. Nawiązują one do sformułowanych przez antropologów w XX wieku hipotez, interesujących ekofeministki niekoniecznie jako odzwierciedlenie historii, lecz raczej jako ślad mentalności naznaczonej imperializmem, antropo- i androcentryzmem. Posługuję się oryginalnym pojęciem, ponieważ polskie odpowiedniki nie oddają znaczenia tych słów w sposób satysfakcjonujący. Hasło „historia pochodzenia” nie zawiera w sobie istotnego elementu przywołującego doniosłość, dumne przedłużanie pewnego schematu myślenia, formowania narracji związanej z wartościami. Z kolei „opowieść o początkach” przesuwają już znaczenie w stronę „legendy” i odbiera nieco autentyczności omawianym konceptom – o „micie założycielskim” nie wspominając. Zanim jednak przyjrzymy się procesowi oddzielenia mężczyzn od kobiet i zwierząt, a w konsekwencji związania kobiet ze sferą natury, spójrzmy na struktury myślowe, które sugerowały odrębność człowieka od zwierzęcia.

1.1.1. Ludzkie/zwierzęce

Hipoteza łowiecka sformułowana w latach 50. XX wieku zakładała, że tym, co odróżniało człowieka od zwierząt (a w szczególności od innych naczelnych) była aktywność łowiecka, która miała przyczyniać się do ewolucji. To właśnie zdolność do

¹ L. Gruen, *Dismantling Oppression: An Analysis of the Connection Between Women and Animals*, [w:] *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, ed. G. Gaard, Temple University Press, Philadelphia 1993, s. 61.

² Ibidem.

unicestwienia ukonstytuować miała wyższość człowieka nad zwierzęciem, oddzielając jednocześnie ludzką kulturę od zwierzęcej natury – przestrzeni nieokiełznanej, nierozwiniętej, którą należy przecież „ujarzmzić”³.

Wokół polowania jako motoru kultury wytworzyła się pewna szczególna aura. Dostrzegła to Elaine Morgan, nazywając zresztą koncept *Man the Hunter* tezą, że człowiek „stanął na dwóch nogach, aby zabijać zwierzęta”, a także wskazując, że obecnie uważa się, że hominid był raczej ofiarą mięsożernych zwierząt niż drapieżnikiem, a poruszanie się na dwóch nogach pojawiło się, jeszcze zanim człowiek wykształcił większy mózg, zaczął używać narzędzi czy zabijać większe zwierzęta⁴.

Mimo to, w procesie formułowania się hipotez o początkach ludzkości postrzegano agresję jako napęd ewolucji, a nawet jako cechę wrodzoną, instynktowną – właściwą drapieżnikowi, za jakiego wówczas uważano człowieka⁵. Racjonalizacja, a nawet gloryfikacja destrukcyjnej działalności człowieka łowcy mogła zaistnieć dzięki poglądom głoszącym, że to polowania przesuwają rozwój cywilizacyjny do przodu, a sama aktywność łowiecka ukształtowała ludzki intelekt, emocje, zainteresowania i życie społeczne⁶. Silne w tamtym czasie było również postrzeganie człowieka jako drapieżnego, czyli wściekłego i niszczycielskiego, będące najwyraźniej efektem projektowania tych cech na zwierzęta, które przecież polują nie w celu zadawania cierpienia, lecz zaspokojenia głodu⁷. Model postrzegania człowieka jako łowcy proponowany w XX wieku szkodził więc mężczyznom, kobietom, a także zwierzętom.

Mocno ugruntował się też pogląd, że jednym z dowodów na odrębność człowieka od innych zwierząt jest korzystanie z narzędzi (szczególnie w celach łowieckich). Myślenie to było błędne na kilku poziomach. Po pierwsze, wiele istot pozaludzkich posługuje się narzędziami. Poza powszechnie znanymi przykładami wśród naczelnych (mających znaczne ułatwienie w postaci kciuka przeciwstawnego), kruków czy niektórych gryzoni, można wskazać mniej oczywiste – na przykład ośmiornice, które używają znalezionych łupin kokosów jako tarczy, a także delfiny

³ Ibidem, s. 62.

⁴ E. Morgan, *Blizny po ewolucji. Co nasze ciała mówią nam o pochodzeniu człowieka*, przeł. M. Danicka-Kosut, Anadiomene, Warszawa 2010, s. 45.

⁵ E. Fisher, *Woman's Creation. Sexual Evolution and Shaping of Society*, McGraw-Hill Book Company, New York 1980, s. 49-50.

⁶ Por. A. Collard, *Rape of the Wild. Man's Violence against Animals and the Earth*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1989, s. 33-34.

⁷ E. Fisher, op. cit., s. 54.

korzystające z gąbek czy trawy morskiej⁸. Po drugie, konstruowana odrębność człowieka od innych zwierząt pozaludzkich oparta na korzystaniu z narzędzi domyślnie zakłada, że wytwarzanie przyrządów do polowania związane jest z większym potencjałem intelektualnym, który owo wytwarzanie umożliwia. Ale, jak zauważyła Andrée Collard, skoro rozwój intelektualny jest efektem treningu (rozmyślenia, używania wyobraźni, doświadczania), to do wzrostu możliwości umysłowych gatunku ludzkiego przyczyniła się już działalność mająca na celu zdobycie pożywienia – niekoniecznie wyłącznie polowanie i zabijanie, lecz także zbieranie i przetwarzanie roślin. Samo zbieractwo wymagało zresztą zdobywania i porządkowania wiedzy na temat roślin – ich jadalności, występowania, faz wzrostu, przechowywania, przygotowania⁹. Po trzecie, paleoantropolodzy i archeolodzy wskazywali, że zbieranie owoców, orzechów i liści doprowadziło do wytworzenia narzędzi rolniczych długo przed praktykowaniem polowań i wyprodukowaniem służącej do zabijania broni¹⁰. Na podstawie wszystkich powyższych przykładów można więc stwierdzić, że odrębność człowieka od innych zwierząt pozaludzkich, oparta na jego zdolności do polowania za pomocą narzędzi, jest konstruktem co najmniej chybotliwym.

1.1.2. Męskie/żeńskie

Skoro tym, co odróżniło człowieka od zwierzęcia pozaludzkiego, była działalność łowiecka, nader łatwo mógł ugruntować się mechanizm odróżnienia kobiety od mężczyzny¹¹. Ciało kobiece – przeważnie drobniejsze, o mniejszym potencjale fizycznym – nie sprawdzało się tak dobrze w polowaniu jak ciało męskie. Dodatkowo, zdolności reprodukcyjne kobiet nie tylko utrudniały uczestniczenie w polowaniach, ale również znajdowały się w oczywistej sprzeczności do zdolności uśmiercania, będącej – zgodnie z tym modelem myślenia – podstawą kultury. Nieuczestniczenie w kulturze polowania wiązało się więc z mimowolnym przyjęciem pozycji podrzędnej. W ten sposób figura człowieka (mężczyzny) – łowcy przyczyniła się do oddelegowania kobiety do przestrzeni pozakulturowej, tym samym pozycjonując

⁸ J. Mann, E. M. Patterson, *Tool use by aquatic animals*, “Philosophical Transactions of The Royal Society B: Biological Sciences” 2013, Vol. 368, s. 2, 6, <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2012.0424> (dostęp: 15.07.2023).

⁹ A. Collard, op. cit., s. 43.

¹⁰ Ibidem, s. 35.

¹¹ L. Gruen, op. cit., s. 62.

ją niżej od mężczyzny¹². Istotnym jest też, że cenionym działaniem miał być transcendentny charakter działalności łowieckiej przeciwstawiony naturalności aktu narodzin, ponieważ mężczyzna triumfował nad zwierzęciem dzięki narażaniu i pozbawianiu życia, a nie jego powoływaniu czy podtrzymywaniu¹³.

Wizji *Man the Hunter* towarzyszył mit mężczyzny jako żywiciela, który również okazał się wznosić na fałszywych fundamentach. W społecznościach zbieracko-łowieckich to kobiety, zbierając rośliny i polując na drobne zwierzęta, dostarczały większość pożywienia, a ich role społeczne, oparte w dużej mierze na opiece nad dziećmi, wynikały głównie z faktu, że ludzkie potomstwo rozwija się znacznie wolniej niż w przypadku innych zwierząt¹⁴. Elizabeth Fisher podała wiele przykładów społeczności tubylczych, w których kobiety również podejmowały aktywności łowieckie, a mężczyźni rezygnowali z polowań na rzecz zbieractwa, oraz wskazała, że koncept kobiet uczestniczących w polowaniach był dobrze znany choćby w starożytności. Przyczyny przesadnej koncentracji na mężczyźni jako łowcy, jej zdaniem, kryją się w postrzeganiu przez zachodnie XX-wieczne umysły (naznaczone imperializmem, II wojną światową, zwiększoną konsumpcją) polowań jako podboju, a także w tym, że mężczyźni mieli realnie więcej czasu na wykreowanie mitu¹⁵.

Spowodowany przejściem z trybu łowieckiego w tryb osiadły, rozwój rolnictwa, który rozpoczął proces udomowienia zwierząt, umożliwił dalsze odróżnienie mężczyzn od kobiet, zwierząt i przyrody¹⁶. Do wzrostu efektywności potrzeba było więcej pracowników, a zwiększone zapotrzebowanie na ludność pojawiło się mniej więcej w tym samym czasie co zrozumienie mechaniki reprodukcji – możliwe wówczas prawdopodobnie ze względu na udomowienie zwierząt. Przedtem dostrzeżenie roli mężczyzny w procesie reprodukcji było utrudnione – zmieniła to dopiero obserwacja procesu rozmnażania się zwierząt. Jak wskazuje Gruen, hodowla, zdobycie wiedzy o mechanizmach rozmnażania oraz zwiększenie zapotrzebowania na pracowników dało podwaliny do zniewolenia ludzi, a także do wykorzystywania kobiet i zwierząt na dużą skalę do reprodukcji i pracy. Przejście z koczowniczego trybu życia do trybu osiadłego doprowadziło do ukonstytuowania się przekonania, że świat przyrody może

¹² Ibidem.

¹³ S. de Beauvoir, *Druga pleć*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 2003, s. 92-94, S. B. Ortner, *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, "Feminist Studies" 1972, Vol. 1, No. 2, s. 14.

¹⁴ E. Fisher, op. cit., s. 48.

¹⁵ Ibidem, s. 52, 72-73.

¹⁶ L. Gruen, op. cit., s. 63.

być kontrolowany i sterowalny. Jednocześnie ułatwiło to zarówno percepcję zwierząt jako istot stworzonych do pracy dla człowieka i służących do dostarczania ludziom pożywienia, jak i postrzeganie kobiet przez pryzmat zdolności do wydawania na świat nowych pracowników¹⁷.

Gruen podkreśla, że dzięki rozwojowi rolnictwa mogły też rozwinąć się wierzenia religijne, które wsparły postępujące oddzielenie mężczyzny od kobiet i zwierząt. Susze, burze i wszelkie zjawiska przyrodnicze prowadziły do zniszczenia upraw, a w konsekwencji do cierpienia. Natura okazała się być już nie tylko źródłem pożywienia i środków do przetrwania, ale też źródłem ogromnego lęku – za sprawą potencjału do odebrania wspomnianych środków. Kobieta natomiast zdawała się być podobna do przyrody ze względu na swój potencjał do powoływania życia i zapewniania pożywienia, a więc analogicznie również stała się obiektem strachu¹⁸.

Sposobów na okiełznanie sił natury (i kobiet) szukano zatem w modlitwach, rytuałach, oddawaniu czci bóstwom. Wierzono, że odsuwając się od przyziemnych sfer życia codziennego, można zbliżyć się do boskich sił, które zapewnią ochronę przed niszczycielskim i niezrozumiałym światem przyrody. Co więcej, postaci żeńskie w mitologiach często symbolizowały siły niekontrolowane i szkodliwe, przez co kobiety bywały poświęcone w ofierze, aby oczyścić społeczeństwo i przypodobać się bogom¹⁹. Gruen powołuje się też na sugestię Johna Zerzana, że zwierzęta pierwotnie mogły zostać udomowione nie w celu bycia źródłem pożywienia, ale aby być wykorzystywane do rytualnych poświęceń²⁰. W tym miejscu warto zatrzymać się na chwilę przy tematyce wierzeń religijnych, jako że jest to jeden z powracających tematów w refleksji ekofeministycznej.

1.1.3. Bóg/Bogini

Badaczki zajmują się zarówno refleksją nad religiami monoteistycznymi i patriarchalnymi, sposobem, w jaki wierzenia o hierarchicznym układzie matrycją myślenie o społeczeństwie, jak i zgłębianiem prastarych wierzeń matriarchalnych opartych na kulcie Bogini. Obszernymi pracami o tej tematyce, wielokrotnie

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 63-64.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J. Zerzan, *Lomakatsi* no. 3, P.O. Box 1920, Boulder, CO 80306, [za:] L. Gruen, op. cit., s. 64.

przywoływanymi w literaturze są *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* i *When God Was a Woman*²¹. Przedchrześcijańskie wierzenia zainspirowały również powstałą w XX wieku religię Wicca, korespondującą z ekofeministycznymi postulatami, ku której skłania się na przykład Starhawk²². Na gruncie polskich badań temat duchowości ekofeministycznej opisuje przejrzyście Julia Fiedorczyk w rozdziale *Boginie i cyborgi* publikacji *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*²³.

Kultury starożytnego Bliskiego Wschodu, hebrajska, grecka, wczesnochrześcijańska postrzegały zarówno kobiety, jak i naturę jako te, które powinny być rządzone²⁴. Klarownie ukazuje to babiloński mit o stworzeniu (zakorzeniony w wierzeniach sumeryjskich), o którym wspomina Rosemary Radford Ruether – jedna z kluczowych dla ekofeminizmu badaczek, radykalistka, reprezentantka teologii feministycznej. Zgodnie z nim Marduk (naczelny bóg Mezopotamii władający powietrzem, wybrany, aby stawić czoła siłom stanowiącym zagrożenie) zabija boginię-matkę wód morskich – Tiamat (przedstawianą jako żeńskie zwierzę o wyglądzie podobnym do węża). Marduk przepoławia Tiamat i używa jednej połowy jej ciała do ukształtowania gwieździstego nieba, a drugiej do uformowania ziemi²⁵. Przykład Marduka i Tiamat sygnalizuje element wspólny dla wielu innych wierzeń – siły ciemności, chaosu, zwykle symbolizowane przez postaci żeńskie w zwierzęcym ciele – musiały zostać poskromione, aby przywrócić porządek.

W formie zwierzęcia przedstawia się również chrześcijańskiego szatana – pod postacią węża, kozła, ewentualnie ze zwierzęcymi atrybutami – kopytami, rogami. Symbolizuje on nieporządek, nieposłuszeństwo, które należy przezwyciężyć²⁶. Ten aspekt zwalczania i podbijania stoi też w ostrej sprzeczności z mitologiami matriarchalnymi, zgodnie z którymi Bogini była mocno związana ze zwierzętami.

²¹ Zob. M. Sjö, B. Mor, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Harper & Row, San Francisco 1987, M. Stone, *When God Was a Woman*, The Dial Press, New York 1976.

²² Zob. Starhawk, *Power, Authority, and Mystery: Ecofeminism and Earth-Based Spirituality*, [w:] *Reweaving The World. The Emergence of Ecofeminism*, ed. I. Diamond, G. Orenstein, Sierra Club Books, San Francisco 1990, s. 73-86.

²³ Zob. J. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

²⁴ Zob. R. R. Ruether, *Gaia and God: An Ecofeminist Theology of Earth Healing*, Harper, San Francisco 1992, s. 16-31.

²⁵ R. R. Ruether, *Ecofeminism – The Challenge to Theology*, “Deportate Esuli Profugbe (DEP)” 2012, Vol. 20, s. 23, T. Jakobsen, *The Battle Between Marduk and Tiamat*, “Journal of the American Oriental Society” 1968, Vol. 88, No. 1, s. 104-105.

²⁶ M. Kheel, *Ecofeminism and Deep Ecology: Reflections on Identity and Difference*, “The Trumpeter. Journal of Ecosophy” 1991, Vol. 8, No. 2, s. 65.

Zainteresowanie kwestiami wiary spowodowało wyłonienie ekofeminizmu duchowego, odwołującego się do rozmaitych wariantów duchowości zgłębiających kultury ziemi, Gai, Pramatki czy wierzenia rdzennych Amerykanów²⁷. Jak wskazuje Charlene Spretnak, w połowie lat 70. XX wieku wiele feministek za sprawą źródeł archeologicznych i historycznych dokonało ekscytującego odkrycia religii, która celebrowała kobiecość i przyciągała ze względu na zupełnie inne podejście od religii skupionych na Bogu. W przeciwieństwie do Boga ze Starego Testamentu – zdystansowanego, oddzielnego, apodyktycznego, Bogini zdawała się być bliska i obecna. Pomędzy nią a jej licznymi atrybutami (zwierzętami, roślinami, płodnością, zbieżnością cyklu lunarnego z menstruacyjnym, cyklicznym odradzaniem) istniała silna więź. Jak wskazuje Spretnak, odkrycie na nowo Bogini wstrząsnęło nowoczesnymi kobietami wychowanymi na tradycji judeochrześcijańskiej i zainspirowało sztukę, muzykę, a także wskrzesiło zapomniane rytuały i mity²⁸.

Koncept Bogini wiąże się z narodzinami, karmieniem, śmiercią, cyklicznością, funkcjonowaniem podmiotów ludzkich i pozaludzkich w sieci zależności. Koresponduje więc z ekofeminizmem, ponieważ przedstawia obraz egalitarności, współistnienia, relacyjności. Bogini-Matka (czczona prawdopodobnie od paleolitu) powoływała do istnienia nowe spokrewnione ze sobą byty – nie wiązała się z ani z fetyszyczacją płodności, ani z patriarchalnym uwikłaniem w problematykę deprecjonowania funkcji reprodukcyjnych. Bogini (nazywana również Potrójną Boginią) miała reprezentować trzy cykle życia kobiety – pannę, matkę, staruchę – nawiązujące do faz księżyca – przybywania, pełni, zanikania. Zanim chrześcijaństwo przejęło koncept trójcy, tropy związane z Potrójną Boginią można było odnaleźć w postaciach z rozmaitych wierzeń – między innymi w Pramatce, Gai, Hekate, Selene, Artemidzie²⁹.

Greta Gaard i Lori Gruen wskazują, że zanim pojawiły się religie oparte na wyznawaniu bóstw męskich, kultem otaczano bóstwa żeńskie – nie istniała wówczas hierarchia płci, a boskość zdawała się być immanentna. Dopiero utworzenie się patriarchalnych wierzeń przyczyniło się do uznania natury jako stworzenia dokonanego przez konkretne męskie bóstwo. W ramach tradycji judeochrześcijańskiej wyodrębnił

²⁷ R. P. Tong, *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 342.

²⁸ C. Spretnak, *Ecofeminism: Our Roots and Flowering*, [w:] *Reweaving The World. The Emergence of Ecofeminism*, red. I. Diamond, G. Orenstein, op. cit., s. 5-6.

²⁹ A. Collard, op. cit., s. 10.

się hierarchiczny układ z Bogiem na szczycie, który stworzył mężczyznę, aby zarządzał całym światem, kobietę umieszczono zaś niżej od mężczyzny, a świat przyrody uznano za poddany człowiekowi³⁰. Marti Kheel podkreśla, że ekskluzywność widoczna w przekonaniu, że jeden gatunek (ludzki, a konkretniej męski) został stworzony na obraz chrześcijańskiego Boga, wyprzedza i najwyraźniej uniemożliwia powstanie prawdziwego poczucia jedności z naturą i osadzenia w świecie przyrody³¹.

Choć trudno określić konkretnie, kiedy kultury Bogini zaczęły upadać, Collard uważa, że w Księdze Rodzaju – tekście będącym zapisem wielu wątków starszych ustnych przekazów – można dostrzec jasny zamiar poskromienia Pramatki, a niektóre elementy jej kultu są zauważalnie potępiane lub pomijane³². Badaczka wskazuje również, że biblijne hasło „Na początku było Słowo...” rozpoczęło proces wymazywania kultu Bogini – odnosząc się do początku jako początku wierzeń i ignorując kultury matriarchalne³³.

W pracy Collard pojawia się też dość śmiała myśl, że w czasach wierzeń matriarchalnych kobiety zyskiwały aprobatę od siebie i innych kobiet nie za sprawą dopasowania do kanonu promującego piękno i młodość, ukształtowanych przez mężczyzn, aby zaspokoić ich pragnienia i przyjemność wizualną. Badaczka twierdzi, że we wczesnych społeczeństwach matriarchalnych niepojęte byłyby praktyki, mające nadać młody wygląd dojrzałej kobiecie, a oznaki starzenia się nie były tak problematyczne, jak ma to miejsce w społeczeństwach patriarchalnych. Kobieta raczej opierała swoją wartość na znaczeniu w grupie, które z wiekiem się zmieniało, lecz nie pomniejszało³⁴. Podążając tym tropem, Collard doszła do wniosku, że szacunek do siebie był związany z ciałem i jego funkcjami biologicznymi. Zwróciła też uwagę na etymologię słowa „menstruacja” – człon *men* oznaczać miał księżyc i jednocześnie miesiąc. W społeczeństwie, w którym cykliczność kobiecego życia wiązała się z cyklicznością przyrody, księżyc, nie było powodów do wstydu czy ukrywania funkcji biologicznych³⁵.

³⁰ G. Gaard, L. Gruen, *Ecofeminism. Toward global justice and planetary health*, “Society and Nature” 1993, No. 2, s. 237.

³¹ M. Kheel, op. cit., s. 64.

³² A. Collard, op. cit., s. 16.

³³ Ibidem, s. 17.

³⁴ Ibidem, s. 10-11.

³⁵ Ibidem, s. 11.

1.1.4. Umysł/ciało

Jak można było dostrzec przy okazji omawiania *origin stories*, istotną rolę w oddelegowaniu kobiet do świata natury odegrały właśnie aspekty biologiczne. Sherry B. Ortner, przyglądając się mechanizmom deprecjonowania kobiet w wielu kulturach, stwierdziła, że kobietę powszechnie utożsamia się z naturą przede wszystkim właśnie ze względu na jej funkcje biologiczne związane z reprodukcją – menstruacją, ciążę, poród, laktację³⁶. Funkcje reprodukcyjne wiążą się z większym zaangażowaniem w proces powoływania życia, co również rzekomo przybliży kobiety do sfery natury – odwrotnie jest w przypadku mężczyzn, których fizjologia zdaje się bardziej sprzyjać wytwarzaniu kultury. Ostatecznie, za sprawą właściwości ciał, kobiety są wpędzane w role społeczne pozycjonowane niżej w hierarchicznym porządku procesów kulturowych. A przypisanie poszczególnych ról powoduje kształtowanie się struktur psychicznych, które również postrzega się jako bliższe naturze³⁷.

Wpływ cielesności na przyjęte role społeczne widać dobrze w procesie, który opisała Ortner. Badaczka wskazała dwa aspekty podtrzymywania życia – biologiczne przedłużanie gatunku oraz egzystencję. Podtrzymywanie życia danego gatunku opiera się na powielaniu tego samego procesu reprodukcyjnego u wielu jednostek, a życie rozumiane jako egzystencja, istnienie jest transcendentne – zorientowane na dany cel, konkretne działanie: tworzenie nowych narzędzi, modelowanie świata, wpływanie na przyszłość gatunku. W ten sposób ciało kobiety, za sprawą funkcji reprodukcyjnych, skazane było na powielanie życia, przedłużanie gatunku. Jednocześnie ciało męskie, pozbawione tych funkcji, uczestniczyło w podtrzymywaniu życia nie biernie i powtarzalnie, lecz kreatywnie – dokonując wynalazków, modyfikując rzeczywistość za pomocą narzędzi, technologii. Mężczyzna tworzył więc to, co „wieczne”, a kobieta tworzyła jedynie to co „nietrwałe” – śmiertelnych ludzi³⁸.

Ortner, powołując się na słowa Simone de Beauvoir, wskazała też, że funkcje reprodukcyjne kobiet odbywają się kosztem zdrowia, siły, ogólnej stabilności. Niekomfortowa (a czasem bolesna) menstruacja zaburza rutynę i nakłada na osoby menstruujące ograniczenia w niektórych aktywnościach czy kontaktach społecznych,

³⁶ S. B. Ortner, *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, „Feminist Studies” 1972, Vol. 1, No. 2, s. 9, 12.

³⁷ Ibidem, s. 12.

³⁸ Ibidem, s. 14.

ciąża osłabia organizm, a poród jest nie tylko bolesny, lecz również obciążony ryzykiem. Co więcej, budowa kobiety jest często drobniejsza niż budowa mężczyzny, zatem ciało kobiece nie tylko musi mierzyć się z ogromnym ciężarem, ale jest również do tego ciężaru gorzej przygotowane. Kobieta jest więc, zdaniem Ortner, bardziej zniewolona, a jej zwierzęcość staje się bardziej widoczna³⁹.

Odwracając temat – z reprodukcyjnych funkcji żeńskich ciał jako elementów łączących kobiecość z naturą na płodność natury postrzeganej jako kobiecą – warto wspomnieć jeden z kluczowych dla ekofeminizmu konceptów, związanych z feminizacją natury na skutek postrzegania ziemi jako miejsca, z których wydobywają się rośliny i gdzie powstaje życie zwierząt⁴⁰. Należy jednak podkreślić, że postrzeganie różnic biologicznych w sposób wartościujący wynika z kulturowo skonstruowanego systemu wartości⁴¹, trzeba więc podjąć próbę możliwie najszerszego objęcia wzorców myślowych, które przez stulecia kształtowały postrzeganie kobiet i zwierząt jako Innych.

Uznanie, że proces umniejszania wartości tego, co kobiece, przy jednoczesnym docenianiu tego, co męskie, wynika z symbolicznego przypisania kobiet do sfery natury oraz mężczyzn do kultury, zostało poddane dalszej refleksji. Carol MacCormack i Marilyn Strandheim, powołując się w swojej pracy *Nature, Culture, and Gender* na poszczególne społeczności z różnych zakątków świata, podkreślały, że dychotomia natura/kultura nie w każdym przypadku jest tak silnie widoczna i skonstrastowana. Badaczki wskazały struktury społeczne oraz przykładowe jednostki, które wyłamują się z tego modelu, a także podkreślały, że poszczególne cechy, które przypisano by odpowiednio naturze albo kulturze, charakteryzują tak kobiety, jak i mężczyzn. MacCormack twierdziła, że nie ma mowy o kulturowych przyczynach męskiego potencjału do transcendencji, ponieważ umysły oraz ciała mężczyzn na każdym etapie przynależą do sfery natury – rodzą się, uczestniczą w prokreacji, mają ludzkie umysły. Tak samo kobiety przekraczają swoją naturę, ale jednocześnie są w niej osadzone z identycznych powodów. Kobieca fizjologia nie jest bardziej naturalna niż męska, a rola mężczyzn w prokreacji jest równie niezbędna co rola kobiet. Badaczka

³⁹ Ibidem, s. 13.

⁴⁰ Mówią o tym na przykład Rosemary Radford Ruether w *Gaia and God: An Ecofeminist Theology of Earth Healing*, a także Carolyn Merchant w *Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*.

⁴¹ Poza tym, kwestie płci biologicznej również są zniuansowane. Zob. A. Fausto-Sterling, *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New York 2000.

przypomniła, że zarówno kobiety, jak i mężczyźni uczestniczą w prokreacji, jedzą, defekują, realizują swoje potrzeby. Czynności te są naturalne, lecz okoliczności, czas, miejsce i zasady, które obowiązują w trakcie ich dokonywania, są kulturowe. Autorka skonkludowała, że zarówno mężczyźni, jak i kobiety stanowią jednocześnie kulturę i naturę⁴².

Ludmilla J. Jordanova stwierdziła, że współczesne postrzeganie opozycji natura/kultura jest bardziej uproszczone niż w wiekach XVIII i XIX, a kulturowo konstruowane są nie tylko dychotomie, lecz również opresja z nich wynikająca. Jordanova wskazała, że postrzeganie kobiet jako bliskich naturze z jednej strony mogło wiązać się z przypisaniem ich do sfery przesądów, ale z drugiej mogło zaowocować postrzeganiem ich jako orędowniczek nowej moralności przekraczającej sztuczność cywilizacji. Postrzeganie mężczyzn jako reprezentantów kultury oznaczało natomiast nie tylko postęp i rozsądek, ale również rozpad i zepsucie społeczeństwa⁴³. W świetle powyższych słów wyłania się potrzeba takiego modelowania rzeczywistości, aby tworzyć i stopniowo rozszerzać przestrzeń dla licznych i różnorodnych wariantów istnienia, a dokonać tego można uważnie dzięki uważnemu prześledzeniu silnie ugruntowanych w kulturze struktur postrzegania.

1.2. Dziewica, Matka Ziemia, Strażniczka kultury

1.2.1. Natura/kultura

Carolyn Merchant wskazuje, że przed rewolucją naukową w wielu kulturach ziemia (rozumiana jako przyroda, gleba, zasoby naturalne) funkcjonowała w wyobrażeniach jako żywy byt. Aktywne w umysłach było również myślenie metaforyczne związane z kobiecym ciałem – minerały i metale rozwijały się w „macicy ziemi”, kopalnię postrzegano jako waginę, a samo wydobywanie kopalin wiązało się z zaburzeniem naturalnego cyklu, sztucznym przyspieszeniem „narodzin” metalu. Według Merchant silnie ugruntowana wizja natury jako matki roztaczającej opiekę, karmiącej swoje dzieci miała wówczas moc hamowania destrukcyjnych zapędów człowieka przynajmniej do pewnego stopnia, ponieważ niszczenie przyrody wiązało się

⁴² Zob. C. P. MacCormack, *Nature, culture, and gender: a critique*, [w:] *Nature, Culture and Gender*, ed. . C. MacCormack, M. Strathern, Cambridge University Press, Cambridge 1980, s. 16-17.

⁴³ L. J. Jordanova, *Natural facts: a historical perspective on science and sexuality*, [w:] *Nature, Culture, and Gender*, op. cit., s. 43.

z łamaniem zasad moralnych. Górnicy błagali więc bogów o przebaczenie, przeprowadzali ceremonie i składali bóstwom ofiary, a na kowalach spoczywała ogromna odpowiedzialność z powodu przyspieszania wspomnianych „narodzin” metalu – często przypisywano im wyjątkowy status, ich narzędzia miały mieć wyjątkowe moce⁴⁴.

W renesansie obecny był wizerunek odżywiającej, opiekuńczej ziemi. Świat roślin i zwierząt kojarzył się ze spokojem, sielanką, mitologiczną Arkadią, umożliwiał ucieczkę od miejskiego zgiełku. Przedstawiano naturę jako żeńską, płodną i hojną. Tego rodzaju metafory funkcjonowały jako moralne drogowskazy – informowały o granicach postępowania ze światem przyrody. Tradycja pastoralna, o której wspomina Merchant, mimo że symbolizowała naturę jako życzliwą, podporządkowaną kobietę, jednocześnie sugerowała również, że przyroda może być zaorana i uprawiana, aby wykorzystać ją jako towar i zasób. Naturę można było ujarzmić – przekształcając ją w ogród w celu uzyskania pokarmu dla duszy i ciała, ukojenia człowieka zestresowanego miejskim życiem. Ta perspektywa miała swoje fundamenty w percepcji natury jako matki i oblubienicy, do której zadań należało pocieszenie i dbanie o dobro mężczyzny⁴⁵.

Zmiana dokonała się za sprawą rewolucji naukowej – ukonstytuowała się większa kontrola, dominacja oraz bardziej instrumentalne podejście, nastąpiło przejście z organicznego modelu żywego kosmosu do wizji kosmosu jako mechanicznego, nieożywionego układu fizycznego. Środowisko jawiło się już raczej jako siły, które należy okiełznać, ujarzmić, kontrolować⁴⁶. Wcześniejszy sposób myślenia związany z macierzyństwem nie zaniknął całkowicie, lecz stopniowo wypierały go nowe wizje, legitymizujące eksploatację świata przyrody. Natura – parafrazując obrazową metaforę Merchant – po rewolucji naukowej już nie narzekała na bycie obnażoną, lecz sama odsłaniała się w imię nauki, przechodząc z roli rodzica do roli podporządkowanego ciała⁴⁷. Zmianę w podejściu do natury opisują też Greta Gaard i Lori Gruen, które wskazują, że rewolucja naukowa – a w szczególności działalność Francisa Bacona i Kartezjusza – spowodowała przejście od postrzegania natury jako żywej i czującej do martwej, bezwładnej, mechanicznej, którą można badać i poddawać eksperymentom. To myślenie legitymizowało nieograniczone eksperymenty bez znieczulenia na

⁴⁴ C. Merchant, *Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, Harper & Row, San Francisco 1989, s. 3-4.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 7-9.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 20-22.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 189-190.

zwierzętach – postrzeganych już jako szczególnie dobrze skonstruowane maszyny, których ból nie były prawdziwy. Dominacja nad światem natury przestawała być nieetyczna, a raczej stanowiła już tylko „rozsądne” wykorzystanie zasobów⁴⁸.

Kate Soper zauważa, że oba wymienione obrazy sfeminizowanej natury – zarówno obiektu służącego do doświadczeń naukowych, jak i matki, źródła życia, przedmiotu zachwyty – również prowadzą do dewaluacji kobiecości z jednoczesnym deprecjonowaniem natury. Podkreśla, że choć wielokrotnie podejmowano kwestie analogii między opresją kobiet i przyrody, znacznie rzadziej zwracano uwagę na problematyczne funkcjonowanie konceptów dziewicy, kochanki i matki w kontekście natury. Badaczka dostrzega w tym napięcie między potrzebą zdominowania przyrody i jednoczesnym pragnieniem bycia przez nią odżywianym⁴⁹.

Większość feministek i ekofeministek zdaje się zgadzać co do implikacji wymienionych wcześniej modeli myślenia – dopóki postrzegamy kobiety jako bliższe naturze w ramach wzorca, który widzi naturę dwojako: jednocześnie półludzką i opiekuńczą oraz mechaniczną i bezduszną, dopóty będziemy traktować kobiety jak zasób, przez co w równym stopniu cierpieć będzie przyroda⁵⁰.

Wiek XVIII, pojęcia prawa naturalnego i koncepcja umowy społecznej, leżące u podstaw nowoczesnego społeczeństwa, również przyczyniły się do oddelegowania kobiet do świata przyrody. Najlepszym miał być system sprzęgnięty z prawami natury, którą plasowano wówczas na pozycji przewodniczki i nauczycielki. W wypadku kobiet najdoskonalsze poddanie się prawom natury miało polegać na wypełnianiu powołania do macierzyństwa oraz zajmowaniu się pracami domowymi. Teksty medyczne z tego czasu postulowały związek kobiet z przyrodą, który służył wyjaśnieniu ich „niższości” i wiązał się z wykluczeniem z życia publicznego. Taka interpretacja kobiecości sprawnie ustawiła kobiety w jednym szeregu obok natury – później ogromnie eksploatowanej przez cywilizację przemysłową⁵¹.

Kwestię opresji wynikającej z tej domniemanej „niższości” kobiet podnosi również Carol J. Adams w *Polityce seksualnej mięsa*. Wskazuje ona, że tytułowa polityka seksualna mięsa (czyli praktyki zarówno animalizujące kobiety, jak i feminizujące i seksualizujące zwierzęta) wpędza w sidła kobiety, mężczyzn

⁴⁸ G. Gaard, L. Gruen, op. cit., s. 236-237.

⁴⁹ K. Soper, *What is nature?*, Blackwell, Oxford 1995, s. 105-106.

⁵⁰ C. Roach, *Loving Your Mother: On the Woman-Nature Relation*, „Hypatia” 1991, Vol. 6, No. 1, s. 51-52.

⁵¹ I. Kuźma, *Świat Kobiet*, „Etnografia Polska” 2003, t. XLVII, z. 1-2, s. 110.

i zwierzęta, natomiast opresja wobec kobiet łączy się z opresją wobec zwierząt oraz opresją wobec osób niebiałych. Adams powołuje się nawet na zalecenia z XIX wieku, zgodnie z którymi biali, „cywilizowani” mężczyźni, będący pracownikami intelektualnymi, powinni opierać swoją dietę na mięsie, w przeciwieństwie do białych kobiet i osób niebiałych, które – jako grupy reprezentujące „niższy poziom ewolucji” – powinny żywić się pokarmami prostszymi (uznawanymi wówczas za mniej zaawansowane ewolucyjnie), czyli owocami i produktami zbożowymi⁵². Funkcjonujące (również dzisiaj) przekonanie o mięsie jako pożywieniu odpowiednim dla mężczyzn rozwinęło się zresztą za sprawą dawnego przesądu głoszącego, że zjadanie mięśni silnych zwierząt powoduje wzrost siły ludzkiej⁵³.

Postrzeganie kobiet jako bliższych naturze opiera się na kilku filarach. Jednym z nich jest figura „Matki Ziemi” (wraz z licznymi obciążeniami z nią związanymi), która przez stulecia silnie ugruntowała się jako wzór myślenia i stabilnie funkcjonuje również dziś. Trudno być zaskoczonym – metafora przyrody jako kobiety, matki, opiekunki, dawczyni życia zdaje się być do jakiegoś stopnia adekwatna. Ostatecznie to przecież środowisko zapewnia tlen, wodę, surowce oraz umożliwia podtrzymywanie życia. Zasygnalizowane wcześniej uwarunkowania biologiczne umacniają to myślenie.

Jak podkreśla Ortner, ciało kobiece uczestniczy w procesie powoływania i rozwijania życia znacznie dłużej niż męskie. Po porodzie kobieta karmi piersią, niemowlę jest całkowicie od niej zależne – relację opartą o pielęgnację i odżywianie postrzega się zresztą jako „naturalną” więź, a ponieważ dziecko na wczesnych etapach życia potrzebuje być pod stałą opieką, matka zdaje się oczywistą osobą do wykonywania tego zadania. W ten sposób generują się przekonania, że kobiety dobrze zajmują się aspektami rodzinnymi, a także że mają większe zdolności opiekuńcze i silniej rozwiniętą empatię, ponieważ predysponuje je do tego zdolność do rodzenia i karmienia⁵⁴.

Powiązanie kobiet z naturą, kształtujące konstrukt Matki Ziemi, ma związek nie tylko z reprodukcją, laktacją i opieką, ale również wynika z samej relacji z dziećmi. Dzieci również łatwo można przypisać do sfery natury – te najmłodsze nie są jeszcze zsocjalizowane, nie mówią, poruszają się na czworakach niczym zwierzęta, nie

⁵² C. J. Adams, *Polityka seksualna mięsa*, Oficyna 21, Warszawa 2022, s. 71.

⁵³ Ibidem, s. 75.

⁵⁴ S. B. Ortner, op. cit., s. 16, I. Kuźma, op. cit., s. 105-106.

kontrolują czynności fizjologicznych, a nieco starsze też nie mają jeszcze w pełni wykształconego systemu moralnego, nie rozumieją ram społecznych. Potrzebę pełnego ukulturowienia dzieci widać również w istnieniu rytuałów przejścia⁵⁵. Co ciekawe, Ortner wskazuje, jak błędne jest łączenie kobiet ze sferą rodzinną jako zgodną z naturą. Udowadnia, że z łatwością można przesunąć ten rodzaj myślenia na tor kultury zamiast natury, posługując się powszechnym skojarzeniem kobiet z przyrządzaniem posiłków – ostatecznie przyrządzanie tego, co surowe, w to, co ugotowane, jest przecież działaniem kulturowym⁵⁶. Podobnie jest w przypadku wychowania dziecka, które wymaga przystosowania do życia, zaznajomienia z zasadami obowiązującymi w danej jednostce społecznej, a także wprowadzenia w system znaczeń i wierzeń⁵⁷.

Badaczki wskazują, że jakkolwiek adekwatna nie byłaby metafora Matki Ziemi, niesie ona poważne konsekwencje. Uwidacznia się w tym momencie jedna z fundamentalnych tez ekofeminizmu: sposób, w jaki myślimy o środowisku oraz jak je traktujemy, jest ściśle związany ze sposobem, w jaki myślimy o kobietach i jak je traktujemy. Catherine Roach podkreśla, że macierzyństwo funkcjonuje w kulturze patriarchalnej problematycznie, przez co wizerunek matki generuje komplikacje i staje się do pewnego stopnia niezdrowy – tak dla kobiet, jak i dla środowiska⁵⁸.

Roach, zastanawiając się nad konceptem „Matki Ziemi”, wskazuje, że sposób, w jaki darzy się miłością matkę, jest niejednoznaczny. Powołując się na Dorothy Dinnerstein, badaczka podkreśla, że dziecko jednocześnie kocha i obawia się swojego opiekuna, ponieważ postrzega go dwojako – z jednej strony jako troskliwego i wszechpotężnego, ale z drugiej – jako złowrogiego i kapryśnego. Przez to, że najczęściej to matka bywa głównym opiekunem, nie jest tak jednoznacznym rodzicem jak ojciec, a sama miłość do niej jest zadaniem trudnym i zawiera w sobie ambiwalencję. Podział ról, w którym kobiety są odpowiedzialnie za prawie całą opiekę nad dzieckiem, sprawia, że człowiek nie do końca wyrasta z dziecięcego przekonania o tajemniczym, potężnym rodzicu będącym niemal półludzką siłą natury. Na tej samej zasadzie kurczowo trzymamy się też konceptu, że przyroda – tak wszechmocna i opiekuńcza, jak kapryśna i sroga – jest półludzką matką⁵⁹. Roach wskazuje również, że Luce Irigaray, że człowiek traktuje środowisko tak, jakby nie było żadnych kosztów

⁵⁵ S. B. Ortner, op. cit., s. 17.

⁵⁶ Ibidem, s. 16, 19-20.

⁵⁷ I. Kuźma, op. cit., s. 106.

⁵⁸ C. Roach, op. cit., s. 48.

⁵⁹ Ibidem.

korzystania z zasobów naturalnych – jakby były nieskończone oraz istniały wyłącznie do ludzkiego użytku. Irigaray zasugerowała, że prawdopodobne tego przyczyny kryją się w założeniu, że matka troszczy się o swoje dziecko, a także karmi je bez żadnych kosztów czy ograniczeń. Człowiek więc od swojej Matki Ziemi oczekuje właśnie zapewnienia darmowej i nieskończonej opieki⁶⁰.

Konsekwencje płynące z powiązania natury z ludzkim macierzyństwem uderzają nie tylko w przyrodę, ale również w kobiety. Powołując się na prace wielu innych badaczek, Roach wskazuje podstawową tezę – w społeczeństwie patriarchalnym postrzeganie kobiet jako bliższych naturze wiąże się z nieuchronnym odbieraniem ich jako mniej ludzkich niż mężczyźni. Naturę zbyt często i za bardzo się personifikuje – w przeciwieństwie do kobiety, która wręcz zdaje się być „niedopersonifowana”, ponieważ łączy się właśnie z naturą, przynależy do sfery pozaludzkiej. Co istotne, nawet gdy kobiety uznaje się za szlachetniejsze, czystsze, mniej brutalne niż mężczyźni, wpędza się je w rolę strażniczek moralności i kultury, co powoduje, że są stawiane ponad kulturą. Ostatecznie i tak nie przynależą do sfery kultury, ponieważ w obu wypadkach – zarówno w roli istot bliskich naturze, jak i w roli strażniczek kultury – są wykluczone⁶¹. Samo już nadawanie kobietom statusu strażniczek czełogolwiek – choć pozornie uwzniośla je ze względu na wspomnianą przez Roach czystość i szlachetność – prowadzi do nieporozumień, ponieważ replikuje stereotypy o rzekomej większej wrażliwości czy kryjącej się w kobietach potrzeby pielęgnowania danych wartości. Konsekwencją takiego myślenia jest więc nie tylko wykluczenie kobiet z przestrzeni kultury, ale również pogłębianie przepaści rozciągającej się między dwiema sferami. Ten aspekt funkcjonowania poza kulturą (zarówno poniżej, jak i powyżej) ma też stanowić wyjaśnienie, dlaczego na postać kobiety tak często nakładane są sprzeczne znaczenia. Inga Kuźma, odwołując się do słów Ortner, wskazuje na pewną ambiwalencję symboliczną wokół kobiety – może być ona zarówno symbolem życia, jak i śmierci, może służyć ciemności jako czarownica, jak i jasności jako bogini-matka⁶².

Wypędzanie kobiet ze sfery kultury (poprzez oddelegowanie ich do świata natury lub sprowadzenie do roli strażniczek kultury) jest skutkiem funkcjonowania głęboko osadzonych w zachodniej tradycji intelektualnej opozycyjnych dualizmów:

⁶⁰ Ibidem, s. 49-50.

⁶¹ Ibidem, s. 51.

⁶² I. Kuźma, op. cit., s. 107.

mężczyzna/kobieta, kultura/natura, ciało/umysł, emocjonalność/racjonalność, ludzkie/zwierzęce, własne/obce, podmiot/przedmiot, prywatne/publiczne, góra/dół, „dzikie”/„cywilizowane”. Różne nurty humanistyki nawoływały do odrzucenia binarnych kategorii, a badaczki feministyczne podkreślały, że to właśnie te przeciwstawne struktury stanowią podstawę myślenia hierarchicznego, a także patriarchalnego. Funkcjonowanie w ramach paradygmatu opartego na dualizmach, w których jedna kategoria ma większą wartość od drugiej, niechybnie prowadzi do seksizmu, rasizmu, klasizmu, ageizmu, szowinizmu gatunkowego i wszelkich innych form opresji.

Zdaniem Val Plumwood, szczególne miejsce w zachodniej tradycji intelektualnej ma właśnie dualizm natura/kultura, dlatego że odpowiada za pojmowanie ludzkiej tożsamości jako oddzielonej od natury. To z kolei doprowadziło do opresjonowania nie tylko tego, co pozaludzkie, ale również tych grup i tych aspektów ludzkiego życia, które wcisnięto w ramy natury. Przy jednoczesnym funkcjonowaniu w ramach opozycji, w której kultura jest ceniona bardziej od natury, wszystko to, co jest do natury zepchnięte lub rzekomo jej bliższe, jest też mniej wartościowe. Opresja wynikająca z rasizmu, kolonializmu czy seksizmu opiera się więc na różnicy rasowej, etnicznej, płciowej i włącza tę różnicę do sfery tego, co podrzędne, mniej ludzkie, mniej racjonalne, mniej kulturowe⁶³. Również Kate Soper podkreśla, że fundament ucisku natury (i innych grup) jest rozróżnienie na to, co własne/obce w świecie natury, a także zrównanie tego, co ludzkie, z tym, co „rozwinęte” czy „cywilizowane”⁶⁴.

Klarownie ten mechanizm przedstawiła Karen Warren, wskazując cechy opresyjnych struktur myślowych jako zestawu przekonań i sądów, systemu wartości, podejść do danego zagadnienia, które warunkują i odzwierciedlają to, jak jednostka postrzega siebie i świat. Kształt tych struktur oczywiście podyktowany jest różnymi czynnikami – tożsamością płciową, rasą, pochodzeniem, wyznaniem, wiekiem i orientacją uczuciową. Niektóre z tych struktur cechują się opresyjnością, a więc zdają się wyjaśniać, legitymizować i podtrzymywać relację władzy. Warren wyodrębniła trzy znaki szczególne struktur o charakterze opresyjnym: 1) myślenie w kategoriach hierarchicznych układów, w których to, co pozycjonowane wyżej, ma większą wartość od tego, co znajduje się niżej; 2) myślenie oparte na dualizmach, mających charakter

⁶³ V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, London 1993, s. 3-4.

⁶⁴ K. Soper, op. cit., s. 73.

opozycyjny, lecz nie uzupełniający się, przy czym jeden z elementów ma większą wartość od drugiego; 3) logika dominacji, będąca takim sposobem wnioskowania, który narzuca i jednocześnie uzasadnia podporządkowanie. Badaczka zaznaczyła też, że samo myślenie hierarchiczne oraz opozycyjne nie jest szkodliwe poza kontekstem opresji, a nawet może okazać się przydatne w porządkowaniu wielu sfer życia⁶⁵. Wskazuje ona, że problem pojawia się, gdy wkracza wspomniana logika dominacji, która – w parze z dwoma powyższymi sposobami myślenia – ustanawia moralną wyższość jednej kategorii nad drugą i usprawiedliwia ją. Opresja rodzi się więc wtedy, gdy za rozpoznanie różnic między dwiema kategoriami stoi rzekoma konieczność podporządkowania. Omawiana logika dominacji, służąca do legitymizacji władzy nad ludźmi ze względu na płeć przypisaną przy narodzinach, kolor skóry, pochodzenie lub status, jest obecna również w procesie legitymizacji sprawowania kontroli nad naturą. Ponieważ wypieranie logiki dominacji stanowi jedno z kluczowych zadań feminizmu, również opresja natury, na której koncentrują się ekofeministki, powinna być rozpoznana jako nieodłączna część działalności feministycznej⁶⁶.

Jak więc walczyć z opresyjnymi strukturami utrwalonymi w społeczeństwie? Ynestra King, nawołująca do holistycznego pojmowania istnień jako sieci połączeń i rekonstrukcji kultury w imię natury⁶⁷, wyodrębniła kierunki, którymi można podążać, aby zmierzyć się z problemem związania kobiet z naturą. Jeden z nich zakłada zaakceptowanie tego, że kobiety są rzeczywiście bliżej natury, przy jednoczesnym zaprzeczeniu, że to powiązanie miałoby być szkodliwe i osłabiające. Można więc afirmować połączenie kobiet z naturą, uznawać je za cenne i wyzwalające oraz dążyć do nadania mu kulturowego znaczenia. W ramach tego podejścia istotną rolę odgrywa też wspomniana wcześniej ekofeministyczna duchowość, czerpiąca garściami z wierzeń matriarchalnych i inspirująca się religią Wicca. Działając zgodnie z przeciwną strategią, można całkowicie zerwać rzekomą bliższą relację kobiet z naturą i podkreślać, że kobiety są istotami całkowicie przynależącymi do kultury – to stanowisko koresponduje z pracami Simone de Beauvoir, Sherry B. Ortner i wielu innych feministek drugiej fali. King wspomina też

⁶⁵ Więcej na temat hierarchii (w kontekście teorii hierarchii w ekologii) piszą Warren i Cheney w *Ecological Feminism and Ecosystem Ecology*, "Hypatia" 1991, Vol. 6, No 1.

⁶⁶ K. Warren, *The Power and Promise of Ecological Feminism*, "Environmental Ethics" 1990, Vol. 12, No. 2, s. 127-132.

⁶⁷ Y. King, *The Eco-feminist Imperative*, [w:] *Reclaim The Earth. Women Speak Out For Life on Earth*, ed. L. Caldecott, S. Leland, The Women's Press, London 1983, s. 10-11.

o wariacie trzecim, łączącym zarówno intuicyjność, jak i racjonalność, przekształcającym dualizm natura/kultura, aby utworzyć wolne, ekologiczne społeczeństwo⁶⁸. Bardziej wyraziste, podobne do ostatniego stanowiska podejście prezentuje też Catherine Roach. Proponuje ona rozmontowanie dychotomii natura/kultura (którą dwie poprzednie strategie podtrzymują), a także nawołuje do osłabiania opozycji kobieta/mężczyzna, otwierając drogę dla wielu wariantów tożsamości⁶⁹.

Roach wskazuje słabości poszczególnych strategii, argumentując, że ani społeczne, ani biologiczne argumenty nie dowodzą, jakoby rzeczywiście miała istnieć głębsza więź między kobietami a przyrodą. W odniesieniu do aspektów biologicznych podkreśla, że choć mężczyźni nie menstruują, nie rodzą dzieci, nie karmią piersią, to przecież poddają się innym biologicznym ludzkim procesom (jedzenie, spanie, wydalanie, chorowanie, umieranie), a namacalnym elementem powoływania życia jest ejakulacja. Stawia też istotne pytanie o kobiety, które nie rodzą dzieci i nie karmią piersią – skoro to właśnie procesy związane z reprodukcją zestrzajają kobiety ze światem natury, to czy kobiety, które w nich nie biorą udziału, są od natury dalej⁷⁰? Samo pytanie „która płeć jest bliższa naturze?” jest mylące, ponieważ wszystko jest już „naturalne” w równym stopniu, splecione ze sobą w sieci połączeń, więc nie da się być bliżej czy dalej natury⁷¹.

Pytanie o to, kto jest bliżej natury, prowadzi na niewłaściwe tory myślowe również dlatego, że zakłada słuszność hierarchicznego ułożenia przywoływanych wcześniej opozycji. Pierwsze podejście pozycjonuje kobiety wyżej od mężczyzn ze względu na bliskość natury, a drugie (kładące nacisk na to, że kobiety są „równie kulturowe”) wzmacnia hierarchiczność, ponieważ stawia kulturę ponad naturą. Tylko strategia trzecia odrzuca hierarchiczność układu natura/kultura⁷². Dwie pierwsze strategie podtrzymują więc opozycję natura/kultura (osadzoną na fundamentach myślenia hierarchicznego), a ta z kolei sugeruje, że kultura i człowieczeństwo są oddzielone od natury. Prowadzi to do myślenia, że człowiek może używać i wykorzystywać środowisko według uznania, nie ponosząc konsekwencji za

⁶⁸ Y. King, *The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology*, [w:] *Healing The Wounds: The Promise of Ecofeminism*, ed. J. Plant, New Society Publishers, Philadelphia 1989, s. 22-23.

⁶⁹ C. Roach, op. cit., s. 52.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem, s. 53.

⁷² Ibidem, s. 54.

spowodowane zniszczenia. Każde postrzeganie świata, zakładające istnienie ważnej albo niemożliwej do pokonania różnicy między rzeczywistością ludzką i pozaludzką, niesie za sobą ryzyko utworzenia przepaści pomiędzy tymi światami. Przepaści, w ramach której człowiek – z powodu wrodzonego antropocentryzmu – byłby ceniony wyżej niż istota pozaludzka⁷³.

Skoro już pojawia się zagadnienie przepaści pomiędzy rzeczywistością ludzką i pozaludzką, warto dodać, że Ruether zwróciła uwagę na pewien paradoks w kontekście człowieka przynależącego do sfery kultury, będącego ponad naturą i rzekomo od niej oddzielonego. Ostatecznie to właśnie człowiek jest nierozdzielnie związany z naturą, ponieważ podtrzymuje ona jego życie – w przeciwieństwie do zwierząt i roślin, które przetrwają bez człowieka, jak czyniły to przez miliardy lat. Koncept ludzi odłączonych od natury jest więc nie tylko tworem kulturowym, ale i zakłamującym rzeczywistość⁷⁴.

Roach wymienia zalety dwóch wymienionych wcześniej strategii – wskazuje, że pierwsza z nich przypomina o tym, że jesteśmy częścią natury, pomaga doświadczać naszych ciał i je celebrować oraz naruszać podział między dychotomią ludzką/pozaludzką, a druga jest nieoceniona w ukazywaniu krzywd wyrządzanych kobietom za sprawą oddelegowania ich do świata natury i wypędzania ze sfery kultury⁷⁵.

Powinno też wybrzmieć to, że w ramach strategii afirmującej rzekomą kobiecą bliskość z naturą nie uznaje się tej relacji za doskonalszą i właściwą wyłącznie kobietom, wykluczając przy tym wszelkie inne tożsamości. Strategia ta polega raczej na rozpaczliwej potrzebie docenienia wspólnoty z przyrodą oraz na tym, że to właśnie odejście od relacji z przyrodą doprowadziło do obecnych kryzysów mających miejsce w antropocenie.

Podejście nastawione na afirmację kobiecości bliskiej naturze karmiło się etyką troski, rozwijaną przez Carol Gilligan, której zdaniem kobiecy system wartości ceni wspólnotowość, relację podtrzymywaną przez opiekowanie się innymi istotami, branie odpowiedzialności za nie – co stoi w opozycji do męskiego podejścia nastawionego na indywidualizm, uniwersalność i prymat prawa⁷⁶.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ R. R. Ruether, *Ecofeminism – The Challenge to Theology*, op. cit., s. 26.

⁷⁵ C. Roach, op. cit., s. 53.

⁷⁶ Zob. C. Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press 2003.

Podejście kwestionujące dualizmy popierają też Maria Mies, Vandana Shiva, Val Plumwood i Karen Warren. W ramach tego modelu podkreśla się, że: 1) kobiety nie są postrzegane jako bliższe naturze niż mężczyźni, 2) wszyscy należą zarówno do sfery natury i kultury, 3) wszyscy mogą przeciwstawiać się dychotomiczno-hierarchicznemu myśleniu, jednocześnie mając różne doświadczenia, co może zaowocować silniejszym kwestionowaniem opozycyjnych kategorii⁷⁷. Charlene Spretnak, rozwijając tę strategię, proponuje również radykalny antydualizm (*radical nonduality*)⁷⁸.

1.2.2. Naturakultura

Aby zanegować słuszność opozycji natura/kultura, Donna Haraway zaproponowała pojęcie naturakultura, które w zręczny sposób podkreśla nierozzerwalną więź natury i kultury, postuluje współtworzenie, współzamieszkiwanie, sygnalizuje pełnię istnienia, pełnię gatunkową. W *Manifestacie gatunków stowarzyszonych* badaczka przywołuje relację ludzi i psów – nie tylko jako towarzyszy, lecz jako współtwórców ewolucji. Autorka odżegnuje się od binarnego myślenia, przywołuje takie hasła, jak relacyjność, sprawczość, wymiana, rozrastanie na boki⁷⁹. Obrazuje splątanie sfer – ludzkiej i pozaludzkiej w *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, gdzie charakteryzuje relację ludzi i gołębi, wskazuje też na praktykę wytwarzania leków hormonalnych dla psów i ludzi dzięki pozyskiwaniu moczu klaczy oraz opisuje symbiozę drzew akacjowych i mrówek⁸⁰, dzięki czemu podkreśla, że wielostronne relacje zacierają gatunkowe granice. Naturękulturę określa wprost jako „implozje dyskursywnych terenów dotyczących natury i kultury”⁸¹. Rozumiem więc ten termin jako wzajemne przenikanie, splot, a nawet scalenie tych przestrzeni. Pojęcie implozji zakłada jednak zaistnienie konkretnego wydarzenia w czasie, powstania pewnego punktu na osi czasu. Jeśli przyjmiemy, że to właśnie funkcjonowanie w ramach natury kultury jest wiernym odbiciem rzeczywistości – w przeciwieństwie do

⁷⁷ V. Plumwood, op. cit., s. 36-37.

⁷⁸ Zob. C. Spretnak, *Radical Nonduality in Ecofeminist Philosophy*, [w:] *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*, ed. K. Warren, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis 1997.

⁷⁹ D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 245-247.

⁸⁰ D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London 2016, s. 15-29, 104-116, 118-125.

⁸¹ D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thryza Nichols Goodeve*, Routledge, New York 2000, s. 105.

rozumienia za pomocą dychotomii natura/kultura, które Haraway uważa nie tylko za błędne, ale też odziedziczone⁸² – to sądzę, że należy myśleć o jedności powyższych sfer jako odwiecznej, stałej i nieprzerwanej w czasie. Tak, jakby przepaści między kategoriami natura/kultura nie trzeba było czymkolwiek wypełniać, ponieważ nigdy nie istniała.

Sposób, w jaki kobiety i przyroda były postrzegane oraz konceptualizowane w zachodniej tradycji intelektualnej, spowodował obniżanie wartości tego, co kobiece, zwierzęce, związane z emocjami, ciałem, naturą, przy jednoczesnym docenianiu wartości tego, co męskie, ludzkie, kojarzone z rozsądkiem, umysłem, kulturą. Ekofeministki postawiły sobie za cel obnażenie zarówno tych dualizmów, jak i sposobów, w których feminizacja natury, a także naturalizacja lub animalizacja kobiet służy do usprawiedliwienia dominacji nad kobietami, zwierzętami i ziemią⁸³ – powiązanych ze sobą wymiarów opresji.

Koniecznym jednak jest też wskazanie, że umacnianie binarnych struktur myślowych zachodzi nawet przy najszczerszych próbach ratowania przyrody. Posługiwanie się metaforami człowieka jako oprawcy oraz przyrody jako bezbronnej ofiary nie tylko umacnia myślenie opozycyjne i jest nieefektywne⁸⁴, ale też oddala od postrzegania wszelkich istnień jako wspólnoty, spłotu, mieszaniny – a to postrzeganie miałoby być receptą na troskę o świat przyrody.

1.3. Perspektywa ekofeministyczna

1.3.1. Ja/oni

Część sztandarowych postulatów ekofeminizmu została już omówiona przy okazji opisu narracji kształtujących myślenie o kobietach jako bliskich przyrodzie, wykluczonych z kultury, a także wskazywania konsekwencji funkcjonowania figur dziewiczej przyrody, Matki Ziemi, strażniczki kultury. O ile nacisk ekofeministek na androcentryzm i wynikające z niego opresyjne struktury myślowe został już dość klarownie przedstawiony, o tyle zabrakło poruszenia zagadnień równie ważnych dla

⁸² Ibidem, s. 106.

⁸³ G. Gaard, *Living Interconnections with Animals and Nature*, [w:] *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, ed. G. Gaard, Temple University Press, Philadelphia 1993, s. 5.

⁸⁴ J. Jeśmian, M. Skrzeczkowski, *Nauki o naturze i kulturze? Kulturoznawstwo w dobie posthumanizmu*, [w:] *Naturakultura. Próby z kulturoznawstwa krytycznego*, red. J. Jeśmian, M. Skrzeczkowski, Wydawnictwo Katedra, Gdańsk 2022, s. 16.

ekofeminizmu – jak punkty styyczne opresji nie tylko kobiet i zwierząt, ale i innych istnień, grup i tożsamości.

Ekofeminizm kładzie szczególny nacisk na odczuwanie siebie jako elementu większej całości, części połączonej z każdą formą życia. Greta Gaard omawia to szerzej, powołując się na prace Nancy Chodorow i Carol Gilligan, które wykazały, że częstsze u mężczyzn jest poczucie samych siebie jako zupełnie odrębnych jednostek, a u kobiet - jako części połączonych z innymi. Te dwa modele leżą u podstaw odmiennych systemów etycznych – podejście indywidualistyczne funkcjonuje na bazie etyki sprawiedliwości i praw jednostki, a podejście związane ze wspólnotowością opiera się na etyce troski i odpowiedzialności. Choć zarówno kobiety, jak i mężczyźni, potrafią funkcjonować zgodnie z oboma systemami moralnymi, mężczyźni, zdaniem badaczek, mają tendencję do skupiania się na prawach jednostki, a kobiety częściej skupiają się na powinnościach wobec grup. Gaard wskazuje, że niedostrzeganie relacyjności może prowadzić do przemocy, a poczucie bycia odłączonym, niezależnym od innych istnień jest prawdopodobną przyczyną obecnego kryzysu ekologicznego⁸⁵.

Zdaniem badaczek, moralność oparta na prawach jednostki wyewoluować miała z poczucia odrębności, funkcjonowania w społeczeństwie złożonym z indywidualistów, którzy muszą chronić się w trakcie rywalizacji o deficytowe zasoby. W kontraście do tego systemu, Gilligan wskazuje podejście, w którym „problem moralny narasta raczej z powodu sprzecznych powinności niż z konkurujących praw oraz wymaga myślenia kontekstowego”. Gaard formułuje na tej podstawie wniosek, że ekofeminizm, który zakłada fundamentalne wzajemne powiązanie wszelkich żyć, proponuje właściwą podstawę dla ekologicznej i etycznej teorii kierowanej do mężczyzn oraz kobiet, którzy nie operują na bazie opozycji własne/obce, ja/inni⁸⁶.

Podkreślić należy antyredukcyjny charakter refleksji w obrębie ekofeminizmu. Zaleca się koncentrowanie na różnorodności, poprzez skupienie jednocześnie zarówno na różnicach, jak i cechach wspólnych. W ramach tego podejścia dostrzega się więc odrębność istot przynależących do świata przyrody i jednocześnie afirmuje się wspólnotowość, współzamieszkiwanie świata natury⁸⁷.

Jak wskazała Ewa Domańska, refleksja humanistyczna dąży do wytwarzania wiedzy inkluzywnej, holistycznej, integrującej, komplementarnej, a także

⁸⁵ G. Gaard, op. cit., s. 2.

⁸⁶ Ibidem, s. 2-3.

⁸⁷ K. Warren, J. Cheney, op. cit., s. 186-187.

– za sprawą rosnącej popularności humanistyki ekologicznej – do utopii, „w której wyjaśniające proces historyczny teorie konfliktu zastępowane są teoriami współpracy, współbycia i kolaboracji; a dotychczas wszechpanujące pojęcie traumy jako podstawy tworzenia się jednostkowej i wspólnotowej tożsamości, zastępowane jest pojęciem empatii i zdolnego do adaptacji, rewitalizacji i autoregeneracji podmiotu [...] W tej opcji być człowiekiem godnie reprezentującym gatunek ludzki, to znaczy być *homo empathicus*”⁸⁸.

Myśl ekofeministyczna namawia do objęcia troską pełnego istnienia, nie ograniczając się do doświadczeń wyłącznie zwierząt ludzkich i pozaludzkich, lecz rozciągając się również na sytuację roślin, ziemi, wód czy powietrza. W ramach tworzenia i dokonywania oglądu tekstów kultury przez ekofeministyczną soczewkę powinno się więc dążyć do dostrzegania komplementarności, wspólnotowości, współodczuwania. Jednocześnie prawdziwie inkluzywne podejście koncentrowałoby się na celebracji różnorodności, która sprzyja kształtowaniu wspólnotowości, a nie wyłącznie wygładzaniu czy ignorowaniu różnic.

Przestrzenią, bez której nie ma – nomen omen – mowy o inkluzywności, jest język. Carol J. Adams, przywołując tekst Noreen Moli, podkreśliła istotę mówienia o zwierzętach „wolno żyjących”, a nie „dzikich”, o „opiekunach”, zamiast o „właścicielach”, „przyjaciołach”, „towarzyszach” – zamiast „stworzeń”, również o „zabijaniu”, a nie o eufemistycznym „uśpieniu”, „ogłuszeniu”, „odstrzale”, „selekcji”, „przerzedzaniu stada”. Uwolnieniu języka służy też wystrzeżenie się inwektyw tworzonych w oparciu o pogardę dla zwierząt („sukinsyn”, „ptasi mózdzek”, „głupia gęś”, „baran”, „świnia”, „żmija”)⁸⁹.

Ekofeminizm rezonuje też z teorią queer. Plumwood w swojej pracy *Feminism and the Mastery of Nature*, wskazała niedomknięty katalog dualizmów będących fundamentem dla opresyjnych struktur obcości i wykluczenia. Do tej listy Gaard dodała dualizmy, jak biały/niebiały, heteroseksualny/queer, poszerzając przestrzeń do realizacji ekofeministycznych postulatów. Badaczka podkreśliła, że perspektywa queerowo-ekofeministyczna umożliwia analizę sposobów, w jaki osoby nieheteronormatywne i niebiałe są feminizowane, animalizowane, naturalizowane oraz erotyzowane w kulturze dewaluującej kobiety, zwierzęta, naturę i seksualność⁹⁰.

⁸⁸ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 32.

⁸⁹ C. J. Adams, op. cit., s. 124.

⁹⁰ G. Gaard, *Toward a Queer Ecofeminism*, „Hypatia” 1997, Vol. 12, No. 1, s. 115-116, 120.

Ekofeministyczne postulaty w perspektywie teorii queer rozwija również Catriona Sandilands, na przykład zwracając uwagę na problem denaturalizacji nieheteronormatywności, będący konsekwencją naturalizacji heteroseksualności w teorii ewolucji i seksuologii, a także wybierania przestrzeni przyrody do kultywowania heteromęskości⁹¹.

1.3.2. Ekofeminizm a inne dyscypliny

Jak zauważa Justyna Sierakowska, ekofeminizm wyrósł na gruncie krytycznego oglądu zarówno feminizmu, jak i ekologii, przy czym od ekologii zapożycza koncepcje związane z różnorodnością i współzależnością, a dzięki narzędziom wypracowanym przez teorię feministyczną podejmuje analizę relacji władzy i struktur dominacji⁹². Padały też słowa, że ekofeminizm nie jest już częścią ani feminizmu, ani ekologii, lecz raczej stanowi formę metafeminizmu, proponującego osobną metodologię rozumienia świata⁹³. Nurt wyrósł też na feminizmie radykalnym i feminizmie kulturowym, które mocno koncentrowały się wokół twierdzenia, że rozpoznanie dynamiki stojącej za dominacją męskiego nad kobiecym jest kluczem do zrozumienia każdego wyrazu kultury patriarchalnej razem z jej hierarchicznymi, militarystycznymi obciążeniami⁹⁴.

Wiele zbieżności z filozofią głębokiej ekologii szczegółowo omówiła Marti Kheel. Wskazuje ona, że zarówno głęboka ekologia, jak i ekofeminizm postulują, że potrzebna jest przemiana o charakterze wewnętrznym, aby udało się dokonać zmiany na zewnątrz. Wspólne są też aspekty duchowe – oba nurty krytykują najpopularniejsze religie za antropocentryzm. Głęboka ekologia czerpie z buddyzmu, taoizmu, chrześcijaństwa, wierzeń rdzennych Amerykanów, a ekofeminizm inspirowany jest wyznawaniem Bogini, przy czym podkreślić należy, że nie wszyscy badacze i badaczki rozwijają duchowe aspekty w obrębie tych dwóch nurtów⁹⁵.

⁹¹ C. Sandilands, B. Erickson, *A Genealogy of Queer Ecologies*, [w:] *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, ed. C. Sandilands, B. Erickson, Indiana University Press, Bloomington 2010, s. 9-11, 12-14.

⁹² J. Sierakowska, *Ekofeminizm. Próba opisu*, „Archeus. Studia z Bioetyki i Antropologii Filozoficznej” 2011, t. 12, s. 125.

⁹³ C. & C. McGuire, *What is Ecofeminism Anyway*, https://ecofeminism.info/what_is/main.html (dostęp: 21.01.2023)

⁹⁴ C. Spretnak, op. cit., s. 5.

⁹⁵ M. Kheel, op. cit., 2, s. 63-64.

Kolejne powiązanie feminizmu, ekologii i praw zwierząt zostało wskazane poprzez udokumentowanie efektów skażenia środowiska, a także pogorszenia życia kobiet i zwierząt. Jak wskazuje Greta Gaard, pestycydy, odpady chemiczne, kwaśne deszcze, promieniowanie oraz inne zanieczyszczenia nie pozostają bez znaczenia dla zdolności reprodukcyjnych kobiet, a chemikalia często są uprzednio testowane na zwierzętach, aby ustalić poziom ich toksyczności. Wymienione praktyki, wraz ze znacznymi kosztami hodowli przemysłowej, produkcji i konsumpcji mięsa, ukazują powiązania pomiędzy degradacją środowiska i opresją zwierząt pozaludzkich – wpisuje się to w to, co rozumiemy poprzez szowinizm gatunkowy, zwany również gatunkowizmem⁹⁶.

Do katalogu opresji, obejmującego seksizm, rasizm, klasizm, imperializm, dyskryminację na tle orientacji i tożsamości seksualnej, ekofeminizm dodaje więc opresję świata przyrody i wskazuje, że dostrzeżenie oraz zrozumienie opresji natury jest niezbędne do pełnego zrozumienia opresji kobiet, wzbogacając tym inne dyscypliny. Postulaty ekofeministyczne wpisują się w ekokrytykę, gender studies, animal studies, posthumanizm, studia kulturowe, studiach postkolonialne. Ekofeminizm realizuje strategie posthumanistyczne⁹⁷ poprzez dążenie do decentralizacji człowieka i zacieranie granic dotychczas skrupulatnie oddzielających poszczególne istnienia – zwierząt ludzkich, zwierząt pozaludzkich, roślin, grzybów, bakterii. Włącza się więc także w szeroki projekt biohumanistyki jako procesu integracji różnych perspektyw – czerpiąc nie tylko z zasobów rozmaitych dyscyplin pochodzących z odmiennych dziedzin nauki, ale także korzystając z alternatywnych źródeł poznania z wiedzy tubylczej⁹⁸.

Koniecznym jest wspomnienie również niepodjętych tutaj wyrazistych i palących problemów, którymi zajmuje się ekofeminizm, jak ubóstwo (również ubóstwo menstruacyjne), większa śmiertelność kobiet i dzieci podczas klęsk żywiołowych, której przyczyny upatruje się także w normach kulturowych kładących mniejszy nacisk na sprawność fizyczną wśród dziewcząt.

⁹⁶ G. Gaard, *Living Interconnections with Animals and Nature*, op. cit., s. 5.

⁹⁷ W tym miejscu należy przywołać polską publikację szeroko omawiającą posthumanizm, która również kilkakrotnie odnosi się do kwestii ekofeminizmu – zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015.

⁹⁸ E. Domańska, *Biohumanistyka (rozpoznanie wstępne)*, [w:] *Ekologia interdyscyplinarności*, red. J. Axer, M. Konarzewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 155-156.

1.3.3. Różne oblicza ekofeminizmu

Na tym etapie zgłębiania nurtu próżno oczekiwać jednorodności. Jak stwierdziła Kheel, różnorodność poglądów ma swoje odzwierciedlenie w mnogości ścieżek, które do ekofeminizmu prowadzą. Niektóre badaczki dotarły do ekofeminizmu kierowane wierzeniami związanymi z kultem natury, inne poprzez ochronę środowiska, jeszcze inne za sprawą studiowania historii i teorii politycznych czy ze względu na zaangażowanie w obronę praw zwierząt. Tak samo jak niemożliwe jest jednoznaczne opisanie wszystkich postaw w obrębie samego feminizmu, tak samo w obrębie ekofeminizmu funkcjonuje oczywiście wiele stanowisk.

Za pierwsze teksty ekofeministyczne (poza słynnym sformułowaniem pojęcia „ekofeminizm” przez Françoise d’Eaubonne w *Le Féminisme ou la mort*) uważa się *Woman and Nature* Susan Griffin oraz *Gyn/Ecology* Mary Daly. Mimo że prace te spotkały się ze znaczną krytyką za esencjalistyczne podejście, niezaprzeczalnie wyznaczyły kierunek, w którym mógł zmierzać feminizm lat 70. XX wieku. Jak pisze Sandilands, „wiele feministek zaczynało eksplorować koncept, że różnica może być źródłem mocy, a reprodukcja i natura mogą stanowić klucz do siły, nie tylko opresji kobiet”⁹⁹. Ekofeminizm był krytykowany za esencjalistyczne podejście nie tylko przez inne dyscypliny, ale również w obrębie refleksji feministycznej, do czego odnosi się też Griffin¹⁰⁰.

Napięcie między ekofeminizmem a innymi nurtami feminizmu miało miejsce w związku ze stosowaniem strategii afirmacji bliskiej relacji kobiet z naturą. Uznawano ją za wspierającą feminizację natury, niewykraczającą więc poza tradycyjny porządek i krytykowano za uprawianie rewaloryzacji w miejsce negacji zrównania kobiet z naturą, które wzmocniało opresję kobiet, a także podtrzymywało tradycyjne symboliczne związki między kobiecością a zwierzęcością¹⁰¹.

Tak jak nie sposób mówić o feminizmie jako jednorodnym nurcie, tak w obrębie ekofeminizmu również dostrzec można złożoność – szczególnie w kwestii traktowania tematu zwierząt. Jak wskazuje Greta Gaard, niektóre ekofeministki nie

⁹⁹ C. Sandilands, *The Good-Natured Feminist. Ecofeminism and the Queer for Democracy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 9.

¹⁰⁰ Zob. S. Griffin, *Ecofeminism and Meaning*, [w:] *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*, ed. K. Warren, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1997.

¹⁰¹ K. Soper, *Odrzucanie i odzyskiwanie „natury” na przykładzie gender i animal studies (przewartościowania)*, przeł. A. Barcz, [w:] *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, E-Naukowiec, Lublin 2014 s.41-42.

podejmowały bezpośrednio tematu zwierząt, a niektóre podkreślały opresję zwierząt jako wręcz kluczową dla analizy ekofeministycznej¹⁰². Na tej płaszczyźnie wyłania się zatem – najbliższy mi w niniejszej pracy – ekofeminizm wegetariański.

Kwestia zwierząt stanowi czynnik różnicujący postawy w obrębie refleksji ekofeministycznej, który również uwidacznia odmienne stanowiska w działaniach zmierzających do wyzwolenia natury. Otóż ekofeministki wykazują się pewną niechęcią wobec ruchu obrony praw zwierząt, który – dążąc do respektowania praw i interesów poszczególnych istot pozaludzkich – nastawiony jest na jednostkowość i indywidualizm, co stoi w sprzeczności z podkreślaną przez ekofeministki wspólnotowością, zależnością oraz krytyką patriarchalnego dyskursu jednostkowych praw¹⁰³. Greta Gaard podkreśla, że w pracach czołowych przedstawicieli ruchu wyzwolenia zwierząt – Toma Reagana i Petera Singera – obrona praw istot pozaludzkich argumentowana była w kategoriach racjonalności, a nie emocjonalności¹⁰⁴, co jednocześnie prowadziło do rozziwu między rozsądkiem a emocjami¹⁰⁵, obecnie przez ekofeminizm podważanego.

Gaard, podejmując temat ekofeminizmu wegetariańskiego, podkreśla jednak, że do powstania międzygatunkowej więzi i współczucia dochodzi dzięki zdolności dostrzeżenia powiązań doświadczeń ludzkich i pozaludzkich¹⁰⁶ – a więc konstrukcji o jednostkowym charakterze. Na tym etapie chcę podkreślić, że bliska jest mi zarówno perspektywa ekofeminizmu wegetariańskiego, jak i logika dyskursu obrony praw zwierząt, co znajdzie odzwierciedlenie w dalszych częściach mojej pracy.

Sfer, w których nurt ściera się z innymi odłamami feminizmu, jest więcej. Ponieważ, jak wskazuje Carol J. Adams (jedna z przedstawicielek ekofeminizmu wegetariańskiego), żadna próba uwolnienia kobiet (lub jakiegokolwiek innej opresjonowanej grupy) nie będzie skuteczna bez próby uwolnienia natury, język przemocy wobec zwierząt nie powinien służyć do wyrażania krzywdy kobiet. Adams podkreśla, że w dyskursie radykalnego feminizmu pojawia się symbolika uboju – punktuje ona słowa Andrei Dworkin, mówiącej, że pornografia przedstawia kobietę jako „kobięcy kawałek mięsa”, a także cytuje Genę Coreę, głoszącą, że „kobiety w domach

¹⁰² G. Gaard, *Vegetarian Ecofeminism: A Review Essay*, „Frontiers: A Journal of Women Studies” 2002, Vol. 23, No. 3, s. 117.

¹⁰³ C. J. Adams, *Neither Man nor Beast. Feminism and the Defense of Animals*, Bloomsbury, London & New York 2018, s. 87.

¹⁰⁴ G. Gaard, *Vegetarian Ecofeminism: A Review Essay*, op. cit., s. 121.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 123.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 120.

publicznych wykorzystuje się jak zwierzęta w klatkach”. Badaczka wskazuje, że każdorazowe posługiwanie się opresją zwierząt jako metaforą opresji kobiet utrwała patriarchalne struktury, które przecież radykalny feminizm stara się rozbrajać¹⁰⁷.

Choć użycie symboliki uboju jest zrozumiałe jako mocna forma wyrażenia cierpienia, upokorzenia i uprzedmiotowienia, zdaniem Adams, ikony feminizmu, jak Simone de Beauvoir, Mary Daly, Andrea Dworkin, Ti-Grace Atkinson, Kate Millet czy bell hooks, dotarły do punktu przecięcia opresji kobiet i opresji zwierząt, ale dokonały od niego odwrotu, aby dalej wyrażać opresję kobiet bez zajmowania się opresją zwierząt¹⁰⁸. Jednocześnie, autorka *Polityki seksualnej mięsa* zwraca uwagę, że również osoby zaangażowane w prawa zwierząt powinny krytycznie spojrzeć na własny język – korzystający nierzadko z metafor opartych na opresji kobiet. W kulturze, w której kobiety zajmują podrzędną pozycję, feminizacja natury za pomocą pojęć „matka ziemia”, „dziewicze lasy”, „gwałt na naturze” umacnia opresyjne podporządkowanie natury. Analogicznie dzieje się w przypadku określania kobiet epitetami związanymi ze zwierzętami – służą one animalizacji kobiet i wzmacniają podrzędny status kobiet, odwołując się do zwierzęcej natury. Działalność feministyczna pomijająca problem krzywdzenia przyrody pozaludzkiej jest niekompletna, tak samo jak działalność ekologiczna nieuwzględniająca płci. Myśl ekofeministyczna oddala się więc o kilka kroków, aby lepiej dostrzec problemy opresji kobiet i przyrody oraz dostarczyć odpowiedzi na pytania, które dotychczas nie zostały zadane, bo nie uwzględniały wspólnego źródła opresji.

Do instytucjonalizacji wartości patriarchalnych (jak widać, również w obrębie samej teorii femistycznej) dochodzi za sprawą pracy „nieobecnego desygnatu”. Adams wyjaśnia to pojęcie na przykładzie konsumpcji mięsa. Podkreśla, że każdy mięsny posiłek wiąże się z nieobecnością – w tym przypadku z nieobecnością śmierci zwierzęcia. Śmierć ta jest zastąpiona przez „mięso”, dochodzi więc do przekształcenia zwłok, oddalenia myśli, że „mięso” było kiedykolwiek żywą istotą; kreuje się w ten sposób myślenie o czymś, zamiast o kimś. Badaczka wskazuje, że „nieobecny desygnat jest czymś, co oddziela jedzącego mięso od zwierzęcia i zwierzę od produktu końcowego”¹⁰⁹. Nieobecny desygnat umożliwia zachowanie dystansu – utrzymuje „mięso” daleko od tego, że było kiedyś zwierzęciem, oddala przemoc,

¹⁰⁷ C. J. Adams, *Polityka seksualna mięsa*, op. cit., s. 95.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 117-118.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 26-27.

ponieważ nie ma już zwierzęcia, jest produkt¹¹⁰. Konkretnie żywe zwierzę w pewnym momencie staje się nieobecne, aby mogło zostać zastąpione przez „mięso” – pokarm. Ten proces jest wspierany również przez język: „zwierzęta stają się nieobecne za sprawą języka, który przemianowuje martwe ciała, jeszcze zanim konsumenci przystąpią do ich spożywania”¹¹¹. W ten sposób spożywa się wołowinę zamiast krowy, jagnięcinę zamiast kilkumiesięcznej owcy oraz cielęcinę zamiast kilkutygodniowego cielaka – nieobecnymi desygnatami „mięsa” są żywe zwierzęta.

Jaki ma to związek z relacją kobiet i zwierząt? Proces powstawania nieobecnego desygnatu umożliwia zapomnienie o zwierzęciu jako żywej, czującej istocie oraz ułatwia odepchnięcie myśli o tym, że „mięso” było kiedyś żywym zwierzęciem. Adams wspomina o częstym przenikaniu się opresji zwierząt i kobiet w pozornie nieszkodliwych przykładach w kulturze – na przykład nazywaniu pozycji w menu „piers z indyka w rozmiarze DD” czy nazywaniu amerykańskiej sieci restauracji Hooters¹¹². Choć te przykłady nawiązują do zwierząt, ich nieobecnymi desygnatami są w rzeczywistości kobiety¹¹³. W tym sensie posługiwanie się językiem dotyczącym uboju do opisanego krzywdy kobiet powoduje umacnianie się struktur nieobecnego desygnatu. Mówiąc o zgwałceniu za pomocą sformułowania „czułam się jak kawałek mięsa”, zagarnia się doświadczenie zwierząt, aby wyrazić krzywdę człowieka. Zwierzęta stają się więc nieobecnym desygnatem w ramach mówienia o krzywdzie kobiet.

Struktura nieobecnego desygnatu umacnia wartości patriarchalne. Tak jak mówienie o „mięsie” kryje w sobie nieobecność zwierząt, „tak w opisach przemocy kulturowej rolę nieobecnego desygnatu z reguły pełnią kobiety”¹¹⁴. Adams wskazuje, że samo pojęcie zgwałcenia zostało oddzielone od doświadczenia kobiet i zaczęto stosować je do zobrazowania wszelkiej niszczycielskiej działalności – autorka podaje przykład „gwałtu na ziemi”. W ten sposób krzywda kobiet staje się narzędziem do wyrażenia opresji, a w ramach takich metaforycznych struktur nieobecnymi desygnatami stają się kobiety¹¹⁵.

¹¹⁰ C. J. Adams, *Post-mięsożerność*, przeł. M. Dąbrowska, [w:] *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, E-Naukowiec, Lublin 2014, s. 48, 49.

¹¹¹ C. J. Adams, *Polityka seksualna mięsa*, op. cit., s. 87.

¹¹² *Hooters* w slangu oznacza kobiece piersi.

¹¹³ C. J. Adams, *Polityka seksualna mięsa*, op. cit., s. 30.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 89.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Badaczka zauważa też, że w ramach funkcjonowania nieobecnego desygnatu przemoc seksualna i ubój, choć są innymi rodzajami zadawania cierpienia, mają swoje punkty styeczne. Kulturowe wizerunki przemocy seksualnej, jej zdaniem, czerpią z wiedzy na temat zabijania i jedzenia zwierząt, co widać między innymi w pornografii¹¹⁶.

1.3.4. Ekofeminizm jako narzędzie krytyczne

Jak więc podążać w kierunku wyznaczanym przez myśl ekofeministyczną, mając wiedzę o przeszkodach stojących na rozmaitych ścieżkach ekofeminizmu? Powinn_śmy dążyć do ekofeministycznej pełni, dostrzegającej i akceptującej tak silne strony, jak i słabości poszczególnych dróg. W ramach przyjęcia preferowanej przez część ekofeministek strategii podważającej opozycyjne dualizmy, głoszącej, że przepaść między naturą kulturą nigdy nie istniała, a kobiety i mężczyźni w równym stopniu przynależą do natury i kultury, należy podnosić też kwestię przynależenia do natury i kultury również zwierząt i roślin w miejsce dotychczasowego przypisywania ich do natury i odmawiania dostępu do kultury.

Powinno się podkreślać, że zarówno rośliny, jak i zwierzęta kreują kulturę. Wiemy przecież, że tworzą własną złożoną komunikację, a nawet zdobywają informacje w sposób dla ludzi nieosiągalny – nietoperze posługują się echolokacją, psy za pomocą węchu potrafią wyczuwać zmiany w zapachu skóry, rozpoznawać pewne choroby, a dzięki temu mogą również ostrzegać przed nadchodzącym atakiem epilepsji, spadkiem cukru lub sygnalizować choroby nowotworowe¹¹⁷. Mamy na przykład też przesłanki, aby sądzić, że zwierzęta pojmują abstrakcyjny koncept śmierci, ponieważ dostrzegamy żałobę u zwierząt towarzyszących i widzimy praktyki urządzania pogrzebów wśród słońi¹¹⁸.

Praktykowanie refleksji ekofeministycznej pełni – utrzymującej zresztą w samej nazwie dziedzictwo krytykowanego za esencjalizm ekofeminizmu celebrującego jedność z naturą, cyklami lunarnymi – byłoby więc propozycją

¹¹⁶ Ibidem, s. 90.

¹¹⁷ Zob. A. Kokocińska, *Zadbać o psi nos*, „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk” 2016, nr 47, M. Bagnowska, *Najlepszy przyjaciel człowieka. Pies w roli terapeuty*, „Parezja” 2019, t. 2, s. 108-121, C.M. Willis i in. *Olfactory detection of human bladder cancer by dogs: proof of principle study*, <https://www.bmj.com/content/329/7468/712.full> (dostęp: 28.06.2024).

¹¹⁸ Zob. E. Czykwin, *Znaczenie wspólnotowości dla przetrwania gatunków. Perspektywa socjobiologiczna*, „Studia z Teorii Wychowania” 2022, nr 1 (38), s. 11.

rozumienia płci i gatunku jako kontinuum. Rezonowałyby w ten sposób także z ekofeminizmem queerowym, ugruntowując myślenie posthumanistyczne.

Ekofeministyczna pełnia wzmocniałaby nieantropocentryczne postulaty głoszone przez liczne dyscypliny humanistyki. Jednym z nich, który nie został dotąd podjęty, jest akceptacja nie tylko życia w kole relacji, ale też śmierci – chociażby przez dostrzeżenie, że ludzie są pożywieniem dla wielu organizmów. A jednak, jak wskazała Plumwood, koncept bycia pożywieniem dla innych wciąż wstrząsa obrazem dominacji nad światem przyrody. Ponieważ ludzka śmierć tradycyjnie wiąże się z wyobrażonym odejściem do innego świata zamiast z byciem czymś pożywieniem, prowadzi do wyimaginowanego wykluczenia człowieka jako elementu łańcucha pokarmowego, przesunięcia w stronę funkcji kogoś, kto łańcuchem może zarządzać. Podejście, które proponuje Plumwood, wiąże się z pełnią w tym sensie, że dostrzega wzajemność człowiek – zwierzę, równość w zakresie łańcucha pokarmowego (a nawet sieci pokarmowej – *food web*), postrzegania, że wszystkie istoty jednocześnie są jedzeniem i zarazem znacznie więcej niż tylko jedzeniem¹¹⁹.

Strategia pełni widoczna byłaby również w zakresie sposobu rozważania problemów – dotąd myślenie dualizmami powodowało wmawianie ekofeministkom historycznej¹²⁰, nadmiernej emocjonalności. Takie twierdzenia odpięto podkreślaniami, że uważność i dbanie o przyrodę są przecież jak najbardziej racjonalną postawą – czyż nie umacnia to jednak dualizmu emocjonalność/racjonalność i nierównego wartościowania tych kategorii? Realizacja omawianej strategii pełni podkreślałaby więc raczej moc przekazu zaangażowanego, odwołującego się do uczuć i empatii, współodczuwania opartego jednocześnie na mierzalnych przesłankach.

Pełnia byłaby widoczna też w androgynii, rozłożeniu cech dotąd uważanych za stereotypowo żeńskie/męskie w dowolnych, odmiennych proporcjach, właściwych dla danej jednostki i odpowiadających jej, a składających się na żeńskimęskiludzki charakter. Dostrzegalna byłaby nie tyle w sieci czy spektrum, lecz raczej w kole istnień; manifestowałaby się w balansie, komplementarności podejścia opartego na emocjach, opiece, relacyjności przy jednoczesnym uwzględnieniu jednostkowej unikatowości żyć.

¹¹⁹ V. Plumwood, *Animals and Ecology: Towards a Better Integration*, <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/41767> (dostęp: 20.04.2023).

¹²⁰ Abstrahując od całego historycznego obciążenia wiążącego się z hasłem „histeria”, warto wspomnieć, że stosunkowo niedawno powstała publikacja traktująca o rozmaitych formach deprecjonowania kobiet działających na rzecz przyrody. Zob. L. Gruen, F. Probyn-Rapsey, *Animaladies. Gender, Animals, and Madness*, Bloomsbury Academic, London 2018.

Pełny byłby też zakres systemu wierzeń, wiążący się z kolektywnością istnień oraz komplementarnością bóstw dla tych, którzy chcą w nie wierzyć. Tekst kultury wpisujący się ekofeministyczną pełnię zakładałby więc nie tylko splątanie, współfunkcjonowanie wszystkich istnień w kole relacji, ale też moralność opartą na uważności i trosce bez wpadania w dyskurs litości.

Ten sposób rozwijania teorii ekofeministycznej, w połączeniu z metodami studiów kulturowych¹²¹ oraz ekokrytyką, umożliwia utworzenie krytycznej soczewki służącej do skrupulatnego odczytywania tekstów kultury¹²².

Sądzę, że tak jak mówi się o feminizmach zamiast feminizmu, tak również można mówić o ekofeminizmach. W tej perspektywie ekofeminizm modelowany jako narzędzie krytyki ma potencjał dekonstrukcyjny, umożliwia lekturę filmowych – w moim wypadku – tekstów kultury poprzez baczne przyglądanie się mechanizmom reprezentacji i strukturom opresji, a także daje szansę dostrzeżenia takich rozwiązań o charakterze możliwie najbardziej inkluzywnym i podjęcia próby wykroczenia poza andro- i antropocentryczny porządek świata.

Zauważyć należy, że ekofeminizm jako pojęcie pojemne, mieszczące w sobie zarówno akademicką refleksję, aktywizm społeczny, jak i orientację światopoglądową, sam w sobie nie stanowi metody naukowej. W obliczu różnych działań mieszczących się w nurcie ekofeminizmu (np. ruch Chipko) konieczne jest doprecyzowanie sposobu modelowania teorii ekofeministycznej w celu wykorzystania jej jako narzędzia krytycznej analizy. To, co nazywam ekofeministyczną analizą krytyczną, stanowi więc narzędzie dekonstrukcyjne¹²³, będące odnogą ekokrytyki jako

¹²¹ Które rozumiem za Fiske, Storeyem, Strinatim. Zob. J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. Burszta, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.

¹²² Przy czym podkreślić należy, że refleksja na temat tekstów kultury jako śladów ludzko-pozaludzkich relacji zdecydowanie wykracza poza prosty opis teoretyczny oderwany od realnych problemów. Zob. J. Włodarczyk, *Rasa, klasa, płęć, gatunek? Metodologie w animal studies*, [w:] *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Z. Ładyga, J. Włodarczyk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

¹²³ Derridy dekonstrukcja przebrzmiewa wyraziście w samym już dążeniu do nadkruszenia Wielkich Opozycji oraz wylamania fallogocentryzmu jako patriarchalnego produktu logocentryzmu. Zob. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Officyna, Warszawa 2011. Derrida wskazuje też bezpośrednie związki dekonstrukcji i krytyki feministycznej w trakcie rozmowy z Derekiem Attridge'em – J. Derrida, D. Attridge, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s.50-51. Udowodniać dekonstrukcyjnego potencjału ekofeministycznej perspektywy nawet nie trzeba, gdy wskaże się choćby przekraczanie hierarchiczno-dualistycznego modelu w świetle ludzko-pozaludzkiego istnienia przy okazji

metody oglądu tekstów literackich pod kątem reprezentacji ludzko-pozaludzkich relacji.

Skoro ekokrytyka stanowi taki sposób czytania tekstu kultury, który ma wyłonić odzwierciedlone w nim relacje ludzko-pozaludzkie, a także uznaje tekst kultury za reprezentację sądów, strategii, zachowań rzeczywistości, to ekofeministyczna analiza krytyczna umożliwia skoncentrowanie się na przedstawieniach zwierząt i kobiet jako podmiotów opresjonowanych w patriarchalnym porządku.

To, co ekofeminizm wegetariański włącza do ekokrytyki, to postulat o niepowielaniu opresji za pomocą posługiwania się strukturami opresji jednej grupy, aby wyrazić opresję drugiej. W tym sensie odchodzi od zajmowania się relacjami ludzko-zwierzęcymi, ale zgłębia i krytycznie analizuje relacje kobieco-zwierzęce, również w tym negatywnym aspekcie – wykorzystywania zwierząt do wyrażenia opresji kobiet oraz seksualizacji kobiet w celu wyrażania opresji zwierząt. Ekofeministyczna analiza krytyczna, dokonywana w perspektywie strategii pełni (zakładającej kształtowanie przestrzeni wspólnej, inkluzywnej – naturykultury zamiast umacniania opozycyjnego myślenia natura/kultura), opiera się więc na uważnym oglądzie struktur opresji płciowej i gatunkowej zawartych w tekstach kultury. Jej celem jest nie tylko wyeksponowanie mechanizmów opresji, lecz również zaproponowanie takiego sposobu konstruowania tekstów kultury, który uniknie powielania struktur opresji.

rozważań filozofa w *The Animal That Therefore I Am*. Zob. J. Derrida, D. Willis, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, "Critical Inquiry" 2002, Vol. 28, No. 2, s. 369-418.

Rozdział II. Groza kobiecości

Nałożenie optyki ekofeministycznej na horror w celu prześledzenia wpisujących się w ten gatunek filmowych tekstów kultury jako żeńsko-pozaludzkich reprezentacji andro- i antropocentrycznego świata wymaga podjęcia kilku istotnych kwestii. Trudności pojawiają się właściwie już na pierwszym etapie uznania materiału wizualnego za ślad reprezentujący rzeczywistość. Choć, jak wskazuje Piotr Kletowski, bez wątpienia horror stanowi cenne źródło wiedzy o kulturze¹²⁴, należy zaznaczyć, że trudności nastęrcza sama już forma filmu jako medium. Z jednej strony obraz nie daje się całkowicie przełożyć na język, a z drugiej strony jego opis, analiza i interpretacja za pomocą słów w samej swej istocie uniemożliwiają zupełne odzwierciedlenie sensu. Rozważania na temat tego fenomenu podejmowali między innymi Noël Carroll¹²⁵ i Alicja Helman¹²⁶.

Helman podkreśliła, że o ile krytyka literacka oraz teoria literatury operują językiem, w którym są skonstruowane dzieła literackie, o tyle film polega na komunikacji audiowizualnym, lecz badany jest za pomocą słów¹²⁷, wobec czego nad każdą analizą kina wisi widmo niedomknięcia, nieprzekładalności, uproszczenia. Choć podejmowane są liczne próby ominięcia tych trudności za pomocą strategii rozłożenia dzieł filmowych na poszczególne struktury¹²⁸, w niniejszej pracy środki filmowe, będące wielokrotnie przedmiotem analiz feministycznych (praca kamery, kompozycja, oświetlenie, barwa), stanowią kwestię drugorzędną, a w centrum usytuowane są kulturowe sygnały, ślady opresji oraz mechanizmy podporządkowania uwidaczniające się w warstwie dialogowej, charakterystyce postaci i strukturze fabularnej. Komplikacji związanych z filmami jako materiałem badawczym jest więcej.

¹²⁴ Zob. P. Kletowski, *Europejski i amerykański horror filmowy jako tekst antropologiczny*, [w:] *Strefy mroku. groza w kulturze audiowizualnej*, red. J. S. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2017.

¹²⁵ N. Carroll, *Interpreting the Movie Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

¹²⁶ A. Helman, *O dziele filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 59.

¹²⁸ Alicja Helman zaproponowała też klarowną charakterystykę strukturalnego podejścia do filmu, wraz z pojmowaniem filmu jako obrazu, barwy. Zob. A. Helman, *op. cit.*, s. 124-166.

2.1. Horror jako nośnik kulturowych znaczeń

Próby domknięcia horroru jako medium przekazującego znaczenia i wartości kulturowe nieuchronnie prowadzą do rozpoznania, że gatunek ten stanowi sferę rozległą, niejednoznaczną i problematyczną. Trudności następuje już samo wytyczenie granic gatunku. Najłatwiejszym zadaniem podczas porządkowania sfery narracji fantastycznych zdaje się być oddzielenie horroru od baśni. Roger Callois dokonuje tego, posługując się porządkiem świata przedstawionego – w baśni elementy nadnaturalne stanowią substancję świata, są spójne, harmonijne, a zło, choć występuje, stanowi jeden z elementów jednorodnej, stabilnej rzeczywistości. Po przeciwnej stronie stoją więc narracje fantastyczne, w których element nadnaturalny powoduje zakłócenie, groźbę, zachwianie dotąd stabilnego i niewzruszonego układu¹²⁹.

Na tym samym stanowisku stoi Noël Carroll, który wskazał, że wyróżnikiem horroru powinno być nie tyle samo pojawienie się potwora, co szczególna relacja między monstrum a innymi postaciami w świecie przedstawionym. Potwór, choć zdecydowanie będący charakterystycznym elementem horroru, występuje w wielu typach narracji fantastycznych. Jednak w baśniach, mitach, odysejach, nawet jeżeli jest źródłem strachu i kłopotów, przynależy do sfery codzienności, a w horrorze natomiast każdorazowo zaburza naturalny porządek¹³⁰. Zręcznie ujmuje to zagadnienie również Stuart M. Kaminsky, zauważając, że horror i science-fiction przypominają bardziej koszmar, natomiast baśń kojarzy się ze snem, mimo że wszystkie z nich zawierają elementy wspólne¹³¹.

Bardziej zawiłym zadaniem jest odróżnienie horroru od wspomnianego sci-fi. Kaminsky stwierdza, że horrory w znacznej mierze koncentrują się wokół lęku przed śmiercią oraz utratą tożsamości¹³², natomiast sci-fi za sprawą katastrofy, zanieczyszczenia środowiska, buntu maszyn rozprawia się z obawą o życie i nadchodzącą przyszłość¹³³. Nierzadkie są przykłady przenikania się tych dwóch gatunków do tego stopnia, że teksty kultury są zaliczane do obu kategorii jednocześnie

¹²⁹ R. Callois, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. J. Błoński i inni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 32-33.

¹³⁰ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 37.

¹³¹ S. M. Kaminsky, *American Film Genres*, Nelson-Hall, Chicago 1985, s. 132.

¹³² Ibidem, s. 120.

¹³³ Ibidem, s. 129.

lub stanowią hybrydy nazywane „horrorem sci-fi”. Carroll dostrzega zresztą swobodne przejścia między horrorem a sci-fi oraz podkreśla, że granica między tymi dwoma gatunkami jest raczej płynna¹³⁴.

Nawet jeżeli upraszczająco przyjmiemy, że różnica między horrorem a baśnią nasuwa się intuicyjnie i nie sprawia większych kłopotów, natomiast bliskość sci-fi z horrorem powoduje splot tych gatunków, więc nie warto na siłę ich rozdzielać, to wciąż otwarte pozostają kolejne kwestie dotyczące horroru jako typu tekstu kultury.

Peter Hutchings wskazuje, że problematyczne jest odróżnienie horroru od thrillera, co uwidacznia się w odmiennym wyborze materiału badawczego przez twórców klasycznych prac o filmowym horrorze. Autor podkreśla, że filmy, w których źródłem zagrożenia jest ludzki morderca, są całkowicie pominięte w *Filozofii horroru* Carrolla, natomiast stanowią główny temat *Men, Women and Chainsaws. Gender in Horror Films* Carol J. Clover. Jak przekonuje Hutchings, trudność w precyzyjnym wyznaczeniu granic gatunkowych wynika nie tylko z zawłości w obrębie tego typu kina (odmiennych stanowisk jego badaczy, niekonsekwencji w definiowaniu i promowaniu horrorów przez przemysł filmowy, prób reklasyfikacji poszczególnych dzieł, percepcji widowni itd.), ale również z problematyki gatunkowości samej w sobie – stanowiącej w pewnym stopniu przeciwny biegun autorskości i będącej odpowiedzią na potrzeby odbiorców¹³⁵.

Według rozpoznań Carrolla wyróżnikiem oraz koniecznym elementem horroru jest figura potwora, który według aktualnej w danym momencie wiedzy nie istnieje w tak zwanym realnym świecie. Badacz zauważa jednak, że filmy, takie jak *Szczęki* (*Jaws*, reż. S. Spielberg, 1975) czy *Upiór w operze* (*The Phantom of the Opera*, reż. J. Schumacher, 2004) wciąż mogą być nazwane horrorami, mimo że ukazują na pozór rzeczywiste zwierzęta lub osoby. Dzieje się tak dlatego, że sposób portretowania antagonistów czyni ich nadnaturalnymi, eksponując ich niezwykle właściwości¹³⁶.

Carroll, koncentrując się na potworze jako elemencie niezbędnym, dokonuje rozróżnienia między horrorem a tekstami grozy, które bywają włączane w grono horrorów, lecz do nich nie należą. Mowa tu o opowieściach niesamowitych, czyli utworach, w których źródłem niepokoju są nadnaturalne wydarzenia przychodzące z zewnątrz, nieskonkretyzowane w postaci potwora. W przeciwieństwie do horroru,

¹³⁴ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, op. cit., s. 34.

¹³⁵ P. Hutchings, *The Horror Film*, Routledge, London & New York 2013, s. 2-5.

¹³⁶ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, op. cit., s. 68-69.

który koncentruje się na wstępie wobec niewystępującego w rzeczywistości monstrum, opowieści niesamowite, choć także wywołują lęk, skonstruowane są tak, aby odbiorcy odczuwali niepewność i dopuszczali ewentualność istnienia niepokojących, tajemniczych sił¹³⁷.

Wyróżnikiem horroru z perspektywy oddziaływania na odbiorcę jest wprowadzona przez Carrolla art-groza – złożone uczucie, które horror ma za zadanie wywołać u widza lub czytelnika. Podobne do przeżyć bohaterów danego tekstu kultury, związane jest z automatycznymi reakcjami na bodziec, doznaniem cielesnym, powstaje bowiem wskutek procesów poznawczych oraz oceny potwora jako nieczystego i niebezpiecznego¹³⁸. Jednocześnie oba te elementy – nieczystość i niebezpieczeństwo – są istotne, ponieważ jeżeli potwór „[...] byłby tylko niebezpieczny, wzbudzałby lęk; gdyby był tylko nieczysty, wzbudzałby wstręt”¹³⁹.

[...] art-groza jest stanem emocjonalnym, w którym niezwykle pobudzenie organizmu zostaje wywołane myślą o potworze prezentowanym przez opowiadanie albo obraz, przy czym w myśli tej potwór jawi się jako groźny i nieczysty. Wzorem dla reakcji odbiorczych są reakcje postaci fikcyjnych występujących w danym utworze. Odbiorcy, tak jak fikcyjni bohaterowie, pragną uniknąć fizycznego kontaktu z potwornymi istotami. Cechą wyróżniającą potwory jest to, że zgodnie z aktualnie obowiązującym stanem wiedzy nie istnieją¹⁴⁰.

W kontekście niezbędnych dla niniejszej pracy rozpoznań gatunkowych pewnym jest, że element kluczowy horroru stanowi powszechna świadomość i bezdyskusyjność co do nieistnienia tego, co niemożliwe. Jak wskazuje Marek Wydmuch, przywołując poglądy Caillois, „fantastyczność zderza się więc z porządkiem racjonalnym dwojakiego rodzaju: odbudowanym wewnątrz tekstu oraz zafiksowanym w sposobie myślenia odbiorcy”¹⁴¹. Jak wskazał też sam Caillois, „wydarzenia nadzwyczajne przerażać nas mogą bowiem wtedy, gdy przerywają i podważają jakiś niewzruszony porządek rzeczy, którego nic w żadnym wypadku nie

¹³⁷ Ibidem, s. 77.

¹³⁸ Ibidem, s. 49-50, 53-55.

¹³⁹ Ibidem, s. 55.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 66-67.

¹⁴¹ M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 20.

może odmienić, tak zgodny jest z naszym poczuciem rzeczywistości i z naszym rozumem”¹⁴²; „fantastyka zakłada więc niewzruszoność świata rzeczywistego, by tym lepiej ją podważyć”¹⁴³. Horror – jako jeden z reprezentantów fantastyki – wraz z sobie właściwymi prawidłami oraz mniej i bardziej przepuszczalnymi granicami, stanowi więc przestrzeń rejestracji lęków i próbę uporządkowania, okiełznania rzeczywistości. Lęki społeczne zostają wyrażone w bezpośrednich obrazach, z którymi można skonfrontować się choćby zaledwie w obrębie obrazu filmowego. Jak zauważa Kaminsky, horror zapewnia też pewnego rodzaju ukojenie – o ile w rzeczywistości nie możemy w pełni pojąć i pogodzić się ze śmiercią czy chorobą, o tyle w tekście kultury możemy przynajmniej zobaczyć i „skonfrontować” konkretne, wyrażalne zło¹⁴⁴.

Jako gatunek ukazujący konflikt przyrodzonego i nadprzyrodzonego horror stanowi też „formę negocjacji tego, co jest w ramach danej kultury uważane za możliwe, naturalne, powszechne i normalne”¹⁴⁵. Prezentując więc to, co niechciane, niedopuszczalne, niemieszczące się w ściśle strzeżonych granicach „właściwego”, jednocześnie moralizuje, kształtuje postawy i przestrzega przez konsekwencjami naruszania tabu i norm kulturowych.

Szczególnie użyteczny horror staje się wtedy, gdy pewna tematyka jest wyłączana z obiegu publicznego – wówczas, za pomocą właściwych sobie metod ukazywania tego, co niechciane, gatunek zręcznie metaforyzuje problemy społeczeństwa i umożliwia konfrontację z lękami w bezpiecznej przestrzeni. Wpisuje się tym samym w kluczowe rozpoznania Charlesa Altmana w kwestii gatunków popularnych – jako artefakt rozrywki horror stwarza okazję do realizacji, w sposób bezpośredni lub pośredni, tych potrzeb, które są sprzeczne z systemem wartości danej kultury, a w efekcie potępiane lub odrzucane. Jednocześnie umożliwia sięgnięcie do sfery zakazanej bez ponoszenia konsekwencji – za pomocą paradoksalnego czynienia i nie-czynienia w tym samym czasie zakazanego¹⁴⁶.

Ponieważ horror interesuje mnie głównie jako przestrzeń do dokonania ekofeministycznej analizy krytycznej, sądzę, że streszczanie ewolucji gatunku i tematyki jego filmowej ekspresji jest w mojej pracy zbędne i wtórne w świetle wielu

¹⁴² R. Callois, op. cit., s. 34.

¹⁴³ Ibidem, s. 36.

¹⁴⁴ S. M. Kaminsky, *American Film Genres*, wyd. II, Nelson-Hall, 1988 Chicago, s. 122.

¹⁴⁵ M. Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2016, s. 28.

¹⁴⁶ C. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 19-20.

publikacji o tej tematyce¹⁴⁷. Z tego względu za konieczne w mojej pracy uważam zaprezentowanie ogólnych cech charakterystycznych gatunku, zaakcentowanie płynności i zmienności horroru oraz zaznaczenie tych jego elementów, które są istotne w kontekście badania go jako tekstu kultury reprezentującego pozaludzko-ludzkie relacje. Hutchings zręcznie podsumował potencjał horroru do wymykania się sztywnym podziałom, wskazując, że wyjątkową i ekscytującą cechą horroru jest to, że, tak jak jego transformujące monstra, on sam wciąż się zmienia¹⁴⁸. W tym rozumieniu horror stanowi przestrzeń o potencjale do przekazywania i odczytywania kolejnych, ewoluujących znaczeń kulturowych.

O ile tematyce horroru jako gatunku poświęcono wiele zniuansowych publikacji, o tyle zagadnienie horroru jako płaszczyzny do ekofeministycznego odczytania żeńsko-zwierzęcych relacji wciąż jest przestrzenią rzadko eksplorowaną. Przejdę więc do kwestii feministycznych badań nad filmem, a także przytoczę zagadnienia związane z wykorzystaniem monstrum jako figury służącej do zarysowania różnicy płciowej i gatunkowej – Innego niemal rozpychającego się łokciami, wdzierającego się do dyskursu, ukazującego wykluczenie oraz opresję.

2.2. Horror w świetle dotychczasowych badań feministycznych

Wyrazem znacznego potencjału horroru jako przestrzeni przekazywania kulturowych znaczeń jest wielość i różnorodność interpretacji gatunku – od perspektywy

¹⁴⁷ W kwestii samej gatunkowości i filmowego języka warto zajrzeć na przykład do obszernej publikacji o stylu, strategiach kina klasycznego – zob. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1988. Kwestie horroru jako gatunku podejmowane są też w pokaźnej pracy dotyczącej teorii i praktyki filmowej – zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020 – a także w publikacji na temat gatunków filmowych – zob. *Film Genre. Theory and Criticism*, ed. B. K. Grant, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J. & London 1977. Zagadnienia bezpośrednio związane z horrorem można rozszerzyć dzięki pozycjom takim, jak: M. Le Blanc, C. Odell, *Horror Films*, Kamera Books, Harpenden 2007, W.W. Dixon, *A History of Horror*, Rutgers University Press, New Brunswick 2010, P. Wells, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, Wallflower Press, London 2000. Tematem monografii horroru bywają również charakterystyczne jego cechy, swoista namacalność, która w sposób szczególny oddziałuje na widza – zob. np. D. S. Diffrient, *Body Genre: Anatomy of the Horror Film*, University Press of Mississippi, Jackson 2023. Również w polskiej literaturze można znaleźć informacje na temat korzeni i rozwoju gatunku – zob. np. A. Kołodyński, *Seans z wampirem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

¹⁴⁸ P. Hutchings, op. cit., s. 9.

koncentrujących się na konstruowaniu płci kulturowej¹⁴⁹ czy podejmowaniu wątku seksualności na przykładzie nietypowych pod tym kątem postaci zombie¹⁵⁰, do reprezentacji osób czarnych¹⁵¹, aby wymienić zaledwie kilka mniej oczywistych przykładów analiz filmowego horroru.

Odczytywanie horroru w zdecydowanej większości odbywało się w paradygmacie psychoanalitycznym¹⁵². Gatunek ten koresponduje z psychoanalizą zarówno na płaszczyźnie treści (operowanie psychoanalityczną symboliką, posługiwanie się odniesieniami do koszmaru sennego, podejmowanie tematyki powrotu tego, co marginalizowane i represjonowane), jak i ze względu na tendencję do represjonowania pewnych wartości przez sam horror oraz poznanie poprzez doświadczanie koszmaru. Również przekonanie psychoanalityków o represyjnym charakterze kultury czyni horror wyjątkowo podatnym na analizy w optyce psychoanalitycznej¹⁵³.

Zainteresowanie badaczy horrorem wzrosło zresztą równoległe z wkroczeniem psychoanalizy do badań nad filmem. Wśród elementów wiążących psychoanalizę z gatunkiem pojawiały się koszmary stanowiące psychologiczny obraz jednostek oraz społeczeństwa, procesy tłumienia i sublimacji, powrót tego, co represjonowane, pod postacią monstrum. James B. Twitchell wskazał, że psychoanalitycznie zorientowane odczytywanie horroru było problematyczne o tyle, że tak jak Freudowscy pacjenci śnili freudowskie sny, tak freudowscy reżyserzy (obeznani z psychoanalityczną symboliką) tworzyli freudowskie filmy¹⁵⁴.

Nie dziwi więc, że również do prowadzenia feministycznych badań nad filmem wykorzystywano w znacznej mierze psychoanalizę. Horror filmowy, jako teren praktyk kulturowych, stał się cennym materiałem służącym zarówno do krytycznego oglądu struktur opresji za pomocą śledzenia wzorców ról społecznych, reprezentacji, stereotypów nałożonych na koncepty kobiecości i męskości. Kwestiami centralnymi

¹⁴⁹ Zob. L. Coulthard C. Birks, *Desublimating Monstrous Desire: The Horror of Gender in New Extremist Cinema*, "Journal of Gender Studies" 2015, s. 461-476.

¹⁵⁰ Zob. *Zombies and Sexuality: Essays on Desire and the Living Dead*, ed. S. Jones & S. McGlotten, McFarland & Company, Jefferson 2014.

¹⁵¹ Zob. R. R. Coleman, *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*, Routledge, London & New York 2011.

¹⁵² Nie sposób nie przywołać tutaj Freudowskiej Niesamowitości (Unheimlich). Zob. Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

¹⁵³ M. Haltof, *Kino lęków*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1992, s. 55.

¹⁵⁴ J. B. Twitchell, *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, Oxford University Press, New York 1985.

dla feministycznej teorii i krytyki filmu były zagadnienia reprezentacji oraz widowni, a do analizowania patriarchalnych mechanizmów wykorzystywano głównie metody strukturalistyczne – psychoanalizę i semiotykę¹⁵⁵. Wykorzystanie narzędzi semiotyki umożliwiło krytykę stereotypowych obrazów kobiet kreowanych w kinie klasycznym. Rozpoznanie w kluczu struktury mitu Rolanda Barthesa ukazały, że znak „kobieta” pojmowany jako struktura, kod, konwencja, reprezentuje to, co oznacza dla mężczyzn – nie-mężczyznę¹⁵⁶.

Feministyczny dyskurs dotyczący kina¹⁵⁷ w znacznym stopniu oscylował wokół różnicy seksualnej oraz podkreślania nieobecności podmiotu kobiecego przy jednoczesnych procesach upodmiotawiania jako właściwego wyłącznie podmiotowi męskiemu¹⁵⁸. Feministyczne badania kina posługiwały się narzędziami psychoanalizy, ponieważ były one użyteczne w zakresie refleksji o podmiotowości – wraz z upodmiotowieniem jako procesem natury fallicznej, odbieraniem statusu podmiotu kobiecie poprzez – zgodnie z Lacanowską koncepcją kształtowania się podmiotu – wkroczenie w świat kultury z równoczesnym zerwaniem więzi dziecka z matką¹⁵⁹.

2.2.1. Aktywność/bierność – władza w spojrzeniu

Laura Mulvey posłużyła się perspektywą psychoanalityczną w celu ukazania podświadomych przyczyn czerpania przyjemności z oglądania filmów. W klasycznym eseju *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* skoncentrowała się na zagadnieniach identyfikacji widza oraz dominacji za pomocą spojrzenia¹⁶⁰. Wprowadzony przez Mulvey termin *male gaze* – zakładający, że mężczyźni są podmiotami patrzącymi, a kobiety przedmiotami oglądanymi – wiązał się ze sprawowaniem kontroli nad sposobami reprezentowania kobiet. Mulvey podkreśliła, że voyeurystyczna przyjemność sytuuje się na osi pasywności i aktywności jako opozycji,

¹⁵⁵ A. Smelik, *Feminist Film Theory*, [w:] *The Cinema Book*, ed. P. Cook, British Film Institute, London 2007, s. 491.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ponieważ w tej pracy interesuje mnie horror, ograniczam się do minimum, podejmując temat feministycznej teorii kina, która, oczywiście, stanowi zagadnienie znacznie szersze, obejmujące inne gatunki. Przykładem są chociażby melodramaty, którym przyjrzała się Grażyna Stachówna, nawiązując też do badaczek (w tym Barbary Creed), o których ja wspominam tylko w kontekście horroru. Zob. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.

¹⁵⁸ I. Kolasieńska, *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Rabid, Kraków 2003, s. 19.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 95-107.

która jest upłciowiona, ponieważ struktura kina kreuje mężczyznę jako aktywnego i silnego, a kobietę jako pasywną, bezsilną, stanowiącą obiekt pożądania¹⁶¹. Film, na płaszczyźnie tekstu (praca kamery, struktura narracyjna, fragmentaryczne ukazywanie cielesności, sytuowanie kobiety w centrum tylko po to, aby ją kontrolować, wystawianie na widok), umożliwia widzowi percypowanie wyłącznie w perspektywie męskiej, czyniąc z mężczyzny niejako domyślnego widza. Dochodzi zatem do „maskulinizacji pozycji widza na poziomie tekstualnym”¹⁶², jak to zreżymuje Iwona Kolasińska.

Filmowy horror, realizowany z męskiej perspektywy i realizujący głównie męskie fantazmaty, nawet we wczesnej formie stanowił rozległy teren do eksploracji kobiecej podmiotowości. Kobieta w horrorze umiejscowiona jest w centrum, ponieważ „to z nią wiąże się sfera napięć emocjonalnych, wyrażania pożądania czy prawa do poznania”¹⁶³. Jak wskazuje Kolasińska, horror klasyczny, sytuując kobietę – stanowiącą dotąd w kinie głównie przedmiot percepcji, niekoniecznie związanej z pogłębieniem sfery psychicznej – w centrum, nie tyle nawet narracji, co raczej symbolizacji, naruszył reguły oraz ustalił nowe zasady dyskursu o kobiecie¹⁶⁴.

Horror niejednokrotnie służył za cenny materiał do badań feministycznych ze względu na liczne występowanie kobiet w roli ofiar – często seksualizowanych, brutalnie atakowanych, stanowiących obiekt voyeurystycznej przyjemności, czasem dokonujących zemsty na oprawcach za sprawą swoich nadnaturalnych zdolności.

Koncepcja *male gaze* autorstwa Mulvey posłużyła Lindzie Williams¹⁶⁵ do przyjrzenia się horrorom. Badaczka wskazała, że spojrzenie może być sposobem przejmowania inicjatywy i podlega represji, gdy wykracza poza przyjęte normy – gdy kobieta aktywnie przygląda się potworowi oraz zdaje się go pożądać, musi zostać ukarana. Jednocześnie spojrzenie kobiety na potwora sugeruje podobieństwo, co miałyby być informacją o „podobnym statusie w patriarchalnych mechanizmach patrzenia”¹⁶⁶.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² I. Kolasińska, op. cit., s. 21.

¹⁶³ Ibidem, s. 43.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ L. Williams, *When the Woman Looks*, [w:] *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, ed.

B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 2015.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 18.

2.2.2. Kobięca Potworność

Kluczową publikacją dotyczącą feministycznych badań nad horrorem jest *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis* Barbary Creed. Posługując się konceptem abiektu Julii Kristevej¹⁶⁷ badaczka wyodrębniła archetypy postaci żeńskich w horrorze – między innymi kastratorkę, pierwotną matkę, wampirycę, wiedźmę, żywą śmierć, nieludzkie zwierzę, potworną macicę¹⁶⁸. Ponieważ dla Kristevej horror głównie dotyczy granic i lęku przed ich przekroczeniem, Creed pokazuje, że teksty z tego gatunku służą ilustracji pracy abiektu. Dokonuje się to poprzez przedstawianie obrazów abiektalnych (wydzielin, śmierci), poruszanie tematyki naruszania granic i podważania porządku, a także przedstawiania matki jako figury abiektalnej.

Badaczka zauważa, że – choć w zamyśle samo przedstawienie potworzycy mogłoby uchodzić za działanie feministyczne, wzmacniające – potworzycę jako reprezentację więcej mówią na temat męskich obaw przed kobiecością i kobiecą seksualnością niż o kobiecości samej w sobie, natomiast potwór na ekranie stanowi urzeczywistnienie tego, co może się wydarzyć, gdy kobieta otrzyma prawdziwą siłę¹⁶⁹. Postrzega więc figurę Potwornej Kobiecości jako mizoginiczną fantazję, konstrukt opresyjny, ukazanie oraz eksplorowanie androlęków. Potworna Kobiecość, choć mogłaby być odczytywana jako wzmacniająca i afirmująca żeńskość, w rzeczywistości stanowi zatem wytwór patriarchalny.

W swojej nowszej pracy, *Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, Creed zauważa, że o ile wcześniej abiekt w kontekście narracji o potworzycach był rozpatrywany głównie przez pryzmat wydzielin, niestabilności, nieszczelności granic czy potencjału do transformacji kobiecego ciała, o tyle w feministycznej nowej fali kina abiektalne są raczej figury mężczyzn agresywnych i przemocowych¹⁷⁰. Dochodzi zatem obecnie do przeniesienia środka ciężkości

¹⁶⁷ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

¹⁶⁸ W języku polskim dostępna jest część (znaczącej w tematyce kobiet w horrorze) publikacji Barbary Creed. Zob. B. Creed, *Potworna kobiecość*, przeł. A. Kowalczak-Pawlik, [w:] *Teorie wyrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

¹⁶⁹ B. Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 1993 s. 7.

¹⁷⁰ B. Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, Routledge, London & New York 2022, s. 2.

z Kobiecej Potworności na Abiektalną Męskość – stanowiącą źródło cierpienia, przemocy i opresji¹⁷¹.

Creed analizuje żeńskie zło również szerzej – nie tylko przez pryzmat zwierzęcości, sił nadprzyrodzonych, ale również zabijania w zemście. W tym sensie Kobieca Potworność odrzuca lub rozszarpuje kulturowe normy narzucane przez Abiektalną Męskość¹⁷². W innej pracy Creed wprowadziła również pojęcie *femme animale*, odnosząc je do potworzyc, które swoimi połączeniami ze światem zwierząt, podważają andro- i antropocentryczny porządek¹⁷³. Kwestie Kobiecej Potworności podejmowane były również w świetle dyskursywnych kreacji cielesności w medycynie, psychologii oraz konstruowania kobiecości w oparciu o funkcje biologiczne, w szczególności menstruację i PMS¹⁷⁴.

2.2.3. Final Girl – połączenie kategorii kobieta/mężczyzna

Jako gatunek silnie skonwencjonalizowany, obfitujący w klisze i wyraźnie ujawniający silne ambicje moralizatorskie, horror przez długi czas zajmował pozycję jednego z najbardziej konserwatywnych gatunków, co wyrażało się w gloryfikacji tradycyjnych wartości oraz represjonowaniu swobody seksualnej, karaniu bohaterów śmiercią za przekroczenie norm (szczególnie norm seksualnych)¹⁷⁵. W kontekście postaci kobiecych purytańskie korzenie oraz silny wydźwięk moralizatorski horroru wyrażają się w figurze Final Girl.

Jej wyodrębnienie zawdzięczamy Carol J. Clover, która w trakcie feministycznych badań nad horrorem wskazała, że odbiorcy, niezależnie od płci, utożsamiają się z postacią przeżywającą starcie z monstrem (rozumianym nie tylko jako postać nadnaturalna, ale również jako seryjny morderca). Ponieważ w licznych horrorach taką rolę pełni kobieta o szczególnych cechach, Clover wskazała model Final Girl jako postaci będącej jednocześnie ofiarą oraz bohaterką.

¹⁷¹ Ibidem, s. 5.

¹⁷² Ibidem, s. 11.

¹⁷³ Zob. B. Creed, *Ginger Snaps: the monstrous feminine as femme animale*, [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2015.

¹⁷⁴ Zob. J. M. Ussher, *Managing the Monstrous-Feminine: Regulating the Reproductive Body*, Routledge, New York 2006.

¹⁷⁵ M. Haltof, op. cit., s. 32.

Badaczka, przyglądając się slasherom, zauważyła ścisły związek między płcią a portretowaniem postaci. Według jej obserwacji role potwora oraz bohatera przypadają zwykle postaciom męskim, a funkcje ofiary pełnią kobiety. Żeńskie monstra oraz bohaterki, jeśli już się pojawiają, odznaczają się męskimi zachowaniami, ubiorem lub nawet imieniem, natomiast męskie ofiary wykazują cechy kobiece. Clover konstatuje, że w horrorze płeć tkwi w roli – funkcja ofiary wyraża się w tym, co żeńskie, a rola bohatera lub potwora – w tym, co męskie¹⁷⁶. Wobec tego, twierdzi Clover, w świecie slasherów płeć biologiczna wynika z płci kulturowej, a funkcja kreuje postaci, które będą ją pełnić: „postać nie płacze i kuli się, ponieważ jest kobietą, lecz jest kobietą, bo płacze i kuli się”¹⁷⁷.

Horror – teksty moralizatorskie – ukazują pożądane modele zachowań szczególnie dobitnie właśnie za pomocą konstruktu Final Girl jako bohaterki, która dzięki swoim umiejętnościom i cechom charakteru jako ostatnia oraz jedyna stawia czoła oprawcy i pokonuje go. Wyróżnia się ona na tle innych postaci żeńskich swoją ostrożnością (dostrzeganiem sygnałów o niebezpieczeństwie, gdy reszta je ignoruje), bystrością, zainteresowaniami stereotypowo przypisywanymi mężczyznom (związanymi z bronią, przetrwaniem, mechaniką), a także niewielką ekspresją seksualną¹⁷⁸. Jej odmienność widać również na płaszczyźnie filmowych środków wyrazu – praktykuje *male gaze*, gdy próbuje odnaleźć oprawcę oraz gdy konfrontuje się z nim i patrzy bezpośrednio na niego. Clover wskazuje, że ten typ spojrzenia w slasherach jest zwykle zarezerwowany dla postaci męskich, a gdy kobiece bohaterki próbują aktywnie patrzeć, zostają ukarane¹⁷⁹.

Clover wskazuje też, że Final Girl nie jest kobietą **pomimo** faktu, że widownia jest głównie męska. Final Girl jest kobietą, **ponieważ** widownia jest męska – dyskurs jest więc męski, postać ukazuje w jakimś stopniu doświadczenie męskości, a pojmowanie jej w tym modelu jako postaci o emancypacyjnym, feministycznym jest przesadzone. W rezultacie Final Girl służy do wyrażenia sadomasochistycznych fantazji męskiego widza¹⁸⁰. Zatem tak, jak potworzyce stanowią, zdaniem Creed, wyraz androlęków, tak Final Girls służą do wyrażenia męskich wizji. Tym bardziej należy

¹⁷⁶ C. J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, New Jersey 2015, s. 12-13.

¹⁷⁷ (ang. *A figure does not cry and cower because she is a woman; she is a woman because she cries and cowers*) Ibidem, s. 13.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 39-40.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 48.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 53.

podejmować próby zaproponowania modelu realizacji Kobiecej Potworności w kinie w sposób wykraczający poza ten schemat.

Okazuje się, że filmy operujące konstruktem Final Girl nie tyle pokazują poszczególne warianty realizowania ról płciowych, co raczej skupiają się na asymetrycznych kombinacjach cech przypisywanych stereotypowo płci, przy czym kombinacja męskiej kobiety przeważa nad kobiecym mężczyzną. W slasherach stereotypowe męskość są wyśmiewane lub karane śmiercią, co zdaniem Clover sugeruje, że męskość sama w sobie nie jest uprzywilejowana, lecz męskość połączona z kobiecym ciałem – już tak. Jednocześnie Final Girl stanowi połączenie cech kobiecych i męskich w tym sensie, że jest bierna i aktywna, osłabiona i silna¹⁸¹. Horror stanowi więc gatunek ceniący pozytywnie połączenie cech, a Final Girl jako postać daje przestrzeń do identyfikacji każdej osobie niezależnie od płci – ma zarówno cechy męskie, jak i żeńskie; jej doświadczenia odpowiadają żeńskiemu doświadczeniu, a ona sama ostatecznie ratuje się w sposób właściwy typowemu męskiemu bohaterowi – konfrontując się z oprawcą.

2.2.4. Intelpekt/emocje – horrory okultystyczne

O ile w slasherach tradycyjny model męskości jest przedstawiany negatywnie, o tyle w podgatunek horroru, który najbardziej uwidacznia kwestie męskości oraz męskiej seksualności, wpisują się horrory okultystyczne – związane z siłami nadprzyrodzonymi, opowiadające o konfrontacji człowieka z duchami lub siłami demonicznymi. Co ważne, jest to jednocześnie podgatunek w największym stopniu reprezentujący kobiety. Spora reprezentacja ma raczej charakter negatywny – Clover zauważa, pod pretekstem ukazywania losów kobiet prawdziwym celem są historie mężczyzn w kryzysie¹⁸².

W przypadku horrorów okultystycznych, jakkolwiek różnorodne nie byłyby w zakresie fabuły i typów postaci, istnieją dwa główne modele-systemy wyjaśniania rzeczywistości. Clover dzieli je na Białą Naukę (*White Science*) oraz Czarną Magię (*Black Magic*)¹⁸³. Pierwsza kategoria obejmuje postaci niemal zawsze będące białymi mężczyznami, przeważnie wykonującymi zawody powiązane z nauką – często są to

¹⁸¹ Ibidem, s. 63.

¹⁸² Ibidem, s. 65.

¹⁸³ Ibidem, s. 66.

lekarze lub psychoterapeuci. Drugi model wiąże się z duchowością, w tym kultami voodoo, satanizmem, spirytualizmem, wariantami chrześcijańskimi, a reprezentują go głównie kobiety, osoby niebiałe, osoby starsze, kapłani. W rzadkich przypadkach, jeżeli postaci żeńskie wpisują się w model Białej Nauki, to zwykle mają tytuły naukowe oraz ubierają się w sposób przypisywany mężczyznom. Narracyjnie struktura ta prowadzi do sytuacji, w której reprezentant Białej Nauki musi zaakceptować nadnaturalność świata i przyjąć myślenie reprezentowane przez Czarną Magię¹⁸⁴.

Clover wskazuje, że w świecie Białej Nauki lekarze leczą pacjentów, służby łapią przestępców, mechanicy naprawiają samochody. Monstrum swoim pojawieniem się wprowadza nieporządek – pacjenci chorują na niewyjaśnione choroby, przestępcy są nieuchwytni i rozpływają się w powietrzu, samochody są nienaprawialne lub same się uruchamiają. W tym momencie, mimo starań ekspertów, pojawia się postać z marginesu (najczęściej kobieta), która reprezentuje system Czarnej Magii, a jej wyjaśnienie sytuacji jest pełniejsze niż to proponowane przez reprezentantów Białej Nauki¹⁸⁵.

Jak twierdzi badaczka, napięcie między dwoma systemami jest zdecydowanie upłciowione oraz w znacznej mierze służy ukazaniu wewnętrznego konfliktu rozgrywającego się w psychice postaci reprezentującej świat Białej Nauki, polegającego na przymusie uznania sił magicznych, duchowych, mistycznych. Jednocześnie historia mężczyzn zwykle ma charakter linearny, ponieważ na końcu filmu bohater się zmienia, przeformułowuje swoje poglądy, natomiast postaci żeńskie zwykle zataczają narracyjne koło – powracają do stanu pierwotnego, sprzed przemiany lub opętania¹⁸⁶. Męski bohater jest zwykle również spójny przez cały czas trwania filmu, podczas gdy postaci żeńskie wahają się od jednego ekstremum do drugiego¹⁸⁷.

Walter Evans rozpoznaje podobny podział i dostrzega w nim analogię do potworności jako metafory nastoletnia – jego zdaniem widz sympatyzuje z tymi, którzy dostrzegają ograniczenia racjonalnego podejścia, ponieważ odzwierciedla to nastoletnie doświadczenia związane z irracjonalnymi pragnieniami i lękami¹⁸⁸. Warto w tym miejscu dodać, że powstały prace podejmujące kwestię grozy dorostania,

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 97-98.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 98.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 102.

¹⁸⁸ W. Evans, *Monster Movies: A Sexual Theory*, [w:] *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, ed. B. K. Grant, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey & London 1984, s. 56-57.

i niejednokrotnie dotyczyły one horrorów, w których centralną postacią jest młoda kobieta. Filmy, które wywarły szczególny wpływ na kształtowanie takiej matrycy – na przykład *Zdjęcia Ginger* (*Ginger Snaps*, reż. J. Fawcett, 2000) czy *Zabójcze ciało* (*Jennifer's Body*, reż. K. Kusama, 2009) doczekały się wielu analiz z perspektywy dramatów dojrzewania¹⁸⁹, akcentujących, że rysują się w nich szczególnie opozycje nauka/wiara, intelekt/emocje oraz dziecko/dorosły.

Kolejny wyraz dychotomicznego postrzegania w horrorze, o którym mówi Clover, dotyczy kobiecego ciała. W horrorach okultystycznych, podejmujących kwestie paranormalne, funkcjonuje nadreprezentacja kobiet w kontekście opętania i sił nadnaturalnych. W tych tekstach kobiece ciało często stanowi bramę dla sił zła – jest otwarte na przyjęcie demona, ma potencjał noszenia demonicznego dziecka, a także może pełnić funkcję medium. Badaczka podkreśliła, że ciało kobiece zdaje się być otwarte na wiele sposobów – autorka wskazała, że „jeśli wszystkie kobiety są z natury otwarte, to niektóre mogą być otwarte bardziej”, a waginy mogą być źródłem menstruacji związanej z pojawieniem się sił nadnaturalnych lub portalem dla ducha, demona¹⁹⁰. Podobnie przebiegają opętania drogą oralną (wdechy, pocałunki, węże, insekty wślizgujące się do ust), związane z zanieczyszczeniem, zarażeniem, penetracją, co – jak wskazała Clover – kieruje narrację raczej przez analogię do kobiecego ciała¹⁹¹. Filmy podejmujące kwestie sił nadprzyrodzonych również profilują płęć w dość ograniczony sposób – badaczka podkreśliła, że otwarcie i potencjał do penetracji (wyrażone w metaforach drzwi, bram, wnętrza) jest związane z kobiecością i jednocześnie reprezentowane za pomocą biologii¹⁹².

Dodatkowo, fabuły wielu horrorów okultystycznych koncentrują się wokół nawiedzonych domów, które nie tylko metaforyzują żeńskie ciało, lecz również odnosić się mają do kobiecej psychiki. Protagonistki, zwykle wrażliwe oraz strauatyzowane przez przeszłe relacje, wielokrotnie zdają się być wręcz przyciągane przez nawiedzony dom i w jakiś sposób nawiązują z nim relację, a stan domu odzwierciedla psychiczną kondycję bohaterek¹⁹³.

¹⁸⁹ Zob. np. M. Fradley, *Hell is a Teenage Girl? Postfeminism and Contemporary Teenage Horror*, [w:] *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, ed. J. Gwynne, N. Muller, Palgrave Macmillan, London 2013, s. 204-221.

¹⁹⁰ C. J. Clover, op. cit., s. 76-77.

¹⁹¹ Ibidem, s. 79-80.

¹⁹² Ibidem, s. 101.

¹⁹³ N. K. Martin, *Fractured Heroines, Traumatic Pasts. Traversing the Haunted Homes of Horror*, [w:] *Horror Comes Home: Essays on Hauntings, Possessions, and Other Domestic Terrors in Cinema*, ed. N. K. Martin, McFarland & Company, 2019, s. 122.

Na przykładzie powyższych obserwacji nietrudno dostrzec, że silnie podtrzymywany jest dychotomiczny podział na kulturę/naturę, rozum/emocje wraz z upłciowieniem i nierównym wartościowaniem tych opozycji, więc tym bardziej wyraźna jest potrzeba zaproponowania wywracającego omawianą strukturę modelu prezentowania narracji grozy.

Horror sam w sobie zawiera przecież ten potencjał – jasno zarysowana granica między dychotomią rozum/emocje, intelekt/intuicja zaczyna się w nim rozpląwać, ponieważ gatunek ten nastawiony jest na prowokowanie intensywnych przeżyć za pomocą irracjonalnych wyobrażeń. Stanowi zatem szczególną płaszczyznę do śledzenia sposobów konstruowania kobiecości, a także przekraczania jej.

2.2.5. Ginehorror

Jak trafnie wskazuje Erin Harrington, horrory stanowią nie tyle statyczne reprezentacje kobiecości, co raczej mogą być postrzegane jako specyficzne kulturowo i historycznie dynamiczne negocjacje powiązane z oczekiwaniami, naciskami roztaczającymi się wokół kobiecości¹⁹⁴.

Jednym z motywów, które są silnie zakotwiczone w społecznych oczekiowaniach oraz naciskach i jednocześnie ważnym składnikiem Kobiecej Potworności, jest menstruacja – zarówno rozpatrywana na gruncie szerokiego kontekstu kulturowego, jak i feministycznych odczytań kina grozy¹⁹⁵. Wyrazem istotności miesiączki i funkcji reprodukcyjnych kobiecego ciała jest zaproponowanie kategorii ginehorroru (*gynaehorror*) przez Harrington.

Autorka postrzega ginehorror jako wspólny mianownik kobiet w kinie grozy będących zarówno monstrami, jak i ofiarami, bohaterkami, które są nierozzerwalnie związane ze swoimi funkcjami reprodukcyjnymi i kobiecością konstruowaną przez pryzmat odmienności. Narracje „ginehorrendalne”¹⁹⁶ często podejmują tematy dziewictwa, płodności, menstruacji, ciąży, aborcji, menopauzy. Choć horror często uznaje się za gatunek konserwatywny, to właśnie dzięki wskazywaniu ścisłych granic

¹⁹⁴ E. Harrington, *Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror*, Routledge, New York 2018, s. 181.

¹⁹⁵ Zob. A. Briefel, *Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film*, „Film Quarterly” 2005, Vol. 58.

¹⁹⁶ (ang. *gynaehorrific*)

tę, co akceptowalne, nosi w sobie potencjał dekonstrukcyjny, ponieważ ukazuje przekształcenia, nagięcia, alternatywy¹⁹⁷.

Harrington wskazała również dyskursy towarzyszące ginehorrorom – na przykład metaforyczne korzystanie z domów jak z kobiecego ciała stanowiącego przestrzeń kontrolowaną przez mężczyzn. Dom służący jako metafora kobiecego ciała z jednej strony ma swoje konotacje historyczne – jako przestrzeń rodzinna utrzymująca kobiety w ryzach, a z drugiej strony przestrzeń, która tak jak kobiece ciało może być eksplorowana, poddana inspekcji, naruszona¹⁹⁸.

Menstruacja, jak podkreśla Harrington, tak często stanowiąca centrum narracji podejmujących tematykę żeńskiej potworności, ze względu na swoją abiektalność, ukazuje sprzeczne stanowiska społeczeństwa. Z jednej strony krew przypomina o reprodukcyjnym potencjale ciała, a z drugiej, za sprawą konotacji z nieczystością, wywołuje obrzydzenie, powinna więc być stłumiona, ukryta, zatamowana, zepchnięta na margines. Dodatkowo, ciała menstruujące są abiektalne w wymiarze wewnętrznym (ze względu na odbywający się proces złuszczenia błony śluzowej macicy) oraz zewnętrznym (poprzez eksponowanie wydobywającej się krwi), a także w pewien sposób – paradoksalnie – zagrażają ze względu na odrzucenie procesów reprodukcyjnych¹⁹⁹. Co więcej, menstruacja również podważa ideę penetracji poprzez pozostawienie na fallusie substancji symbolizującej płodność oraz brak płodności jednocześnie²⁰⁰. Natomiast myślenie o menstruacji przez pryzmat odnowy, cykliczności, odświeżenia stanowi mocną strategię odwrócenia myślenia o menstruacji jako stanie nieczystym, wymagającym oczyszczenia, związanym z utratą²⁰¹.

Jednym z wątków charakteryzujących ginehorror jest również operowanie kontrastami i sprzecznością – Harrington wskazuje, że często łączy się motywy dziewicy oraz *vagina dentata* w „problematyczną diadę”, której każdy element stanowi uproszczoną reprezentację kobiecości definiowanej seksualnością i seksualną dostępnością i która zaprzecza mnogości form pożądania, seksualności oraz erotyzmu²⁰². Wskazane elementy – łączenie sprzeczności, funkcjonowanie na granicy

¹⁹⁷ E. Harrington, op. cit., s. 24-25.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 101.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 226-227.

²⁰⁰ Ibidem, s. 227.

²⁰¹ Ibidem, s. 228.

²⁰² Ibidem, s. 65.

oraz podwójność – stanowią kluczowe atrybuty potwora, które umożliwiają mu ukazywanie lęków społecznych.

2.3. Potwór – przestrzeń różnicy płciowej i gatunkowej

Monstrum, jak wskazuje Mikołaj Marcela, jako „wyobcowany efekt uboczny systemu instytucji wiedzy/władzy, który obsesyjnie dąży do tłumienia i kontroli oraz porządku i standaryzacji”²⁰³, stanowi księgę umożliwiającą odczytanie kulturowych mechanizmów dominacji i podporządkowania. Figura potwora powstaje w wyniku fragmentaryzacji, rekombinacji różnych form, w tym marginalizowanych grup społecznych.

Mówiąc prościej, dostrzeżenie ludzi w tych, których do tej pory uważaliśmy za nie ludzi (potwory), może podważyć definicję nas samych jako ludzi oraz wyobrażenia o naszych wartościach i normach. Potwór jest więc w(y)kroczeniem: przekracza normy, będąc przy tym ostrzeżeniem przed naruszaniem granicy, ale również wkracza do naszego świata, będąc tym, co w ukryciu powinno pozostać nieodsłonięte. Monstrum nie jest więc czymś, ale raczej nie-czymś: różnicą zacierającą różnice (...) Dlatego potwory pojawiają się w czasach kryzysu, jako swego rodzaju „trzecia siła”, świadcząc o niewystarczalności funkcjonujących w danym czasie opozycji binarnych oraz torując drogę rozłamowi²⁰⁴.

W historii filmowego horroru, a szczególnie w erze horroru klasycznego, łatwo dostrzegalne jest wieloaspektowe związanie potworności z kategorią obcości. Często monstrum dosłownie pochodzi z daleka, wywodzi się z innego obszaru kulturowego, a czasem eksponuje się jego elitarne pochodzenie²⁰⁵. Wszystkie te cechy przejawia szeroko znany filmowy potwór – hrabia Drakula (*Dracula*, reż. T. Browning, 1931), który jest arystokratą, mieszka w zamku w niedostępnych górach i ma charakterystyczny akcent, zdradzający zagraniczne korzenie.

Monstra rzucają wyzwanie zdrowemu rozsądkowi, powodują utratę zmysłów, zwykle pochodzą z miejsc niedostępnych, nieznanych, porzuconych, zapomnianych, będących na marginesie życia społecznego, co, zdaniem Carrolla,

²⁰³ M. Marcela, *Monstruariusz nowoczesny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 30.

²⁰⁴ Ibidem, s. 28

²⁰⁵ M. Haltof, op. cit., s. 60.

stanowi „ilustrację tezy, że to, co nas przeraża, leży poza ukształtowanymi przez kulturę kategoriami, więc siłą rzeczy pozostaje nieznane”²⁰⁶. Funkcję ujawniania, wydobywania, ukazywania podkreślił również Jacques Derrida, wiążąc potworność z uwidacznianiem i objawianiem²⁰⁷. Nieodłącznym aspektem potworności jest więc odsłanianie – a to niesie za sobą potencjał do przekształcania społeczno-kulturowych struktur. Dorota Sajewska, przyglądając się zarówno tezom Derridy, jak i Donny Haraway, podkreśla, że w figura monstrum jest dyskursywna, przekracza ideę człowieka i zakłóca, deformuje myślenie antropocentryczne²⁰⁸.

Monstrum stanowi więc z jednej strony źródło informacji o funkcjonujących przekonaniach i kulturowych blokadach, a z drugiej – narzędzie do rozmontowania binarnych struktur. Naruszając ściśle wytyczone granice, zaburza, ale również daje przestrzeń temu, co się wymyka opozycyjnym kategoriom. Realizuje w ten sposób ekofeministyczną strategię pełni, ponieważ wskazuje, że nikt nie może być bliżej lub dalej natury, gdyż nie ma dokąd od niej uciec – a zatem potwór stanowi przejrzysty materiał do namysłu nad kulturą. Z tego względu figury potworów są dyskursywne, zakotwiczone w relacyjności, sieciowości, ulegają przeobrażeniom pod wpływem czasu i kontekstu, a także łączą pozornie przeciwstawne kategorie.

Koniecznym elementem potworności jest stwarzanie zagrożenia. Jak wskazał Carroll, choć najczęściej monstra stanowią zagrożenie fizyczne, nierzadko są niebezpieczne poznawczo – wystawiają na próbę tożsamość jednostki, porządek moralny i społeczny, wartości społeczne, przywołują lęki o różnym podłożu²⁰⁹. Kaminsky z kolei splata niebezpieczeństwo ze zwierzęcą naturą typowego monstrum – wskazuje, że horror wśród innych gatunków wyróżnia się tym, że narzędzia zbrodni nie muszą być przedmiotami, lecz częściami ciała – gwałtowna, natychmiastowa, krwawa śmierć następuje przez rozerwanie zębami, rozszarpanie pazurami, uduszenie gołymi rękami²¹⁰.

Potwory nie tylko są źródłem śmiertelnego zagrożenia, lęku, przerażenia, lecz także wywołują wstręt, mdłości, obrzydzenie za sprawą konotacji z brudem,

²⁰⁶ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, op. cit., s. 65-66.

²⁰⁷ Wskazując etymologiczne podobieństwa we francuskim *le monstre* i *montrer*. Zob. J. Derrida, *Heidegger's Hand*, translated by J. P. Leavey Jr., E. Rottenberg, *Psyche: Inventions of the Other. Volume II*, ed. P. Kamuf, E. Rottenberg, Stanford University Press, Stanford 2008, M. Marcela, op. cit., s. 25.

²⁰⁸ D. Sajewska, *Monstra. Niebinarne scenariusze relacyjności*, [w:] *Hakowanie antropocenu*, red. M. Sugiera, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023, s. 70.

²⁰⁹ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, op. cit., s. 78.

²¹⁰ S. M. Kaminsky, op. cit., s. 124.

rozpadem, oślizgłością²¹¹. Fundamentalne dla dyskusji o nich są więc rozpoznania dotyczące kategorii nieczystości oraz abiektu, szeroko podejmowane i rozwijane dotąd w literaturze. Celem uniknięcia wtórności przy omawianiu sztandarowych konceptów, nadmienię zaledwie, że abiektalność potworów może „rozgrywać się” na wielu poziomach – oburzającego i intrygującego jednocześnie zderzenia przyjemności z okrucieństwem²¹², przybywania nie z zewnątrz, lecz z wewnątrz (z rodziny, ze społeczeństwa), sytuowania się na niestabilnej granicy wykluczenia, nienormatywności, cielesności budzącej wstręt tak estetyczny, jak i poznawczy, będącej zagrożeniem ze względu na swoje niepohamowanie, niestabilność, wymykanie się spod kontroli, płynność granic.

Nieczystość jako nieodłączny element potworności wynika bowiem z niejednoznaczności, a nawet sprzeczności kategorialnej, co objawia się połączeniem w figurze potwora tego, co w kulturze jest wyraźnie oddzielone²¹³. Najbardziej widocznym aspektem ukazującym sprzeczność jest tematyka śmierci. Monstrum, jako byt przeważnie nieśmiertelny, ukazuje paradoks równoczesnego życia i nie-życia. Jak wskazał Kaminsky, w pierwszych filmowych narracjach nieśmiertelność zwykle ukazywana była raczej jako niekończąca się męka, klątwa, wykluczenie, samotność oraz przymus pozbawiania życia innych w celu przetrwania, pasożytność²¹⁴. Klątwa nieśmiertelności powoduje jeden z dwóch skrajnych stanów – zrównanie z niekontrolowanym zwierzęciem albo pozbawione świadomości wieczne quasi-życie nieumarłych²¹⁵. Choć w nowszych narracjach można dostrzec, że potwory bywają zadowolone ze swojej nieśmiertelności, zwykle nieśmiertelność stanowiła jednak źródło cierpienia.

Potworność manifestująca się w przeciwstawności uwidacznia się również w stanie przejścia między dzieciństwem a dorosłością. Zdaniem Waltera Evansa, potwór stanowi tak przyciągający i poruszający element kultury ze względu na odwoływanie się do najbardziej uniwersalnego, powszechnego i w wielu aspektach przerażającego doświadczenia – traumy okresu dojrzewania. Ma to się objawiać w fakcie, że choć seksualność stanowi centralny punkt wielu konwencji filmowych, to

²¹¹ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, op. cit., s. 47.

²¹² Por. P. Sołodki, *Abiekt w filmie*, „Ekran” 2018, nr 5 (45), s. 13.

²¹³ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, op. cit., s. 79.

²¹⁴ S. M. Kaminsky, op. cit., s. 120-121.

²¹⁵ Por. S. M. Kaminsky, op. cit., s. 121.

właśnie seksualność prezentowana w horrorach zdaje się być dostosowana do psychiki nastolatków²¹⁶.

Według Evansa, dramat nastoletwa opiera się właśnie na łączeniu sprzeczności poprzez uwięzienie w stanie przejścia od bezpiecznego i stabilnego dzieciństwa do dorosłości jako stanu nieznanego, przerażającego oraz wymykającego się spod kontroli, kiedy rozwijają się niepokojące uczucia, potrzeby i a także tabuizowane elementy fizyczności (rozumiane zarówno jako drugorzędowe cechy płciowe, jak i zachowania erotyczne). Evans wskazuje, że wokół tych samych motywów – psychologicznej i fizycznej przemiany związanej z zatraceniem niewinności, narastającymi pragnieniami, utratą kontroli – koncentruje się dramat sztandarowych filmowych potworów – Frankenstein, Drakuli, Wilkołaka²¹⁷. Wspólnym elementem potworności oraz nastoletwa jest również poczucie wyalienowania, funkcjonowanie w roli wyrzutka, palące pragnienie powrotu do społeczeństwa²¹⁸. Co więcej, jak podkreśla badacz, większość ataków w horrorach ma podłoże o charakterze widocznie seksualnym, co ujawnia się w tym, że potwór atakuje zwykle ofiary przeciwnej płci, czyni to nocą, często w łóżku – sam atak ma charakter typowo cielesny, często wywołuje u potwora wstyd, poczuciem winy, cierpienie, a także kończy się przemianiem ofiary w monstrum²¹⁹.

Carroll stwierdza, że „wrażenie nieczystości wywołują obiekty oraz istoty kategoriałnie pośrednie lub sprzeczne, a także niekompletne i pozbawione formy”²²⁰, a pośredniość lub sprzeczność uwidacznia się między innymi w łączeniu cech różnych gatunków²²¹. Trudno więc o bardziej adekwatne postaci, niż wilkołaczyce czy żeńsko-węzłowe lub żeńsko-owadzie hybrydy, co widać na kilku płaszczyznach. Najbardziej czytelna zdaje się być pośredniość będącą stanem między cielesnością ludzką a zwierzęcą. Równie wyraźny jest też status zawieszenia w relacjach – potworzyce związane ze światem zwierząt (transformujące się w zwierzęta, komunikujące się z nimi) często są zbyt zwierzęce dla ludzi i zbyt ludzkie dla zwierząt, które uciekają w popłochu na ich widok. Mniej wyrazisty, ale również częsty jest stan pośredni pomiędzy dziewczynką a kobietą, a także wynikająca z niego niestabilność, płynność,

²¹⁶ W. Evans, op. cit., s. 53-54.

²¹⁷ Ibidem, s. 54-55.

²¹⁸ Ibidem, s. 55.

²¹⁹ Ibidem, s. 55-56.

²²⁰ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, op. cit., s. 61.

²²¹ Ibidem, s. 62.

abiektałność kobiecego ciała, wraz z przerażającym potencjałem do multiplikowania życia. Jak wskazała Jazmina Cininas, kulturowe konstruowanie kobiecości ma wiele wspólnego z figurami wilkołaków – jako grup będących zawsze po „niewłaściwej” stronie opozycyjnych kategorii własne/obce, umysł/ciało, człowiek/zwierzę, kultura/natura²²².

W świetle rozpoznań dotyczących dramatu nastoletwa pojawienie się potworzyc dotyczy już nie tylko metafory problematycznej w patriarchalnej kulturze kobiecej seksualności, ale też represjonowanej **rodzącej się** kobiecej seksualności. O ile presja dopasowania się do społeczeństwa ciąży na nastolatkach niezależnie od ich płci, o tyle rodząca się seksualność kobieca jest bardziej skrywana i wypierana – od wstydlivej menstruacji i praktyk ukrywania jej, poprzez skrępowanie rozwijającym się, będącym obiektem męskiego oglądu ciałem, aż do mniejszego społecznego przyzwolenia na otwartość seksualną młodych kobiet przy większej akceptacji seksualności młodych mężczyzn. Potworzyce stanowią więc nie tylko metaforę dramatu nastoletwa, ale szczególnie metaforę dramatu nastoletwa żeńskiego.

2.4. Dlaczego czytać horror ekofeministycznie?

Omówione cechy i zasady horroru, feministyczne tezy oraz rozpoznania ukazujące potworność jako nieczystą, sprzeczną, abiektałną koncentrowały się głównie na podmiocie ludzkim. Ponieważ optyka ekofeminizmu wegetariańskiego łączy opresję płciową z opresją gatunkową, rzuca światło nie tylko na wykluczenie tego, co pozamęskie w patriarchacie, ale również tego, co pozaludzkie w antropocenie. Należy więc wskazać te elementy, które ukazują adekwatność nałożenia perspektywy ekofeministycznej na filmy horror, odnosząc się do istot pozaludzkich.

Na podstawie przytaczanej wcześniej pracy Mulvey można wnioskować, że mechanizmy odbierania podmiotowości umacniane są dzięki funkcji estetycznej. Jeżeli postać jest prezentowana przez pryzmat swojej urody w patriarchalnym społeczeństwie, które w większym stopniu promuje fizyczną atrakcyjność kobiet niż mężczyzn, to skupianie się wyłącznie na tej sferze staje się mechanizmem uprzedmiotowienia. Podobny mechanizm jest widoczny w przypadku zwierząt. Widać

²²² Zob. J. Cininas, *One Wolf Girl Battles Against All Mankind. The New Breed of Female Werewolf as Eco-Warrior in Contemporary Film and Fiction*, „PAN: Philosophy, Activism, Nature” 2010, No. 7.

to w praktykach kulturowych rozgrywających się wokół wystawiania zwierząt na widok w celu uzyskania biofilnej przyjemności wzrokowej. Sam akt eksponowania zwierząt wiąże się z wielopoziomową opresją oraz konstytuuje hierarchiczność, myślenie dualistyczne, mechanizmy sprawowania kontroli wzrokiem²²³. Nałożenie perspektywy ekofeministycznej umożliwia więc rozpoznanie punktów styčných opresji kobiet i zwierząt oraz podjęcie próby zdemontowania ich.

Odbieranie podmiotowości widoczne jest również w funkcjach, które zwykle w kinie pełnią zwierzęta. Bogusław Skowronek, omawiając reprezentacje istot pozaludzkich w kinie, wyróżnia funkcje: ludyczną (widoczną np. w postaciach zwierzęcych *sidekicków*, wprowadzających humor, rozrywkę), parenetyczną (opartą o silną antropomorfizację, infantyлизację), edukacyjną (obserwowalną głównie w filmach przyrodniczych, a także innych, z pozoru obiektywnych przedstawieniach), mortogenną (czyniącą z przedstawień śmierci zwierzęcia specyficzną atrakcję), paraboliczną (wiązącą się z traktowaniem istot pozaludzkich jako metafor lęków, fobii, problemów), transgresyjną (symbolicznie realizującą to, co wyparte i zakazane)²²⁴. Wspólnym mianownikiem wszystkich ról i związanych z nimi funkcji jest oczywiście naddatek znaczeń projektowanych przez ludzi na istoty pozaludzkie. Jak wskazuje Skowronek, „status ów [postaci pozaludzkich] definiuje się zawsze w odniesieniu do relacji z człowiekiem. To antropocentryczna opozycja ludzie vs. zwierzęta decyduje, jaki status w danym filmie zostanie nadany postaci nie-ludzkiej”²²⁵.

Perspektywa ekofeministyczna uzupełnia to twierdzenie, dodając do antropocentrycznego wzroku płęć i stawiając tezę, że status postaci pozaludzkich jest definiowany w odniesieniu do relacji nie tyle z człowiekiem, co z mężczyzną jako reprezentantem antropocentrycznego porządku. Ponieważ, jak wskazuje Skowronek, antropocentryzm można rozmontowywać dzięki proponowaniu alternatywnych ujęć i modeli reprezentacji – na przykład poprzez przekraczanie okulocentrycznego

²²³ O aplikacji Foucaultowskiego panoptykonu na ogrody zoologiczne, biofilii oraz asymetrycznej relacji między zwierzętami a oglądającymi pisze Katarzyna Szalewska. Zob. K. Szalewska, *Co to znaczy „być dobrym wilkiem”?* O dyskursach ogrodu zoologicznego, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2022, nr 1 (9), s. 1-16. Kwestię patrzenia jako kontrolowania Innego podejmuje w swojej pracy też Anna Wieczorkiewicz. Zob. A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 187-199. Sam concept obserwacji jako formy sprawowania kontroli podejmowany przez Foucaulta w *Nadzorować i karać*, stanowi oczywiście fundament do ekofeministycznych rozważań nad powiązaniem opresji kobiet i natury.

²²⁴ B. Skowronek, *Reprezentacje istot nie-ludzkich (zwierząt) w kinematografii. Rekonesans*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2023, t. 11, nr 1-2, s. 363-365.

²²⁵ *Ibidem*, s. 362.

i opresyjnego paradygmatu dzięki empatii, współodczuwaniu²²⁶ – ekofeministyczne myślenie o kobiecych monstrach umożliwia zaproponowanie inkluzywnego, niepowielającego opresji żadnej grupy modelu realizowania narracji grozy. Zgodnie z myślą Barbary Creed można stwierdzić, że tak samo, jak potworzyce mówią więcej o androlęgkach niż o kobiecości, tak samo można założyć, że potworzyce, których atrybuty są związane z przyrodą, ujawniają raczej andro- i antropoleki niż dostarczają informacji o kobiecości czy zwierzęcości.

Podejmowane rozważania nad kobiecością jako sednem wszelkiej Inności oraz potworności, a także konstatacje, że na ciało potwora, za pomocą wskazanych uprzednio kategorii zagrożenia, sprzeczności, nieczystości można nałożyć każdą różnicę – seksualną, etniczną, rasową²²⁷, skłaniają ku dokonaniu ekofeministycznego namysłu nad antropocentrycznymi projekcjami zwierzęcości jako źródła kobiecego zła. Należy dostrzec, że istnieje znacząca różnica pomiędzy przedstawianiem ciała potwornego jako uwypuklonego, zmodyfikowanego, przekształconego a posłużeniem się standardowym ciałem i apriorycznym uznaniem je za potworne samo w sobie. O ile taki zabieg spotkałby się dziś ze zdecydowanym sprzeciwem w przypadku ukazania ciał ludzkich (należących do dowolnej z wykluczonych grup) jako potwornych, o tyle nie razi on (jeszcze) w przypadku potwornej transformacji w zwierzę. A przecież ciało zwierzęcia (wilka, węża, pantery) pełni w tym przypadku rolę narzędzia do realizacji zła. Nasuwa się więc tu prosta wskazówka dotycząca realizacji horroru, który nie uruchamiałby starej opresji – w kinie nie powinno dochodzić do „zwykłej” przemiany człowieka w zwierzę. Jeżeli akceptowalnym wariantem ukazania cielesności zacierającej granice między ludzkim a zwierzęcym byłaby więc tylko hybryda, nasuwa się jednak pytanie: w jaki sposób kreować filmowe ludzko-zwierzęce hybrydy, aby nie powielać opresji istot pozaludzkich w antropocentrycznym świecie?

Kolejne sugestie, przemawiające za uznaniem horroru za adekwatną przestrzeń do odczytań ekofeministycznych, można dostrzec w rozpoznaniach Andrew Tudora. Badacz, podejmując rozważania nad horrorem i jego relacją z odbiorcami, wspomina o „nieokiełznanej zwierzęcej naturze”, która, w mniejszym lub większym stopniu, może szukać ujścia właśnie w konsumpcji tekstów kultury w tym gatunku²²⁸.

²²⁶ Ibidem, s. 365.

²²⁷ Zob. J. J. Cohen, *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012, nr 1.

²²⁸ A. Tudor, *Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre*, „Cultural Studies” 1997, Vol. 11, s. 445.

Ponieważ ekofeministyczna analiza krytyczna dąży do równości, wspólnotowości, sieciowości i skupia się na unikaniu zawłaszczania opresji jednej grupy do wyrażenia opresji drugiej, piętnuje ona dychotomiczne myślenie oraz proponuje przekroczenie utrwalonych w kulturze opresyjnych wzorców.

Tematykę żeńskich monstrów warto zgłębiać również dlatego, że licznym monstrom poświęcono oddzielne, zniuansowane publikacje²²⁹, podczas gdy reprezentantki Kobiecej Potworności, w tym filmowe *femmes animales*, wciąż nie zaatakowały naukowej refleksji z prawdziwą siłą. Koncepcja potwora jako siły natury mocno powiązanej z kobiecością, uwidacznia się również w tym, że postaci męskie w horrorze są feminizowane²³⁰. W tym ujęciu oraz w świetle feministycznych teorii horroru, kwestii dotyczących pozornie emancypacyjnych wydzźwięków postaci kobiecych w horrorze, potworzyce związane ze światem natury ukazują kolejny wymiar zagrożenia – mogą służyć jako artefakty ucieczki z porządku andro- i antropocentrycznego lub figury przestrogi przed nieudolnym, naiwnym, pozornym działaniem mającym na celu wyzwolić opresjonowane grupy.

Ekofeministyczna analiza krytyczna umożliwia więc baczny ogląd pod kątem replikowania struktur opresji oraz kształtowania wzorców przybliżających do inkluzywności, unikających wpadania w pułapkę kliwej afirmacji lub protekcyjnej odpowiedzialności.

Powyższe pułapki klarownie ilustruje analogia do powszechnych postaw wobec zwierząt towarzyszących. Zarówno (naznaczona bambinizmem) postawa skrajnej antropomorfizacji istot pozaludzkich, manifestująca się infantyлизacją, uniemożliwianiem realizowania potrzeb gatunkowych, jak i pogląd zakładający, że człowiek (ze względu na swą rzekomą wyższość) jest odpowiedzialny za zwierzę, a zatem musi regulować każdą sferę jego życia, pozbawiając je jakiegokolwiek decyzyjności, mogą wynikać z troski i sympatii do istot pozaludzkich. Umacniają jednak dychotomię natura/kultura i nie mają wiele wspólnego z koegzystencją opartą

²²⁹ Na gruncie polskich badań wskazać warto choćby kilka cennych pozycji, traktujących o poszczególnych monstrach w kulturze. Zob. np. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, K. Kaczor, *Od Drakuli do Lestata. Portrety wampira*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2010, *Zombie w kulturze*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016.

²³⁰ Zob. B. Creed, *Dark Desires: Male Masochism in the Horror Film*, [w:] *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, ed. S. Cohan, Routledge, New York 1993, A. Briefel, op. cit.

na równości, szacunku, zrozumieniu – nie przyczyniają się więc w żaden sposób do tworzenia naturykultury²³¹.

W podobny, naiwnie afirmujący ton łatwo wpaść, tworząc narracje o wydźwięku feministycznym, również (a może zwłaszcza) wpisujące się w kino gatunkowe. Tym bardziej więc perspektywa ekofeministycznej analizy krytycznej realizowanej w duchu ekofeministycznej pełni, niekoniecznie kojarząca się z horrorem przy pierwszym zetknięciu, ukazuje się jako adekwatne narzędzie do baczego oglądu kultury, w tym tych jej przejawów, które są nastawione emancypacyjnie.

²³¹ Tę problematykę podejmuje na przykład esej *Zapomniany wymiar przemocy domowej* Dariusza Gzyry. Zob. D. Gzyra, *Dziękuję za świńskie oczy. Jak krzywdzimy zwierzęta*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Część II.

Tropem *femme animale* – uwagi wstępne i komentarz autorefleksyjny

Materiał badawczy mojej rozprawy stanowią anglojęzyczne²³² horrory filmowe z lat 1942–2022²³³, wpisujące się w zachodni krąg kulturowy, w których występują postaci żeńskie stwarzające zagrożenie i związane ze światem zwierząt. Choć taki zakres wydawał mi się dość precyzyjnie określony, w trakcie badań niejednokrotnie stwierdzałam, że okazuje się niepokojąco (a zarazem ekscytująco) płynny.

Sygnalizowany przez Alicję Helman problem nieprzekładalności języka filmowego na język pisany to jedno – pogodziłam się ze świadomością, że myśli przelewane w tekst niewątpliwie redukują treści płynące z badanych przeze mnie obrazów. Kłopoty komunikacyjne na tym się jednak nie zakończyły – szybko okazało się, że dobranie anglojęzycznego materiału badawczego oraz pisanie o nim w języku polskim wiąże się z dalszą redukcją treści, a także z bolesną świadomością, że nawet najwierniejsze, najdokładniejsze w świetle moich możliwości przytaczanie dialogów pociąga za sobą stratę.

Ilustruje to na przykład pojęcie *savage animal*. Bezpośrednio można je przetłumaczyć jako „dzikie zwierzę”, lecz (abstrahując nawet od obciążeń powiązanych ze słowem „dziki”, które widać w języku polskim) taka strategia redukuje nie tylko znaczenia związane z interseksjonalnością opresji²³⁴, ale również pomija próby odczarowania tego słowa poprzez używanie go wobec ludzi, aby ukazać nie tylko „nieucywilizowanie”, ale też bezkompromisowość, bezwzględność, stanowczość. O grach słownych wynikających ze zbieżności angielskiego *man* z „człowiekiem” oraz „mężczyzną” nie wspomnę. Wobec tego, chcąc ograniczyć dylematy komunikacyjne

²³² Przy czym w tym kryterium istotny jest nie tyle język sam w sobie, co raczej jego moc kreowania, matrycowania myślenia, odzwierciedlenie zachodniej kultury i jej zasobów w anglojęzycznych tekstach z Europy, Stanów Zjednoczonych, Kanady. W tym sensie anglojęzyczne horrory stanowią kategorię szerszą, reprezentatywną dla rozważań o opresji kobiet i natury w kulturze zachodniej.

²³³ Początek tego przedziału czasowego wyznacza rok powstania produkcji ważnej dla tematyki *femme animale* – *Ludzie-koty* (*Cat-People*, reż. J. Tourneur, 1942). Choć pierwszą filmową wilkołaczką była młoda kobieta z plemienia Navajo występująca w 20-minutowym niemym obrazie (A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 332), postać Ireny Dubrovnej, głównej bohaterki filmu Jacquesa Tourneura, jest istotna dla dyskusji o żeńskiej likantropii. Nie tylko ukazuje ona w kinie lat 40. tematykę represjonowanej kobiecej seksualności, ale również włącza Kobiecą Potworność w dyskurs obcości – co omawiam szerzej rozdziale trzecim.

²³⁴ Słowo *savage* zawiera w sobie spory ładunek pejoratywny związany z kolonializmem. Zob. M. Desmond, M. Emirbayer, *Race in America*, W. W. Norton & Company, 2015, rozdział *The Invention of Race*.

w tej pracy, zachować maksymalną rzetelność i minimalizować wpływ poziomu moich kompetencji językowych na wierność przekazu, postanowiłam w tekście ciągłym parafrazować przytaczane dialogi oraz umieszczać zapisane w oryginale anglojęzyczne wypowiedzi poszczególnych bohater_.

Takie rozwiązanie kwestii problematycznej anglojęzyczności materiału badawczego przyniosło mi więc jakiś poziom satysfakcji. Tego samego powiedzieć jednak nie mogę o specyfice kolejnego wybranego przeze mnie kryterium, którym miał być przecież wdzięczny gatunek popularny – horror. Ochocho sformułowane w poprzednim rozdziale ramy gatunkowe horroru w trakcie konfrontacji z materiałem badawczym szybko zmusiły mnie do zaakceptowania przekraczalności wyznaczonych przeze mnie granic.

Jeżeli chciałam badaniem objąć nienajmniejszą liczbę filmów²³⁵ z postaciami w typie *femme animale*, musiałam pogodzić się z większą, niż sobie wyobrażałam, niejednoznacznością horroru – jako gatunku w teorii dość wyraźnie odmiennego chociażby od fantasy. Początkowo przyjęta przeze mnie kategoria antagonistek szybko została zastąpiona terminem „postaci żeńskich stwarzających zagrożenie”. Jak się jednak okazało, aspekt bycia źródłem niebezpieczeństwa również okazał się bardziej elastyczny, niż przewidywałam – niektóre *femmes animales* czynią zło wyłącznie w akcie samoobrony, inne z powodzeniem powstrzymują się przed przemocą, a jeszcze inne zostają zmanipulowane i pozostają całkowicie niewinne.

Ponieważ interesowało mnie, co o andro- i antropolęgkach mówią postaci w modelu *femme animale*, w niniejszej pracy scharakteryzowałam antagonistki, protagonistki, bohaterki wpadające w dyskurs empatii (stanowiące raczej przykład ofiary niż zagrożenia), postaci pierwszoplanowe, drugoplanowe, występujące w horrorokomediach, gatunkowych hybrydach łączących horror z fantasy, romanssem, erotykiem, westernem, kinem akcji. Mimo że początkowo zamierzałam poświęcić pracę wyłącznie bohaterkom, a temat monstrów płci męskiej podejmować wyłącznie w odniesieniu do różnicy płci, kilkakrotnie poświęciłam tyle samo przestrzeni potworom co potworzycom.

²³⁵ Nawet kryterium opierania się wyłącznie na tekstach filmowych nie ostało się w nieprzekroczonej formie. Choć usilnie starałam się badać wyłącznie produkcje pełnometrażowe, odwracając się od złożonych fabularnie produkcji serialowych oraz opowieści krótkometrażowych, nawet w tej kwestii się poddałam – uległam charyzmie i popularności wśród badacz_ horroru Alice White – jednej z kluczowych dla dyskursu o wilkołaczycach postaci. Filmowy materiał badawczy rozszerzyłam więc o filmową wersję miniserialu *Wilderness*.

Choć, co do zasady, większość omawianych przeze mnie postaci doświadcza przemiany w zwierzę, nawet na tym polu nie mogłam zawęzić badań wyłącznie do kategorii kobiecej transformacji, rozszerzyłam więc materiał badawczy o postaci, które nie dokonują bezpośredniej przemiany w zwierzę. W zestawieniu znajdują się więc nie tylko te *femmes animales*, których zwierzęcość oznacza bycie ludzko-pozaludzką hybrydą, całkowitą przemianę w zwierzę lub posiadanie zwierzęcych atrybutów – pojawiają się również pojedyncze kobiety, których potworność wynika z więzi dusz ze zwierzęciem lub zdolnością do kontrolowania zwierząt.

Dzięki takim – bardziej niż bym sobie tego życzyła – elastycznym kryteriom doboru materiału badawczego, podjęłam próbę zbadania i bezpośredniego opisanie ponad siedemdziesięciu anglojęzycznych horrorów pochodzących z zachodniego kręgu kulturowego z postaciami w modelu *femme animale*. W całym kilkuletnim procesie badawczym dokonałam oczywiście oglądu materiału o znacznie szerszym tematycznym zakresie, liczonego w setkach.

W mojej pracy traktowałam każdą produkcję jako osobny tekst reprezentujący złożony teren praktyk kulturowych. Ponieważ interesowały mnie filmy jako ślady ludzko-pozaludzkich relacji w andro- i antropocentrycznym świecie, w trakcie badań skupiałam się głównie na elementach wewnątrztekstowych – charakterystyce postaci, kompozycjach ujęć, umiejscowieniu bohater_ w strukturze narracyjnej. Kwestie związane ściśle z produkcją raczej pozostawiałam poza obszarem moich zainteresowań. Z tego powodu zgromadzony materiał badawczy jest zróżnicowany i składa się zarówno z produkcji niezależnych, niskobudżetowych, jak i tych stworzonych przez największe wytwórnie.

W myśl ekofeministycznej pełni, za pomocą soczewki dekonstrukcyjnej podjęłam się uważnego odczytania filmów z postaciami *femmes animales*, aby prześledzić relacje władzy i podporządkowania, wydobyć i spróbować zdemontować struktury wielopoziomowej opresji. W oparciu o obserwacje badaczek kształtujących feministyczną teorię kina w centrum zainteresowań sytuowałam sposoby portretowania postaci żeńskich w strukturze narracyjnej, ich funkcje oraz charakterystyki. Koncentrowałam się na schematach konstruowania relacji między kobietami, a także na roli i portretowaniu mężczyzn w kontekście relacji władzy i podporządkowania w obliczu dychotomicznego postrzegania. Interesowały mnie te elementy opowieści, które uwidaczniały andro- i antropocentryczną dominację, podkreślały lub negowały

związek kobiecości z naturą. Mając na uwadze wskazywane przez ekofeministki trzy strategie radzenia sobie z kulturowym przypisaniem żeńskości do natury, przyglądałam się mechanizmom afirmowania lub negowania relacji kobieta/natura. Dzięki perspektywie ekofeminizmu wegetariańskiego skupiałam się także na funkcjach i sytuacji istot pozaludzkich, aby wydobyć antropocentryczne projekcje rzucane na zwierzęcość. Zainspirowana postulatami Carol J. Adams, kierowałam uwagę na fabularne rozwiązania multiplikujące struktury opresji – na przykład na wizualne i językowe metafory cierpiących zwierząt służące do ukazania krzywdy kobiet. Pomimo pewnej niechęci ekofeministek do przedstawicieli ruchów obrony praw zwierząt, nie stroniłam od posługiwania się ich propozycjami, zastanawiając się nad podmiotowością istot pozaludzkich.

Kończąc uwagi wstępne o specyfice tej części i kierując się w stronę omawiania *femmes animales*, pragnę jeszcze wspomnieć o wykorzystywanych w pracy pojęciach. Po pierwsze, często używana przeze mnie „likantropia” wywodzi się z terminu medycznego, ilustrując stan psychiczny, w którym pacjent postrzega siebie jako osobę doświadczającą przemiany. Wybrzmiewa to w niektórych filmach – jako sposób na (niesłuszne) zanegowanie prawdziwości klątwy wilkołactwa rodziny Hammondów w *Undying Monster* (reż. J. Brahm, 1942), a także jako (błędne) czy wyjaśnienie przestępstw Talana Gwyneka ze *Zwierza (Wer)* (reż. W. B. Bell, 2013). Wilkołak jako wytwór dziecięcego umysłu doświadczającego traumy i ilustracja okrucieństwa mordercy pojawia się także w *Wolf Mountain* (reż. D. Lipper, 2022).

Ze względu na powszechność stosowania tego terminu w odniesieniu do fikcyjnych wilkołaków posługuję się nim wobec filmowych bohaterów przemieniających się w zwierzęta, przy jednoczesnej świadomości medycznych konotacji.

Po drugie, termin „likantropia”, w źródłosłowie zawierający „wilka” (gr. *lukos*), mógłby być w mojej pracy zastąpiony „teriantropią” – terminem odnoszącym się do przemiany w rozmaite gatunki zwierząt. W tej części pracy w kategorię *femme animale* wpisuję postaci żeńskie związane (głównie poprzez całkowitą przemianę lub atrybuty zwierzęcej cielesności) ze światem zwierząt – głównie przemieniające się w wilka, ale również panterę, lamparta, hieny, wilka tasmańskiego, węża, gady i różne owady. Kategoria *femme animale*, zaczerpnięta od Barbary Creed, stanowi zatem wspólny mianownik dla żeńskich postaci łączących ludzkie ze zwierzęcym, szczególnie wilkołaczyc, którym poświęcona jest większość pracy. Natomiast pojawiające się w rozdziale IV pojęcia *femme reptile* i *femme insecte* stanowią

propozycję rozwinięcia terminu zaproponowanego przez Creed, a także – nie ukrywam – umożliwiają uchylenie się od obowiązku dokonywania językowych akrobacji oraz powoływania do życia kotołaczyc, hienołaczyc, wężołaczyc, jaszczurołaczyc, owadołaczyc – naprawdę przerażających lingwistycznych potworków...

Po trzecie, likantropkami nazywam postaci nie tylko przemieniające się w wilki, ale także transformujące w pantery i hieny, związane z lampartem i wilkiem tasmańskim. Uproszczenie to wynika głównie ze wspólnych tendencji typów postaci, ale również ewidentnego wpisania tych wariantów w kategorię wilkołactwa – co ujawnia się na płaszczyźnie dialogów filmowych, jak i literatury omawiającej postaci związane z kotami w ramach analizy przedstawień wilkołaczyc. Po wyrażeniu tylu asekuracyjnych spostrzeżeń czas nareszcie przyjrzeć się głównej podkategorii *femme animale* – wilkołaczycom.

**Rozdział III. Nikt nie rodzi się wilkołaczką²³⁶.
Konstruowanie różnicy płciowej i ludzko-pozaludzkiej opresji
na przykładzie likantropiek**

Something's wrong... like more than you just being a female

– Brigitte Fitzgerald

Zdjęcia Ginger (2000)

²³⁶ Choć ogromnie chciałabym być autorką tego błyskotliwego przekształcenia słynnych słów Simone de Beauvoir, mój udział tutaj sprowadza się do niezbyt skomplikowanego przetłumaczenia zdania, które zamieszcza w swoim tekście Hannah Priest: „One is not born (or made), but rather becomes a she-wolf” – H. Priest, *I was a teenage she-wolf: boobs, blood and sacrifice*, [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2018, s. 144.

3.1. Dwie strony księżycy. O różnicy płci wilkołaków

„Half wolf, half man? It's not always a man!” mówi tytułowa bohaterka *Grandma Werewolf* (reż. Z. Will, 2017), rozwiązując krzyżówkę. Istotnie, choć liczbę wilkołaków płci męskiej mogłyby zilustrować wielopokoleniowe watahy, imponująco prezentujące się przy pojedynczych wilkołaczycach, klątwa likantropii nie dotyczy tylko mężczyzn.

Za pierwszy istotny film o likantropii uznaje się *Wilkołaka z Londynu* (*Werewolf of London*, reż. S. Walker, 1935). Powstały nieco później, kultowy *Wilkołak* (*The Wolf Man*, reż. G. Waggner, 1941) wyeksponował konstytutywne dla likantropii wątki – tragiczną walkę ze sprzeczną naturą, izolację, cierpienie, porażkę poddawania się instynktom. Jak wskazuje Anna Gemra, „wilkołak-zabójca, ale jednocześnie wilkołak zasługujący na odrobinę współczucia, tragiczny, bo morderca wbrew woli [...], budząc ambiwalentne uczucia, pozostawał przede wszystkim metaforą zła i pierwotnych instynktów tkwiących w człowieku, niebezpiecznie blisko cywilizowanej „powierzchni”²³⁷. Potencjał do opowiadania historii o samokontroli, próbach poskramiania własnych instynktów, niepostrzeżonej agresji okazał się na tyle atrakcyjny, że ekranowa likantropia utrzymała się jako niemała część horroru. Wraz z rosnącą liczbą filmowych opowieści o likantropii zwiększyła się również liczba historii ukazujących monstra (zarówno żeńskie, jak i męskie) z większą sympatią. Stanowi to przykład charakterystycznego dla Kina Nowej Przygody dwuznacznego stosunku do dziedzictwa kina grozy, który ujawnia się także w przedstawianiu rozmaitych potworów w konwencjach komediowych oraz nagromadzeniu obrazów bólu i śmierci jako jedyne sposobu na wywołanie przerażenia²³⁸.

Pomimo porównywalnego wzrostu liczby przedstawień wilkołaków niezależnie od płci (pojedynczych przykładów z początków kina dźwiękowego, niewielkiej popularności w czasie wyścigu kosmicznego, w którym królowało science-fiction, a także nagłego namnożenia się opowieści w latach 80. XX wieku), dysproporcja w filmowej reprezentacji likantropii męskiej w stosunku do żeńskiej jest tak wyraźna, że można zaryzykować stwierdzenie, że na jeden obraz wilkołaczycy przypada co najmniej od kilku do kilkunastu wilkołaków.

²³⁷ A. Gemra, op. cit., s. 366.

²³⁸ J. Szyłak, *Amerykański wilkołak w Londynie*, [w:] J. Szyłak i inni, *Kino Nowej Przygody*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 144.

Zaskakuje to o tyle, że wilkołactwo zdaje się być stanem odwołującym się do kobiecego doświadczenia. Pierwszym, oczywistym przykładem jest zbieżność 28-dniowego cyklu lunarnego z cyklem menstruacyjnym. Mniej oczywiste są jednak kolejne kwestie fundamentalne dla wilkołactwa – bujne owłosienie na ciele będące elementem nieprzystającym do zachodniej definicji kobiecości, podobnie jak wysoki wzrost, znaczna siła fizyczna, niepohamowanie oraz agresja, a także wyrazista ekspresja seksualności.

Istnieją przykłady wilkołaczyc, których likantropia przypomina likantropię męską – na przykład Serafine z *Amerykańskiego wilkołaka w Paryżu* (*An American Werewolf in Paris*, reż. A. Waller, 1997), która, śladem typowego zmiennokształtnego wilkołaka płci męskiej, aktywnie walczy ze swoją naturą, dąży do samounicestwienia, poszukuje lekarstwa na wilkołactwo oraz podejmuje próby samoizolacji w celu ochrony otoczenia przed sobą. Jako nieliczna z badanych wilkołaczyc charakteryzuje się jednoznacznością, stabilnym kręgosłupem moralnym, za co zostaje nagrodzona szczęśliwym zakończeniem – życiem w miłości. Postać Serafine można jednak uznać za wyjątek od reguły, a bezpośrednie przeniesienie prawideł męskiej likantropii na postać żeńską potwierdza silne ugruntowanie różnic płciowych. Większość badanych wilkołaczyc jest portretowana zupełnie odmiennie, co pozwala wyprowadzić wnioski wynikające z perspektywy ekofeministycznej oraz umożliwia refleksję nad potencjalnymi rozwiązaniami ukazywania wilkołactwa w taki sposób, aby nie wzmacniać dychotomicznego myślenia.

Choć materiałem badawczym mojej pracy były anglojęzyczne filmy pełnometrażowe z wilkołaczycami, należy podkreślić, że w części z nich wilkołaczycy pełniły drugo- i trzecioplanowe role, niejednokrotnie stanowiąc zaledwie dopełnienie likantropii postaci męskiej. Mimo to pozwalały wyprowadzić pewne wnioski w kwestii różnic między wilkołakami a wilkołaczycami. Ilustruje to na przykład *Skowyt: odrodzenie* (*The Howling: Reborn*, reż. J. Nimziki, 2011). Jego główny bohater, nastoletni Will Kidman, przez większość filmu walczy z własną przemianą – potrafi zapanować nad sobą dzięki sile woli²³⁹ i stabilnej konstrukcji moralnej. Gdy jego ukochana, Elliana, w kulminacyjnym momencie traci nad swoim wilkołactwem kontrolę, Will powstrzymuje jej destrukcyjne zapędy siłą miłości. Wilkołaczycy przypomina sobie momenty, w których chłopak okazywał jej uczucia, i powraca do

²³⁹ Założyć można, że nieprzypadkowo imię głównego bohatera to właśnie Will (ang. *will* – wola).

ludzkiej postaci. Męska likantropia oscyluje więc wokół kwestii silnej psychiki, hamowania agresji, zwycięstwa racjonalności nad instynktem, a żeńska – koncentruje się na uczuciu do mężczyzny i możliwości bycia przez niego uratowaną. Ten, jak i wiele innych omawianych przeze mnie przykładów, ukazują odmienny sposób portretowania likantropii w zależności od płci, co w andro- i antropocentrycznym świecie ma swoje odzwierciedlenie w postrzeganiu natury.

Spojrzenie na filmy o wilkołakach prowadzi do jeszcze jednej obserwacji. Choć co do zasady opowieści o wilkołakach to historie konfliktu tego, co ludzkie i co zwierzęce, w niektórych filmach wilkołak stanowi typowe monstrum – zdystansowane, stanowiące jednoznaczny obiekt zagrożenia. Przykładem będzie tutaj *Armia wilków* (*Dog Soldiers*, reż. N. Marshall, 2003), w której wilkołaki mają typowo zwierzęce zachowania, a konflikt ludzkiego z pozaludzkiem obserwować można co najwyżej w postaciach, które doświadczają przemiany. Jednocześnie środek ciężkości w kwestii zagrożenia jest przesunięty raczej na niemoralnych ludzi niż monstra jako źródła zagrożenia. W takich opowieściach pojawiające się wilkołaczyce (a raczej kobiety, które ulegają przemianie) nie dostarczają szczególnie dużo informacji na temat kobiecości i zwierzęcości. Przykładem będzie również *The Howl* (reż. P. Hyett, 2015), a także *The Cursed* (reż. S. Ellis, 2021), w których, owszem, pojawiają się żeńskie postaci, lecz nie oferują zbyt dużego pola do obserwacji pod kątem ekofeministycznym, mimo że niewątpliwie stanowią interesujące propozycje – Anne-Marie doświadcza objawów przypominających wściekłość, przejawia historyczne, agresywne zachowanie, ma wzmożone pragnienie. Wobec tego do najszerszych wniosków płynących z opartych o metody studiów kulturowych analiz w perspektywie ekofeministycznej doprowadziły te filmy, w których wilkołactwo wiązało się z konfliktem ludzko-pozaludzkiego, a także które ukazywały wilkołaczyce przechodzące przemianę (pierwszo-, jak i drugoplanowe, czasem wymykające się kategoriom protagonistek i antagonistek).

3.2. Samotna wilczyca – dyskurs wykluczenia

Wykluczenie wilkołaczy z grupy osadza się na kilku fundamentach. Intuicyjnie nasuwającym się, dość oczywistym, pojawiającym się już w kinie

klasycznym, jest obcość w sensie geograficznym – za sprawą bycia imigrantką lub przynależności do mniejszości etnicznej.

Ten motyw pojawia się w najstarszych przykładach, a jego najszerszej znaną reprezentantką jest Irena Dubrovna z filmu *Ludzie-koty* (*Cat People*, reż. J. Tourneur, 1942) – serbska imigrantka zakochująca się w Amerykaninie Oliverze Reedzie. Młoda kobieta pochodzi z górskiej wioski, której mieszkańcy wierzą w istnienie ludzi przemieniających się w pantery. Jest przekonana, że na niej również ciąży klątwa, z powodu której kobieta, doświadczając silnych emocji – zazdrości, złości, pożądania – może przemienić się w zwierzę i stanowić zagrożenie. W obawie przed utratą kontroli Irena ogranicza swoją seksualność²⁴⁰, co stanowi źródło problemów w jej związku z Oliverem, który zaczyna nawiązywać relację z koleżanką z pracy, Alice Moore. Irena jest postacią samotną, lecz jej wykluczenie nie dotyczy wyłącznie braku znajomych – opiera się też na samotności w związku za sprawą nieprzystawania do oczekiwanego od niej modelu relacji.

Lęki Ireny przed zbliżeniem odbierane są przez otoczenie jako niepoważne, a kobieta spotyka się z protekcyjnym traktowaniem zarówno ze strony partnera, jak i psychiatry, do którego udaje się po pomoc, aby poprawić swój związek. Oliver nazywa jej wierzenia nonsensem, wskazuje też, że należy poradzić sobie z problemem rozsądnie („If something is wrong, we have to face it in intelligent way”), a także zwraca się do małżonki słowami „Irena, you crazy kid”, Dr. Judd źródłem lęków Ireny upatruje z kolei w dzieciństwie i dorastaniu bez ojca, a także komplementuje ją słowami „what a clever girl”, sama Irena swój stan określa zaś jako „childish”.

W tych słowach klarownie rysuje się uznanie Ireny za niedojrzałą, a także wykluczenie jej ze sfery racjonalności, której reprezentantami są mężczyźni. Powiązanie Ireny ze sferą wykraczającą poza racjonalne poznanie można dostrzec również w sequele *Klątwa ludzi-kotów* (*The Curse of the Cat People*, reż. G. von Fritsch, R. Wise, 1944). Akcja ma miejsce kilka lat po śmierci Ireny oraz koncentruje się na córce Olivera i jego drugiej żony Alice – sześciolatniej Amy.

Choć dziewczynka sama nie jest postacią typu *femme animale*, to jej historia pogłębia postać Ireny, a także pozwala na dokonanie kilku obserwacji za pomocą optyki ekofeministycznej.

²⁴⁰ W optyce psychoanalitycznej, stanowiącej jeden z fundamentów feministycznych teorii kina, *Ludzie-koty* to film metaforyzujący represję kobiecego pożądania. Zob. D. Linderman, *Tourneur's Cat People*, [w:] *Psychoanalysis & Cinema*, ed. A. Kaplan, Routledge, New York & London 1990.

Amy również jest postacią wykluczoną – doświadcza odrzucenia ze strony rówieśników, ma trudności w kontaktach z grupą. Co ciekawe, już od pierwszych scen filmu uwidacznia się przypisanie dziewczynki do świata natury oraz skonstrastowanie przyrody z działalnością chłopców. Amy rezygnuje z zabawy z rówieśnikami, aby podążać za motylem, którego nazywa swoim przyjacielem. Po chwili podbiega do niej jej kolega, który deklaruje, że złapie dla niej owada, po czym chwyta motyla w dłoń na tyle mocno, że go uśmierca (na co Amy reaguje agresją). W innym ujęciu chłopcy płoszą czarnego kota na drzewie, strzelając do niego w zabawie z niewidzialnej strzelby. Biorąc pod uwagę, że przedstawienie dziewczynki łapiącej motyla lub grupy mieszanej, która płoszy kota, nie miałyby skutków dla fabuły, można uznać przypisanie właśnie tych ról chłopcom za umacniające stereotypowe podejście, a także podkreślające związek kobiet z naturą, mężczyzn zaś – z opresją.

Wrażliwość, izolacja od rówieśników i ucieczka do własnego świata niepokoją Olivera, który jest ojcem kontrolującym i autorytatywnym. W pewnym momencie Oliver wyraża swoje obawy o to, że Amy pograży się w świecie wyobraźni jak Irena. Mężczyzna bezpośrednio wskazuje znaczne podobieństwo Amy do Ireny („She could almost be Irena’s child”).

Połączenie Ireny z Amy wykracza poza samo porównanie podobieństw – dziewczynka wypowiada życzenie o posiadaniu przyjaciela, w wyniku czego zjawia się Irena. Towarzyszą temu zjawiska związane z przyrodą – zerwanie się wiatru, zachmurzenie nieba i spadanie liści z drzew.

Wydarzenia z sequela, choć nie zawierają wątków przemiany w zwierzę, pogłębiają myślenie oparte na nierówno wartościowanych opozycjach. Ilustruje to fakt, że Irena jako duch ukazuje się Amy wyłącznie pod postacią ludzką, a wątek przemiany w panterę jest nieobecny. Jej zwierzęcość była w takim razie powiązana z wymiarem cielesnym, musiała zakończyć się śmiercią, ponieważ była zbyt niebezpieczna, a duch Ireny po śmierci jest całkowicie ludzki i nie stanowi już zagrożenia. Można więc uznać, że taka struktura, oparta na „powrocie do człowieczeństwa”, uwolnieniu od problemów, odkupieniu win poprzez wsparcie córki swojego męża, ponownie degraduje to, co pozaludzkie, oraz konstytuuje prymat ducha nad ciałem, człowieka nad zwierzęciem i kultury nad naturą.

Historie Amy i Ireny opierają się zatem na motywie wykluczenia, przypisaniu obu centralnych żeńskich postaci do świata będącego poza racjonalnym

poznaniem oraz łączeniu kobiecości z przyrodą przy jednoczesnej redukcji męskości do bycia figurą autorytatywną i niepasującą do sfery natury.

Ilustrację podobnych tendencji, a także wykluczenia opartego jednocześnie na obcym pochodzeniu, jak i wycofaniu się z relacji, stanowi inna produkcja z tego samego okresu – *Cry of the Werewolf* (reż. H. Levin, 1944). Jej bohaterką jest Celeste LaTour, romska księżniczka żyjąca w matriarchalnej społeczności Troiga, w której z matki na córkę przekazywana jest klątwa wilkołactwa. Funkcja przywódczyni grupy determinuje los księżniczki do tego stopnia, że zmuszona jest dokonywać ataków, aby utrzymać w tajemnicy informacje o Troiga i tajemnym rytuale przeniesienia duszy człowieka do innego ciała, które planuje ujawnić naukowiec Dr. Morris. Rysuje się więc klarowne hierarchiczno-dualistyczne ułożenie racjonalności i irracjonalności, przy czym Celeste jawi się jako postać utrudniająca dostęp do wiedzy, której reprezentantami są mężczyźni – Dr. Morris oraz jego syn Bob.

W wielu tekstach kultury koncentrujących się wokół postaci w typie *femme animale* zwierzęcość kobiety jest łączona z irracjonalnością, a jej niebezpieczne zachowania wyjaśnić próbują mężczyźni intelektualiści, lekarze (wpisujący się w Białą Naukę, o której wspominała Carol J. Clover). Nie inaczej jest w kolejnym przykładzie z kina klasycznego *Cat Girl* (reż. A. Shaughnessy, 1957). Leonora²⁴¹ Johnson, podobnie jak dotąd omówione potworyce, również urodziła się w rodzinie obciążonej klątwą, opierającej się na silnej więzi, powiązaniu dusz z lampartem. Były partner Leonory, psychiatra Dr. Brian Marlowe, stanowczo neguje jakiegokolwiek nadprzyrodzone zjawiska, mówiąc, że likantropia to nonsens i bajki, a przyczyną stanu Leonory jest trauma. Kobieta żyje w nieszczęśliwym małżeństwie, w którym jest zdradzana przez męża, a jej uczucia do byłego partnera są wciąż żywe. Ostatecznie Brian, śpiesząc się na spotkanie żony, które chciała sabotować Leonora, potrąca samochodem lamparta związanego duszą z bohaterką, uśmiercając tym samym zarówno zwierzę, jak i kobietę.

Widać więc, że we wczesnych filmowych przykładach klątwa likantropii oznaczała wykluczenie z udanego życia uczuciowego. Tak samo jak odrzucona przez Dr. Briana Marlowe'a Leonora Johnson, porzucona przez męża Irena Dubrovna, z życia miłosnego wycofała się też Celeste LaTour. Podobnie jak pozostałe postaci,

²⁴¹ Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że celowo wybrano imię nawiązujące do lwa (ze względu na człon leo-).

motywowana zazdrością usiłowała zemścić się na rywalce, rzucając urok na przyszłą żonę Boba.

Z relacji wycofuje się również Phyllis Allenby, bohaterka *Kobiety wilk z Londynu* (*She-Wolf of London*, reż. J. Yarbrough, 1946). Kobieta mieszka ze swoją ciotką Martha Winthrop, kuzynką Carol Winthrop i służącą Hannah. Phyllis wierzy, że ciąży na niej klątwa rodu Allenby i jest przekonana, że w trakcie snu dokonała serii morderstw, które przypominają ataki wilkołaka. Pomimo że rzekome wilkołactwo bohaterki wiąże się z całkowitym pozbawieniem sprawczości i utratą świadomości, kobieta odsuwa się od swojego narzeczonego Barry'ego, a także oznajmia, że nie może już nigdy się z nim spotkać, ponieważ jest „nieczysta”. Zbrodnia, a wraz z nią wejście w zwierzęcość, dokonują się mimo woli, zanieczyszczają i brudzą. Ostatecznie okazuje się, że za zbrodniami stoi Martha, która, aby zapobiec małżeństwu Phyllis i Barry'ego oraz utrzymać dostęp do majątku rodu Allenby, inscenizowała winę Phyllis. Chociaż w tym przypadku prawdziwe wilkołactwo ogranicza się do sugestii, a nie realnej przemiany, film zawiera elementy, które w późniejszych dekadach często pojawiały się w narracjach o wilkołaczycach – likantropia jako klątwa rodzinna, utrata świadomości i sprawczości podczas przemiany oraz mężczyzna jako powód konfliktu kobiet.

Podobnie jak w przypadku Ireny, Celeste, Leonory i Phyllis, źródłem likantropii Daniela Neseri, bohaterki *The Legend of the Wolf Woman* (*La Lupa Mannara*, reż. R. Di Silverstro, 1976), jest wpływ rodziny. Daniela doświadcza snów o swojej przodkini spalonej na stosie za wilkołactwo. Tak jak w innych przypadkach, psychiatra stwierdza, że kobieta doświadcza urojeń spowodowanych traumą. Ojciec bohaterki opowiada lekarzowi, że Daniela w wieku trzynastu lat doświadczyła zgwałcenia, które, jego zdaniem, spowodowało, że mężczyźni napełniają „histeryczną” bohaterkę wstrętem.

Seks, również bez zgody, stanowi wątek centralny filmu – Daniela dokonuje ataków w zemście na mężczyznach (którzy ją zgwałcili oraz zamordowali jej ukochanego), zabija w trakcie obrony przed wykorzystaniem i podczas konsensualnego zbliżenia z partnerem swojej siostry, a także dźga nożyczkami kobietę, która ją molestowała, wykorzystując unieruchomienie głównej bohaterki na łóżku szpitalnym. Pojawiają się również sceny z udziałem zwierzęcia – gdy leżąca na łóżku w koszulce nocnej Daniela widzi przywołującą ją przodkinię, na jej krocze wchodzi jaszczurka. Można dostrzec więc mechanizm utrzymywania natury i kobiecości po tej samej stronie z innymi, mniej cenionymi kategoriami, składającymi się na wielkie dualizmy. Co

więcej, mechanizm ten działa za pomocą seksualizacji jako jednego z silniejszych narzędzi opresjonowania natury i kobiet – czyli zagrożenia, przed którym ostrzegęła Carol J. Adams. Mimo że horror jako gatunek moralizatorski dostarcza informacji, co jest w ramach danej kultury dozwolone, a co jest tabu, trudno jest powstrzymać się od potępienia użycia w filmie **żywego** zwierzęcia w kontekście seksualnym²⁴², nawet jeżeli miałyby to stanowić wyraz granic danej kultury.

Inny element silnego tabu, a jednocześnie motyw wielokrotnie powracający także w późniejszych opowieściach o wilkołaczycach, dotyczy przekraczania granic w relacjach między siostrami. Od razu po wizjach związanych z przodkinią i z jaszczurką, Daniela słyszy odgłosy dobiegające z pokoju, w którym przebywa jej siostra z partnerem. Udaje się pod drzwi, a po chwili podgląda parę uprawiającą seks, masturbując się. Zostaje tu zatem wprowadzony wątek voyeueryzmu połączonego z elementem kazirodczym.

The Legend of the Wolf Woman swoją koncentracją na wątkach seksu, również przemocowego i tabuizowanego, sygnalizuje nadejście kolejnego kluczowego dyskursu dotyczącego *femme animale* – likantropii związanej z seksualnością. Należy zauważyć, że omawiane uprzednio produkcje z lat 40. i 50. również poruszały kwestię relacji miłosnych i kobiecego pożądania, lecz w sposób bardziej zawoalowany. Stanowiło to oczywiście wyraz obyczajowości czasów, w których powstawały, w tym ograniczeń wynikających z kodeksu Haysa. Dodatkowo, silniej akcentowane motywy obcości w horrorze przypuszczalnie mają swoje źródło w migracjach spowodowanych II wojną światową. Nie bez znaczenia na filmową ekspresję była również większa swoboda w kinie europejskim, a także rozwój nurtu giallo. Wzrost liczby anglojęzycznych produkcji z wilkołaczycami nastąpił w latach 80. i to wtedy seksualność wilkołaczyc stała się motywem kluczowym.

²⁴² Mam świadomość, że nie jest to najbardziej kontrowersyjny przypadek w kinie, szczególnie z tamtego okresu – wystarczy przywołać np. scenę seksu, w trakcie której zginęły kury podczas kręcenia *Różowych flamingów* (*Pink Flamingos*, reż. J. Waters, 1972). Chcę wyrazić jednoznacznie negatywne stanowisko wobec wykorzystywania żywych zwierząt do udziału w scenach erotycznych lub o takim zabarwieniu. Mimo że dzisiejsza sytuacja zwierząt w przemyśle filmowym jest korzystniejsza, to w mojej – dość radykalnej – ocenie działania tego rodzaju nie powinny być bagatelizowane lub uzasadniane mniejszą świadomością, mniej zaawansowanym etapem rozwoju ruchów obrony praw zwierząt w latach 70.

3.3. Księżyc, krew, kobiecość – dyskurs seksualności

Zanim powrócę do tematyki dalszych filmów, chcę podkreślić, że liczne elementy składające się na dyskurs likantropii jako seksualności zawierają elementy przemocy. Tym sposobem obok motywów dojrzewania, menstruacji, dziewictwa, ekspresji seksualnej, związków partnerskich, pracy seksualnej znajdują się też motywy niekonsensualne – zgwałcenia, molestowania, kazirodztwa, ekspozycji na przemoc seksualną, a także ingerowania w procesy hormonalne. Znalazły się one we wspólnej kategorii ze względu na wzajemne przeplatanie się ich w strukturach fabularnych oraz niemożność ich rozdzielenia bez wpływu na spójność mojej narracji. Pragnę jednak podkreślić, że odczuwam pewien dyskomfort, umieszczając te elementy obok siebie, niemal czyniąc je wszystkie równie neutralnymi, gdy w rzeczywistości tak nie jest. Niewielkie pocieszenie odnajduję w fakcie, że materiał badawczy, jakim jest kino grozy, już z samej swojej istoty opiera się na prezentacji elementów, eufemistycznie mówiąc, amoralnych i odrzucających. Dążąc jednak do przyświecającego tej pracy celu proponowania rozwiązań nieopresyjnych i empatycznych, chcę zaznaczyć, że choć zaburzenia zachowań seksualnych wpisują się w szeroki dyskurs ludzkiej seksualności, przeplatanie ich z pozostałymi zagadnieniami wynika wyłącznie z potrzeby utrzymania porządku tematycznego.

3.3.1. Przemoc seksualna

Jednym ze sztandarowych filmów ukazujących wizerunek wilkołaczycy jest *Skowyt* (*The Howling*, reż. J. Dante, 1981). Opowiada o dziennikarce Karen White, która, pomagając policji w schwytaniu seryjnego mordercy Eddiego Quista, zostaje zmuszona do oglądania filmu ukazującego gwałconą kobietę. Przesłane zostaje postrzelony, natomiast Karen, w wyniku traumatycznego zdarzenia, doświadcza amnezji oraz niechęci do podejmowania aktywności seksualnej (co powoduje problemy w jej małżeństwie). Prowadzący jej leczenie Dr. George Waggnier²⁴³ (kolejny reprezentant Białej Nauki) kieruje Karen oraz jej męża Billa Neilla na obóz terapeutyczny w odludnym otoczeniu.

²⁴³ Jest to jasne nawiązanie do wilkołaka z ery klasycznego horroru – George Waggnier był reżyserem kultowego *Wilkołaka*.

Warto zwrócić uwagę na warstwowość samego traumatycznego zdarzenia, którego doświadcza bohaterka. Uczestnicząc w zasadzce na mordercę, nie tylko sama znajduje się w stanie bezpośredniego zagrożenia, ale również zostaje przymuszona do obserwowania aktu przemocy odbywającego się na innej kobiecie, zatem przemoc realizuje się poprzez ekspozycję na widok przemocy. Taką praktykę można postrzegać jako ceną dla uwrażliwiania na temat doświadczenia krzywdy psychicznej, która wykracza poza bezpośrednie doznania z ciała. Kwestia traumy Karen umożliwia również dokonanie obserwacji ekofeministycznych. Gdy dziennikarka doświadcza trudności w pracy – będąc na wizji (wśród trzech mężczyzn) doznaje *flashbacków*²⁴⁴ – jej przełożony komentuje, że może kobieta jest w ciąży. Prosi o zawołanie innej dziennikarki (przekręcając zresztą jej nazwisko), która, jak sam podkreśla, jest „profesjonalna”. Można z tej sceny wyciągnąć dwie obserwacje, równie istotne w kontekście relacji kobiet i natury. Po pierwsze, pojawia się stygmatyzacja trudności psychicznych – z wypowiedzi szefa Karen wynika, że profesjonalizmem byłoby nieposiadanie lub powstrzymywanie intruzywnych myśli wynikających z doświadczenia traumy. Stanowi to zarówno bagatelizowanie zdrowia psychicznego (typowe zresztą dla wzorca toksycznej męskości²⁴⁵, który zaobserwować można często na przykład w popularnych amerykańskich filmach akcji lat 80.), jak i umacnianie dychotomicznego myślenia – rozdzielanie sfery emocji od rozumu oraz jednoczesną dewaluację pierwszej z tych kategorii. Po drugie, na powyższe rozpoznania nakłada się również kwestia argumentacji zachowania Karen nie doświadczeniem traumy, lecz domniemaną ciążą jako przyczyną „nieprofesjonalnego” zachowania. Biorąc pod uwagę ekofeministyczne argumenty o funkcjach reprodukcyjnych żeńskiego ciała jako źródle przypisania kobiet do sfery natury, można dostrzec zatem kolejną warstwę

²⁴⁴ Nawracających wspomnień z traumatycznego wydarzenia, będących (jak wspomniana wcześniej amnezja) jednym z wiążących się z pamięcią objawów zespołu stresu pourazowego. Zob. M. Gawinecka, I. Łucka, A. Cebella, *Pamięć zdarzeń traumatycznych*, „Psychiatria” 2008, t. 5, nr 2, s. 65-69.

²⁴⁵ Terminu (powiązanego z wprowadzonym przez Raewynn Connell pojęciem męskości hegemonicznej) oznaczającego zbiór praktyk społecznych o negatywnych skutkach dla praktycznie każdej grupy – mężczyzn, kobiet, osób niebinarnych, osób nieheteronormatywnych, dzieci, a także zwierząt. Wzorec toksycznej męskości opiera się m.in. na hiper-męskości, heteronormatywności, dominacji, ukrywaniu emocji, lekceważeniu zdrowia psychicznego, promocji zachowań ryzykownych i przypuszczalnie stanowi jedną z przyczyn wyższej liczby samobójstw wśród mężczyzn. Zob. R. Connell, *Masculinities*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2005, a także Ł. Skoczylas, *Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchy. O społecznej teorii płci kulturowej Raewynn Connell*, „Refleksje” 2011, nr 4, s. 11-18 oraz T. Kupers, *Toxic Masculinity as a Barrier to a Mental Health Treatment in Prison*, „Journal of Clinical Psychology” 2005, Vol. 61, No. 6, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/jclp.20105> (dostęp: 14.05.2024).

opresyjnego wiązania natury z kobiecością oraz z wykluczeniem ze sfery profesjonalizmu (jako konstruktu podtrzymującego prymat racjonalności).

W trakcie pobytu na obozie terapeutycznym rysuje się jeszcze silniejszy podział na kobiecość powiązaną z emocjami, pasywnością, traumą, doświadczeniem przemocy oraz męskość opartą na aktywności, dominacji, przyjemności wyzwalania przemocy, a odbywa się to za pomocą analogii kobiety i zwierzęcia jako ofiary oraz mężczyzny jako łowcy.

Ilustruje to sekwencja, w której równolegle rozwijane są dwa wątki – Karen uczestniczącej w grupowej sesji terapeutycznej (pacjentkami są wyłącznie kobiety) oraz Billa, który dotąd stronił od mięsa, lecz po ugryzieniu przez wilka bierze udział w polowaniu jako stereotypowo męskiej aktywności. W trakcie przeplatających się ujęć widoczne są obrazy Karen przypominającej sobie spotkanie z Eddiem Quistem oraz Billa polującego na zająca. Gdy bohaterka po serii pytań, przytłoczona powrotem do traumy, protestuje przed kontynuowaniem terapii i chwyta się za głowę, pojawia się ujęcie Billa, strzelającego do zająca²⁴⁶. Mężczyzna po chwili podbiega do zwierzęcia i z dumą oznajmia towarzyszom, że zabił zwierzę pierwszym strzałem, czym wzbudza ich podziw. To zestawienie tematyczne nie tylko ukazuje kobietę jako potencjalną ofiarę oraz mężczyznę jako sprawcę przemocy, ale również wyraża dychotomię płci z wykorzystaniem motywu polowania na zwierzę. Stanowi więc przykład replikowania opresji – Karen jako osoba po doświadczeniu przymusowej ekspozycji na przemoc seksualną zostaje zmetaforyzowana jako ofiara za pomocą ukazania zabicia zająca. Co więcej, obie krzywdy motywowane były przyjemnością – satysfakcją seryjnego mordercy kobiet oraz dumą mężczyzn zabijających dla rozrywki.

²⁴⁶ Chwycenie się za głowę interpretuję jako nieprzypadkowe w świetle praktyki strzelania w głowę zająca podczas polowania. Brakuje mi praktycznej wiedzy w tej materii, lecz dotarłam do takiej rekomendacji wśród myśliwych. Zob. *Zajac (Lepus europaeus) – Jakie są zasady strzału do zająca?*, <http://www.wkl-osa.pl/zajac.aspx> (dostęp: 10.05.2024).



Skowyt (1981)

Wskazane zabiegi przypuszczalnie mogłyby być uzasadnione w horrorze jako gatunku opierającym się na ukazywaniu tego, co amoralne. Powinna do nich prowadzić jednak jakakolwiek próba emancypacji, oddania głosu, a w tym wypadku dochodzi wyłącznie do pomnażania opresji grup.

Motyw martwego zająca prowadzi do wątku wilkołaczej, kobiecej seksualności. Bill otrzymuje polecenie, aby zanieść ciało zwierzęcia do domu Marshy Quist, która potrafi przygotować posiłek. Marsha stanowi konkurencję i całkowite przeciwieństwo Karen. Wyraża się to już w wyglądzie – ciemnych włosach, czarnych, eksponujących ciało lub prześwitujących ubraniach stojących w oczywistej opozycji do wyglądu noszącej jasne kolory blondynki. Bohaterki dzieli też ekspresja seksualna – Karen, tymczasowo od swojej seksualności odłączona, jest wyraźnym przeciwieństwem wilkołaczycy silnie usytuowanej w kontekście seksualności splecionej z przynależnością do świata natury – Dr. Waggner podkreśla jej „niezwykłą naturalną energię” („special natural energy”) co zostaje podsumowane po chwili przez inną kobietę, że Marsha jest nimfomanką. W innym momencie nazywa się ją modliszką, a jej sposób bycia zostaje przez Karen porównany do zachowania suki w rui.

Przyglądając się tak klarownemu przypisaniu kobiecości do natury, ciała, emocji, zwierząt przy jednoczesnym pejoratywnym nacechowaniu, warto zastanowić się nad pewnym absurdem tego sztandarowego motywu towarzyszącego wilkołaczycom. O ile w świetle aktualnej wiedzy uważa się, że pewne gatunki pozaludzkie angażują się w zachowania seksualne w celach innych niż prokreacja, o tyle najwięcej informacji mamy o licznych, różnorodnych praktykach kulturowych wokół seksualnej aktywności człowieka. Seksualność, w ramach hierarchiczno-dualistycznego myślenia przypisana ciału, stanowi przecież sferę równie związaną z naturą (nagością, reprodukcją, percepcją zmysłową), co z kulturą (rytuały, atrybuty, akcesoria, różnorodne preferencje). Podobnie jak nieadekwatne jest negowanie kultur istot pozaludzkich (komunikacji, rytuałów, preferencji), tak samo niewłaściwe jest przypisywanie seksualności do sfery natury, a tym bardziej przypisywanie jej w większym stopniu zwierzętom niż ludziom. Skoro nie możemy być bliżej czy dalej natury, ponieważ funkcjonujemy w naturzekulturze, to seksualność również jest naturokulturowa.

W filmie kilkakrotnie przeplatane są też wątki przestępstw seksualnych z dyskusjami o podwójnej naturze człowieka, a także podejmowany jest temat Eddiego

Quista jako „bestii”, co przypisuje zwierzęcości już nawet nie tylko samą seksualność, ale przemocowość.

Negatywne portretowanie seksualności można dostrzec również w fakcie, że Marsha, mimo początkowego odtrącenia, ostatecznie staje się stroną biorącą udział w zdradzie małżeńskiej, uprawiając seks z Billem, którzy wcześniej został ugryziony przez wilka. Seksualność ubrana jest więc w skojarzenia związane z poddawaniem się, utratą silnej woli, zwierzęcością zredukowaną do popędów. W konsekwencji później następuje zarażenie również Karen, lecz ze względu na swoją moralność pozostaje ona wilkołaczycą (której przemiana jest odmienna, co zostanie rozwinięte później) oraz podejmuje próbę ujawnienia światu prawdy o wilkołakach, przemieniając się podczas występu w telewizji.

Inny film z tej samej serii – *Skowyt 4: Koszmar nocny (The Howling IV: The Original Nightmare*, reż. J. Hough, 1988) korzysta zresztą z niemal identycznych rozwiązań²⁴⁷. Doświadczająca przerażających wizji pisarka Marie Adams, zgodnie z sugestią psychiatry (płci męskiej), wyjeżdża wraz z mężem Richardem odpocząć od zgiełku wielkiego miasta. Podobnie jak w poprzednich filmach pojawia się wątek problemów w relacji spowodowanej odsunięciem się kobiety od aktywności seksualnej. Kontrastem dla blondwłosej, ubierającej się w jasne kolory Marie jest wilkołaczycą Eleanor, która – tak samo jak Marsha Quist – uwodzi męża głównej bohaterki, a ten, niedługo po seksie pozamałżeńskim, przemienia się w wilkołaka. W przeciwieństwie do męża, Marie pozostaje wierna pomimo wyraźnego zainteresowania ze strony jej przyjaciela Toma.

Wartościowanie postaw moralnych opartych na wierności i uczciwości, ukazywanie seksualności w pejoratywny sposób, piętnowanie zdrady małżeńskiej stanowią części mechanizmu objaśniania świata przez horror, będący gatunkiem informującym o granicach dopuszczalności w obrębie danej kultury, a więc także ukazującym tematy tabu.

3.3.2. Kazirodztwo

Kazirodztwo jest jednym z tabu najbardziej podstawowych, powszechnych, pojawiających się już w najwcześniejszych przekazach różnych tradycji

²⁴⁷ A także wskazuje Rumunię jako miejsce pochodzenia wilkołaków.

kulturowych²⁴⁸. We współczesnej kinematografii stanowi wątek, który widać głównie w dramatach obyczajowych²⁴⁹, a także horrorach. Jest to motyw powiązany z wilkołactwem zarówno w wierzeniach na terenach Portugalii²⁵⁰, jak i Francji²⁵¹. W różnorodnych tekstach kultury (pochodzących z różnych okresów) likantropia często stanowi karę za incest²⁵².

W przeanalizowanych przeze mnie filmach o przemieniających się w drapieżniki *femmes animales* pojawia się pierwszy raz w remake'u opowieści o Irenie Dubrovnej – *Ludzie-koty* (*Cat People*, reż. P. Schrader, 1982). Fabuła filmu koncentruje się na spotkaniu po latach rozłąki rozdzielonego, osieroconego wilkołaczego rodzeństwa – Ireny oraz Paula²⁵³. Niejednoznaczność relacji manifestuje się w zasadzie od początku – Paul narusza granice intymności Ireny i stopniowo staje się coraz bardziej opresyjny. W pewnym momencie mówi Irenie, że ich rodzice również byli rodzeństwem zmiennokształtnych, które zostało parą. Mężczyzna próbuje w ten sposób nakłonić kobietę do kazirodczego seksu, który miałby uratować ich oboje przed przymusem zabijania.

Wyeksponowane są też inne wątki przemocowych mężczyzn – Irena doświadczyła molestowania przez przyszywanego ojca; w trakcie rozmowy w barze z Alice kobiety dyskutują o swoich traumatycznych doświadczeniach seksualnych, a także odpierają zaczepki przebywających w lokalu mężczyzn.

Paula i Irenę łączy tajemnicza więź – odczuwają uczucia, których doświadcza druga osoba z rodzeństwa. W pewnym momencie Paul mówi Irenie, że wie,

²⁴⁸ I. Morozow, *Kazirodztwo – tabu w kulturze i jego przedstawienia w kinie*, [w:] *Seksualność w zwierciadle humanistyki. Tom pokonferencyjny*, red. A. Ponikowska i inni, Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka”, Poznań 2012, s. 63-76.

²⁴⁹ Filmy z motywem kazirodztwa często opierają się na licznych stereotypach oraz posługują (niemającym uzasadnienia) przeświadczeniem, jakoby osoba doświadczająca przemocy, sama miała się stać przemocową. Zob. J. Drischoll Lynch, *Incest Discourse and Cinematic Representation*, „Journal of Film and Video” 2002, Vol. 54, No. 2/3, s. 43-55.

²⁵⁰ Zgodnie z którymi sądzono, że wilkołakami stanie się potomstwo rodziców chrzestnych i chrześniaków – G. Claeys, *Potworność i źródła przestrzeni dystopijnej*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018, s. 105.

²⁵¹ R. Schulte, *She-werewolves in early modern French Burgundy* [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2018, s. 49.

²⁵² Zob. A. Wilk, *Obraz likantropa we współczesnej rosyjskojęzycznej fantastyce grozy (na podstawie utworów Aleksieja Atwiejewa, Anny Starobiniec, Henry'ego Liona Oldi)*, „Slavia Orientalis” 2015, t. LXIV, nr 4, s. 769-782, J. Cininas, *Fur, hair and subversive female lycanthropy*, [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2018, s. 87, W. de Blecourt, *Angela Carter's werewolves in historical perspective* [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2018, s. 154-157.

²⁵³ Aby uniknąć chaosu przy omawianiu postaci występujących w pierwowzorze i remake'u, pomijam podawanie nazwisk w tekście ciągłym, ponieważ je pozmieniano – Irena Dubrovna/Irena Gallier, Oliver Reed/Oliver Yates, Alice Moore/Alice Perrin.

iż pożąda ona Olivera, lecz jego zdaniem Irena nieprawidłowo interpretuje miłość, ponieważ uczucia związane z Oliverem są tak naprawdę chęcią zabijania. W ten sposób dochodzi do zatarcia granicy między pożądaniem a żądzą mordy, co stanowi kolejną opresyjną wobec natury strukturę.

Film stanowi też wyrazisty przykład operowania motywem charakterystycznym dla wszystkich wariantów *femme animale* – bycia oglądaną kobietą lub istotą pozaludzką. O ile w horrorach wątek wystawiania monstrum na widok jest częsty, o tyle w przypadku potworzyc stanowi kolejny istotny punkt styczny pomiędzy kobiecością a zwierzęcością. Mechanizm ukazywania – jako żywego eksponatu w „ogrodzie zoologicznym” czy też przedmiotu *male gaze* – stanowi formę sprawowania władzy i sprawowania kontroli za pomocą wzroku. Zarówno pierwowzór, jak i omawiany remake podnoszą temat wystawiania na widok zamkniętych w klatce zwierząt. Poza tym w remake’u pojawia się też fotografowanie kobiet, a także poddawanie oglądowi ich zmasakrowanych ciał. Element ten pojawił się również w *Skowycie* (zarejestrowany kamerą akt zgwałcenia kobiety, do obejrzenia którego – jak wspomniałam – zostaje zmuszona Karen White), a także występuje w filmach z kolejnych dekad. Na tym etapie należy jednak wskazać, że sprawowanie władzy za pomocą patrzenia na *femme animale* stanowi kolejny bastion powiązanej opresji kobiet i natury oraz ukazuje – zgodnie z rozpoznaniem ekofeministek – że niemożliwe jest wyzwolenie żadnej ze związanych ze sobą grup bez emancypacji drugiej. Tak długo, jak w kulturze i w jej wytworach akceptowalne będzie opresyjne wystawianie na widok zwierząt, kontrolowane wzrokiem będą również kobiety, a kulturowo wytworzona rzekoma relacja kobiet z przyrodą będzie legitymizowana.

O ile podejmowane w rozmaitych tekstach kultury audiowizualnej próby odwracania tej konwencji²⁵⁴ można docenić jako próbę zwrócenia uwagi na problem, o tyle potrzebne są strategie prawdziwie inkluzywne i niereplikujące struktur opresji do wyrażania krzywdy innej grupy²⁵⁵.

²⁵⁴ W filmach widoczne szczególnie wyraźnie w podgatunku *rape & revenge*. Wśród horrorów tematyką tą wyróżnia się np. *O dziewczynie, która wraca nocą sama do domu* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, reż. A. L. Amirpour, 2014).

²⁵⁵ Społecznym echem odbijają się niefilmowe przykłady audiowizualnej kultury popularnej. Warto wskazać np. teledysk Dove Cameron do utworu *Breakfast*, w którym widoczne jest silne uprzedmiotowienie mężczyzn, ukazanie opresji kobiet za pomocą odwrócenia ról i uczynienia z postaci żeńskich przemocowych wobec płci przeciwnej. Choć taka strategia kieruje uwagę na problem, to ostatecznie wciąż powiela struktury opresji.

W finale filmu motyw oglądania zwierzęcia oraz kobiety zostaje wyrażony już bezpośrednio – Irena zostaje umieszczona w zoo pod postacią pantery, gdzie odwiedza ją Oliver, który, choć teraz jest w związku z Alice, pozostaje jedyną miłością Ireny. Paul natomiast zginął, nie realizując pragnienia o kazirodczym stosunku z Ireną.

Niepowodzeniem kończą się także próby nakłonienia do seksu rodzeństwa podejmowane przez Stirbę z filmu *Skowyt 2: Twoja siostra jest wilkołakiem (Howling II: Your Sister Is a Werewolf*, reż. P. Mora, 1985). Główna antagonistka jest liczącą blisko dziesięć tysięcy lat wilkołaczą przewodniczką, mieszkającą w zamku w Transylwanii, a także siostrą walczącego z wilkołakami Stefana Crosscoe. W nazwisku bohatera – odwołującym się do krzyża – kryje się zresztą główna oś ilustrująca opozycję między rodzeństwem. Stefan to postać związana z chrześcijaństwem – odmawia modlitwy oraz korzysta z medalików chroniących przed wilkołakami. Likantropia Stirby natomiast ukazuje grzech i zło – kobieta kontaktuje się z szatanem, wzywa demony oraz pochłania dusze, aby zapewnić sobie młody wygląd. Seksualność stanowi główny środek portretowania potworów jako niemoralnych poprzez przemocowość, uczestniczenie w orgiach oraz łamanie tabu kazirodczego. W finałowej scenie Stirba, mówiąc, że brat nigdy nie mógł się jej oprzeć, rzuca na niego zaklęcie i przyciąga go do siebie. Telepatycznie przekazuje mu sugestię o podtekście seksualnym, posługując się przy tym sformułowaniem biblijnym („Come, my beloved Stefan. Let us take our fill of love”). Po tych słowach Stefan dźga wilkołaczkę w brzuch, czemu towarzyszą słowa „In the name of God”. Rodzeństwo, powiązane ze sobą w magiczny sposób, ginie razem w płomieniach. Wilkołactwo, a wraz z nim amoralność i grzech, zostały więc poskromione przez mężczyznę, poświęcającego siebie w imię zwycięstwa dobra nad złem – co stanowi kolejny przykład motywu, w którym męskość koncentruje się na samounicestwieniu oraz ostatecznym pokonaniu własnej potworności.

W powyższych przykładach tematyka kazirodztwa pozostawała w sferze sugestii. Tabu zostaje jednak wyrażone bezpośrednio w *Lunatykach (Sleepwalkers*, reż. M. Garris, 1992). Fabuła koncentruje się wokół Charles’a Brady’ego i jego matki Mary. Ponieważ rodzina Bradych to zmiennokształtne kotołaki żywiące się życiową energią dziewczyc, regularnie zmieniają miejsce stałego pobytu. Ich metodą na przetrwanie jest wykorzystanie uroku Charlesa – nastolatek poszukuje ofiar wśród swoich koleżanek z liceum, zaprasza je na randki, a następnie zwabia do domu, aby wraz z matką się posilić. Jedynym dla nich zagrożeniem są koty, które zwalczają brutalnymi metodami.

Postaci od początku zostają przedstawione jako amoralne – widoczne są sceny sensualnego tańca, pocałunków, a także seksu między matką a synem.

Nie tylko naruszanie tabu stanowi istotny element potworności omawianych kotołaków. Podobnie jak w *Ludziach-kotach*, w *Lunatykach* również wyeksponowany jest element zmiennokształtności – co widać szczególnie w scenie, w której Charles, na widok kota, doświadcza zaburzeń w przemianie swojego ciała. Jego ciało w sposób niekontrolowany prezentuje różne warianty przemiany, nie tylko w kotołaka, ale też w dziecko i monstrum o wyglądzie jaszczura. W późniejszych scenach można obserwować również przemianę Mary, która w finalnym stadium przypomina bardziej kosmitę niż kotołaka. Co więcej, przemiana obu postaci, na każdym etapie wiąże się z całkowitym zachowaniem świadomości.

Odsuwa to konotacje związane z cielesnością zwierzęcą, a potworność przesuwana raczej w stronę sfery ponadnaturalnej. Ciało monstrum pozostaje więc abiektralne ze względu na swoją niestabilność, płynność, niejednoznaczność, lecz jednocześnie nie jest to abiektralna cielesność (przypisana kobiecości), o której mówiła Barbara Creed. Eksponowanie potworności jako nadludzkiej, a nawet nadzwierzęcej, jak w tym wypadku, w połączeniu z motywem żywienia się życiową energią, oddala ryzyko umacniania dychotomicznego, opresyjnego ukazywania przyrody. Jednoznaczność, zdecydowaną opresyjność antagonistów, osiąganą także za pomocą motywu kazirodztwa, brutalności wobec zwierząt i ludzi, można więc uznać za, paradoksalnie, nieopresyjną wobec natury – ponieważ nie projektuje na zwierzęta rzekomej popędowości czy braku świadomości.

Choć tabu kazirodztwa w filmach z wilkołaczycami najsilniej ukazane jest właśnie w powyższych produkcjach z lat 80., motyw ten pojawia się także w kilku nowszych przykładach. Wspólnym mianownikiem opowieści o Irenie, Stirbie i Mary Brady, jak i późniejszych obrazów z wilkołaczycami, jest ukazywanie zwierzęcości w związku z dynamiczną, otwartą, dominującą seksualnością, której ekspresja jest tak silna, że musi ona zostać „okiełznana” – fizycznym ograniczeniem lub śmiercią.

3.3.3. „Nadmierna” ekspresja seksualna

W latach 80. doszło do pewnego wzrostu liczby opowieści o filmowych likantropach, w tym również o wilkołaczycach. Charakterystyczne dla tej dekady

zainteresowanie seksualnością²⁵⁶ oraz popularność pornografii zawdzięczana rozwojowi technologii VHS²⁵⁷ wraz z postępującą swobodą w kinie umożliwiły ukonstytuowanie kolejnych charakterystycznych motywów *femmes animales*.

Przykładem łagodnie sygnalizującym zjawisko przypisywania silnej ekspresji seksualnej do żeńskiej likantropii jest *Skowyt 5: Przebudzenie (Howling V: The Rebirth)*, reż. N. Sundstorm, 1989). Film czerpie z konwencji *whodunit*, osadzając właściwą akcję w pojedynczej lokacji (węgierskim²⁵⁸ zamku, do którego przyjeżdża grupa obcych sobie osób), po której grasuje monstrum stopniowo zabijające bohaterów, oraz prezentując rozmaite postaci w sposób jednowymiarowy i stereotypowy. Pojawia się więc między innymi męski intelektualista (historyk, do którego wszyscy zwracają się jego profesorskim tytułem), tajemniczy hrabia podnoszący kołnierz niczym Drakula, zdystansowana doktora Catherine Peake, jej kochanek Richard Hamilton, typowy powierzchowny mięśniak Jonathan Lane, nachalny i protekcyjnie traktujący kobiety Ray Price, bystra Gale Cameron, wpisująca się w model *Final Girl*, a także Marylou Summers. Marylou jest postacią wpisującą się w stereotyp *dumb blonde*. Jest ona też przedmiotem rozmów oraz działań mężczyzn – o seksualnym zabarwieniu. Najmniej podejrzewana, to ona ostatecznie okazuje się wilkołaczycą. Marylou pojawia się również w kolejnej części – *Skowycie 7 (Howling VII: New Moon Rising)*, reż. C. Turner, 1995). Wilkołaczycą, choć wykazuje się sprytem, przez długi czas odsuwając od siebie podejrzania, ostatecznie zostaje schwytana i zabita.

Pełne zaćmienie (Full Eclipse), reż. A. Hickox, 1993), stanowiące mieszankę horroru i filmu akcji, opowiada o grupie policjantów, którzy aby wydajniej walczyć z przestępcami, zamieniają się w wilkołaki. Mają taką możliwość dzięki detektywowi

²⁵⁶ Konstruującą się również jako przedmiot naukowego zainteresowania, o czym świadczy choćby wpływowa praca Michela Foucaulta koncentrująca się na dyskursywizacji seksu w kontekście historyczno-kulturowym oraz mechanizmów władzy – zob. M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000. Kluczowe dla zagadnienia seksualności, również w kontekście różnicy płciowej, były oczywiście także prace innych poststrukturalistów – zob. J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. B. Banasiak, K. Sipowicz, Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 2017, L. Irigaray, *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. J. Kraśko, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007. Nie sposób pominąć również istotnej w kontekście transgresji, łączenia sacrum z profanum pracy Georges Bataille'a, która wywarła wpływ na wielu przytaczanych przeze mnie autorów – zob. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

²⁵⁷ C. Kleinhans, *The Change from Film to Video Pornography: Implications for Analysis*, [w:] *Pornography: film and culture*, ed. P. Lehman, Rutgers University Press, New Brunswick 2006, s. 157.

²⁵⁸ Choć już nie tak silnie eksponowany jak wcześniej, wątek obcości wciąż pobrzmiewa przez wiele badanych filmów. W pewnym momencie Profesor stwierdza, że Węgry są krajem, w którym „zwycaje oraz nawyki zostały ukształtowane przez zabobony sprzed tysiąca lat”.

– biochemikowi Adamowi Garou²⁵⁹, który udostępnia jednostce specjalne serum – jak się ostatecznie okazuje, pobrane z jego własnego (wilkołaczego) mózgu. Warto zaznaczyć, że choć figura szalonego naukowca tworzącego monstra jest powszechna w horrorze, to pomimo źródła w „paralikantropicznej” opowieści o Doktorze Jekyllu i Panu Hyde’zie²⁶⁰ wśród filmowych historii o wilkołakach jest rzadkością. Niepopularne jest również wstrzykiwanie substancji w celu wywołania likantropii czy powiązanie tego motywu ze środkami narkotycznymi. Długotrwałe przyjmowanie serum wyprodukowanego przez Garou, jak można się domyślić, powoduje jednak stopniowe spustoszenie w organizmach innych bohaterów.

Garou, jako wilkołak płci męskiej, jest kolejnym z monstrów, których likantropia koncentruje się na tematyce kontroli. Biochemik nauczył się kontrolować swoje wilkołactwo, ponieważ nie znosił bycia skazanym na 28-dniowy cykl lunarny – stan taki nazywa zresztą prymitywnym i żalnym („I hated being at the mercy of the lunar cycle. So primitive, pathetic”). Garou, jako antagonistą, jest w swoim wilkołactwie postacią przemocową, dopuszczającą się zgwałcenia, a Max (protagonista) po przemianie staje się nachalny wobec własnej żony. Ponieważ Max został przemieniony mimo swojej woli, ostatecznie wykorzystuje własną transformację do czynienia dobra – pokonania Garou. Przykład *Pełnego zaćmienia* stanowi kolejną ilustrację różnic między wilkołakami a wilkołaczycami – męska likantropia polega zwykle na tematyce agresji, samokontroli, walki z przemianą jako sfeminizowaniem i poddaniem prawom natury, natomiast żeńska – jako nieuchronnie powiązana z przyrodą – oscyluje wokół zagadnień seksualności, irracjonalności i doświadczenia przemocy.

Postać Casey Spencer, należącej do grupy korzystających z serum policjantów, wykorzystywanej przez Garou, ukazuje klarownie mechanizmy seksualizacji zwierząt i animalizacji kobiet, od których z całą pewnością odzegnałaby się Carol J. Adams.

Przez sporą część filmu wilkołaczycy usiłują nakłonić Maxa do dołączenia do „stada” policjantów, wykorzystując przy tym swoją atrakcyjność. W scenie w zoo Casey zwraca uwagę na piękno zwierząt w klatkach. Znamienne jest, że wypowiada te słowa dokładnie po ujęciach przedstawiających wyciągające łapy zza krat

²⁵⁹ Nazwisko nawiązujące do wilkołaka (fr. *loup-garou*).

²⁶⁰ A. Gemra, op. cit., s. 361-362.

niedźwiedzia oraz nerwowo²⁶¹ poruszającego się wzdłuż wybiegu wilka. Spostrzeżenie to zostaje skwitowane przez Maxa zdawkowym komentarzem o pięknych zwierzętach zamkniętych w klatkach, po czym rozmowa kieruje się w stronę tajemnic Garou oraz przeszłości Casey. Opowiada ona o traumatycznym doświadczeniu, które sprawiło, że postrzega swoje obecne wilkołactwo jako *empowerment*. Zamordowanie jej męża w trakcie napadu na tle rabunkowym spowodowało, że, pomimo bycia policjantką, czuła się bezradna i nienawidziła bycia kobietą jako jednostką mniejszą oraz słabszą („You know, I hated being a woman then. Smaller, weaker. I was a cop, but I couldn't do anything”). Choć wilkołactwo można odczytywać zatem jako cenne, wzmacniające, dodające fizycznej i psychicznej siły, Casey *de facto* jest postacią ilustrującą podporządkowanie opresyjnemu mężczyźnie, a także ukazywaną przez pryzmat swojej atrakcyjności fizycznej oraz seksualności.

Po chwili spędzonej w zoo bohaterka mówi, że Max również może stać się częścią grupy i dąży do fizycznego kontaktu z mężczyzną. Wówczas ujęcia Casey, nachylającej się w stronę mężczyzny i liżącej go po twarzy, przeplatane są przebitkami na wystającego zza krat, obserwującego parę wilka. Max odsuwa się od Casey, marszcząc brwi, badawczo spogląda raz na zwierzę, raz na kobietę, po czym ostatecznie zostawia wilkołaczkę samą. Scena ta nie tylko tworzy połączenie pomiędzy nachalną seksualnością wilkołaczycy a zamkniętym w zoo drapieżnikiem, ale również sytuuje Maxa jako tego, który dostrzega – wyrażone za pomocą połączenia ludzkiego z pozaludzkim – niebezpieczeństwo, ale nie daje się zwieść ani skusić i zachowuje pełną kontrolę.

Usilne starania Casey o zwerbowanie Maxa za pomocą prowokacji erotycznej na tym się jednak nie kończą. Innym razem kobieta opowiada mężczyźnie o niezwykłym wpływie serum na ludzki organizm i przekonuje o jego efektywności w pracy policyjnej. Następnie odsuwa spódnicę i wyjmuje fiolkę z etui przypiętego do uda. Biorąc pod uwagę, że specyfik mógłby być równie dobrze umieszczony w dowolnym innym miejscu – choćby w jednej z szafek w tym pomieszczeniu – zasadnym zdaje się być potraktowanie tego jako kolejnego wyrazu koncentracji żeńskiej likantropii na seksualności. Ten sam efekt wywołują również zbliżenia na usta bohaterki, gdy przyjmuje serum. Te strategie perswazji nie przekonują jednak Maxa –

²⁶¹ Świadczą o tym tzw. sygnały stresu charakterystyczne dla psowatych – skulone uszy, dyszenie, napięte ciało. Zob. T. Rugaas, *Sygnały uspokajające. Jak psy unikają konfliktów*, przeł. M. Grossman-Kliber, Galaktyka, Łódź 2005.

mężczyzna stanowczo odmawia przyjęcia substancji. Casey inicjuje więc stosunek, w trakcie którego podłożone są w tle dźwięki ryków dużych kotów oraz wycia wilków. Widoczna jest również częściowa przemiana – dodanie atrybutów zwierzęcych (kłów oraz pazurów), które wpisane zostają w kontekst seksualnej dominacji, ponieważ po zbliżeniu Max ogląda swoje podrapane ciało, a Casey stwierdza, że ma w sobie „zwierzęcy magnetyzm” („I have this animal magnetism”). Podejmuje jeszcze jedną próbę namówienia kochanka do przyjęcia serum, lecz po kolejnej odmowie strzela do mężczyzny z pistoletu i wstrzykuje mu substancję na siłę.

Widoczne są także inne bezpośrednie mechanizmy portretowania wilkołaczycy za pomocą silnej ekspresji seksualnej. W trakcie pierwszej akcji z udziałem przemienionego Maxa parę wilkołaków w oczywisty sposób odróżniają ubrania – mężczyzna ma na sobie zwyczajny garnitur, natomiast kobieta nosi przylegający kostium oraz sięgające do kolan buty. Bezpośrednio przed przystąpieniem do ataku na przestępców Casey wstrzykuje Maxowi oraz sobie dodatkową dawkę serum. Mężczyźnie podaje specyfik w ramię, na co reaguje on chwyceniem się za rękę. Sama natomiast aplikuje sobie substancję w udo, po czym ciężko oddycha, zamyka oczy, odchyła głowę i się uśmiecha. Oczywista sugestywność²⁶² oraz eksponowanie seksualności u wilkołaczycy pomimo likantropii obojga bohaterów, a także przeplatanie obrazów zwierząt z wizerunkiem inicjującej fizyczny kontakt kobiety, podkładanie odgłosów istot pozaludzkich jako tła do sceny seksu, ukazują powiązanie zwierzęcości z żeńskością – animalizację kobiet oraz seksualizację zwierząt. W świetle rozpoznań ekofeministek takie zabiegi stanowią o intersekcyjności opresji oraz potrzebie uważnego tworzenia przekazów audiowizualnych, priorytetyzującego inkluzywność.

Wyraziście ukazany splot żeńskiego wilkołactwa oraz silnej ekspresji seksualności dostrzec można także w *Wilderness* (reż. B. Bolt, 1996). Uczęszczająca na psychoterapię Alice White opowiada psychiatrze Lutherowi Adamsowi o swoim wilkołactwie, licznych jednorazowych kontaktach seksualnych, a także pragnieniu założenia rodziny. Kobieta zdradza, że marzy o posiadaniu dzieci i zdrowej, uczciwej relacji, lecz aby to osiągnąć, musi nauczyć się kontrolować wilka, w którego przemienia

²⁶² W tym miejscu nasuwają się skojarzenia z pracą Lindy Williams, podkreślającą wspólne cechy horroru i pornografii jako gatunków koncentrujących się na cielesności, ukazujących eksces oraz skupionych na żeńskim uprzedmiotowieniu. Zob. L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, „Film Quarterly” 1991, Vol. 44, No. 4., s. 2-13.

się raz w miesiącu. Lekarz, mimo zapewnień Alice o dosłowności opowieści o zwierzęciu, postrzega wilka jako metaforę seksualnych pragnień i uznaje rzekomą likantropię za fantazję, która zdaje się być tak prawdziwa, że wpływa na fizyczne funkcjonowanie. Sądzi, że traumatyczna przeszłość (zgwałcenie) spowodowała u Alice utworzenie postaci wilka, aby chronić się przed mężczyznami. Twierdzi, że doświadczenie swojej seksualności jest jednocześnie wyzwalające oraz przerażające, więc praca terapeutyczna powinna skoncentrować się na uwalnianiu i kontrolowaniu wilka. Widać zatem tu nietypowe ujęcie motywu wilkołactwa – zwykle doświadczająca przemiany osoba robi wszystko, aby ukryć przerażającą prawdę, natomiast bohaterka *Wilderness* usilnie próbuje przekonać otoczenie o swojej likantropii.

Alice odcina się od swojego wilkołactwa – opowiadając o swojej zwierzęcej formie, używa formy trzecioosobowej („wilk”, „ona”), podejmuje próby samoograniczenia siebie poprzez zamykanie się w pełni księżyca w pustym pomieszczeniu. Wskazuje, że nie znosi zamykać wilczycy, choć nie nadaje się ona do „cywilizowanego społeczeństwa” („I hate to lock her up, she’s not compatible with civilised society”). Potrzeba okiełznania zwierzęcia, a także silna opozycja człowiek/zwierzę oraz porządek/chaos uwidacznia się również w momencie, gdy Alice, na randce z Danem Somersem, opowiada o swojej pracy w bibliotece. Wskazuje, że uwielbia być w tym miejscu, ponieważ uwielbia panujący tam porządek, precyzyjną klasyfikację, a biblioteka stanowi dokładne przeciwieństwo „dziczy” („wilderness”). Jej rozmówca, negując te słowa, wskazuje natomiast, że przeciwnie, „dzicz” ma swój porządek, lecz jest to porządek brutalnych zasad. Z tych dwóch wypowiedzi wyłaniają się więc dwie antropocentryczne wizje – zwierzęcość jako nieprzewidywalność oraz zwierzęcość jako przewidywalna brutalność.

Cały film stanowi pewną układankę elementów znanych na przykład z *Ludzi-kotów* i *Cat Girl* – pojawia się zazdrość o partnera oraz zaatakowanie rywalki, figura przekraczającego granice męskiego reprezentanta nauki, całkowita przemiana, której towarzyszy utrata świadomości. Sporą przestrzeń fabularną zajmuje także wątek izolacji jako źródła cierpienia wilków – prowadząca wykład, w którym uczestniczy Alice, mówi, że żaden wilk nie wybiera samotnego życia lub polowania pojedynczo. Stanowi to metaforę nieszczęśliwego życia Alice, niemogącej spełnić marzenia o macierzyństwie i stabilnej relacji z mężczyzną. Likantropia, inherentna zwierzęcość, a wraz z nią niekontrolowana seksualność wykluczają więc ze szczęśliwej egzystencji mierzonej spełnianiem roli matki oraz partnerki. Rozwiązaniem, które zdawałoby się

wiec być bardziej inkluzywne, byłoby stworzenie postaci w typie *femme animale*, której zwierzęcość stanowi źródło satysfakcji.

Ostatecznie Alice stwierdza, że kontrolowanie wilczycy nie jest receptą na szczęście. Postanawia udać się do rezerwatu dla wilków i spędzać życie wyłącznie w wilczej formie. Stanowi to raczej pewną konieczność, akceptację nieuchronnego losu po długich zmaganiach, a nie pełną satysfakcję.

Przykładem dość bezpośredniego wpisania żeńskiego wilkołactwa w seksualność jest również *Huntress: Spirit of the Night* (reż. M. Manos, 1996)²⁶³. Jego bohaterka, Tara Wexford, staje się wilkołaczką w wyniku opętania w trakcie pobytu w odziedziczonym po rodzinach zamku. Nie jest to pierwszy przypadek w jej rodzinie – matka Tary została przemieniona za sprawą kontrolowanego przez romskiego czarownika ducha. Upiór ten opętuje dusze kobiet, przez co ulegają przemianie w zwierzęta mordujące każdego, kto stanie na ich drodze.

W filmie ukazane są liczne sceny erotyczne, w tym masturbacja Tary, podczas której kobieta się przemienia – wilkołactwo jest zatem ściśle powiązane z seksualnością, przyjemnością, cielesnością. Bohaterka bierze też udział w sensualnej sesji zdjęciowej odbywającej się w trakcie burzy, prowadzonej przez fotografa, który wykonuje zdjęcia zwierząt. W miarę rozwoju fabuły okazuje się, że klątwa likantropii grozi wyłącznie kobietom, a najbardziej narażone na opętanie są dziewczęta wkraczające w dorosłość.

3.3.4. Funkcje reprodukcyjne – dojrzewanie

Związek narracji wilkołaczych z żeńskim dojrzewaniem widoczny jest w szeroko znanej baśni o Czerwonym Kapturku²⁶⁴. Liczne likantropiczne produkcje czerpią z toposu Czerwonego Kapturka, mniej lub bardziej go przekształcając. Wczesnym przykładem jest *Towarzystwo wilków* (*Company of Wolves*, reż. N. Jordan, 1984), sytuujące się blisko fantasy. Film wiąże seksualność ze zwierzęcością, zarówno przeplatając dojrzewanie z likantropią, jak i nawiązując do wilkołactwa związanego

²⁶³ A także *She-Wolf Rising* (reż. M. Leland, 2015), który w jednoznaczny i niezbyt zniuansowany sposób wiąże żeńską potworność z seksualnością.

²⁶⁴ Co wybrzmiewa szczególnie w kontekście erotycznego charakteru spotkania wilka z Czerwonym Kapturkiem. W optyce psychoanalitycznej motyw ten odczytuje Bruno Bettelheim. Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

z przemocą. Ilustruje to scena, w której Rosaleen, słuchając opowiadanej przez babcię historii o wilkołaku (mężczyźnie, który bił swoją żonę), poszukuje analogii w świecie zwierząt – wnuczka zadaje pytanie, czy pies atakuje sukę po kopulacji.

Tematyka wilkołactwa jako męskiej agresji zwiastuje kierunek refleksji nad różnicą między potworami a potworzycami. Temat likantropii jako doświadczenia dojrzewania pojawia się w kontekście męskich postaci występujących między innymi w *Byłem nastoletnim wilkołakiem* (*I Was a Teenage Werewolf*, reż. G. Fowler Jr., 1957), *Full Moon High* (reż. L. Cohen, 1981) czy *Nastoletni wilkołak* (*Teen Werewolf*, reż. R. Daniel, 1985). Pierwszy przykład koncentruje się głównie na tematyce samokontroli i agresji, a dwa pozostałe wplatają również wątek atrakcyjności. Tony Walker, bohater *Full Moon High*, zmuszony jest do konfrontacji z nachalnymi kobietami, podejmującymi wobec niego niechciane czynności seksualne, a Scott Howard, tytułowy „nastoletni wilkołak”, zyskuje popularność i akceptację grupy dzięki niebywałym sportowym zdolnościom wynikającym z likantropii. Dochodzi do sytuacji, w której przemiana jest nie tylko pożądana, ale wręcz oczekiwana, a przyjęcie formy ludzkiej spotyka się z niezadowolaniem grupy.

Żeńskie wilkołactwo związane z dojrzewaniem, choć także oparte na tematyce agresji, izolacji od grupy, rysuje się jednak odmiennie. Przed przystąpieniem do podjęcia dalszych rozważań należy jednak zwrócić uwagę na gatunkową specyfikę produkcji, które stanowią źródło refleksji na temat wilkołactwa.

Przywołany *Nastoletni wilkołak* stanowi pewną wariację na temat horroru, upłynniając jednoznaczność gatunkową produkcji o likantropii. Zwłaszcza wśród nowszych produkcji z wilkołakami istnieje wiele takich, które zdają się wyślizgiwać z granic horroru sformułowanych przez Noëlla Carrola. O ile potwór wyraźnie zaburza, narusza porządek świata przedstawionego wśród ludzi, o tyle po ewentualnym początkowym szoku jego potworność zdaje się być normalizowana. Choć postaci trzecioplanowe mogą odczuwać strach wobec monstrum, a potencjalne odkrycie prawdy o potworności doprowadziłoby do szoku, paniki czy utraty zmysłów, to zwykle bohaterzy pierwszoplanowi albo szybko akceptują taki stan rzeczy, albo sami są/stają się potworami. Powoduje to, że potworność traci swoją moc zaburzania, odrzucania, naruszania, ilustrowania kulturowych tabu²⁶⁵, a filmy łączą horror z fantasy, romanssem,

²⁶⁵ Analizy przemian w portretowaniu wilkołaków i wynikającej z tego redukcji potencjału do wywoływania lęku dokonała Katarzyna Kaczor. Zob. K. Kaczor, *Między Lykanami a Quileute'ami*.

komedią, filmem akcji czy kryminałem²⁶⁶. Również narracja przestaje koncentrować się na złożonej relacji drapieżnik-ofiara, która, jak wskazuje Dariusz Brzostek, stanowi jeden z fundamentów opowieści grozy²⁶⁷.

Widać często taki model w serialach, szczególnie młodzieżowych²⁶⁸, takich jak *Buffy postrach wampirów* (*Buffy The Vampire Slayer*, 1997–2003), *Nie z tego świata* (*Supernatural*, 2005–2020), *Czysta krew* (*True Blood*, 2008–2014), *Pamiętniki wampirów* (*The Vampire Diaries*, 2009–2017), *Teen Wolf: Nastoletni wilkołak* (*Teen Wolf*, 2011–2017), *Być człowiekiem* (*Being Human*, 2011–2014), *Hemlock Grove* (2013–2015), *Bitten* (2014–2016), ale też w filmach – części trylogii²⁶⁹ *Straceni chłopcy 3* (*The Lost Boys: The Thirst* reż. D. Piana, 2010), całych seriach, jak *Underworld* (reż. L. Wiseman, 2003), *Underworld: Evolution* (reż. L. Wiseman, 2006), *Underworld: Bunt lykanów* (*Underworld: Rise of the Lycans*, reż. P. Tatopoulos, 2009), *Underworld: Przebudzenie* (*Underworld: Awakening*, reż. M. Mårilind, B. Stern, 2012), *Underworld: Wojny krwi* (*Underworld: Blood Wars*, reż. A. Foerster, 2016), *Zmierzch* (*Twilight*, reż. C. Hardwicke, 2008), *Saga Zmierzch: Księżyc w nowiu* (*The Twilight Saga: New Moon*, reż. C. Weitz, 2009), *Saga Zmierzch: Zaćmienie* (*The Twilight Saga: Eclipse*, reż. D. Slade, 2010), *Saga Zmierzch: Przed świtem – część 1* (*The Twilight Saga: Breaking Dawn – part 1* (reż. B. Condon, 2011), *Saga Zmierzch: Przed świtem – część 2* (*The Twilight Saga: Breaking Dawn – part 2*, reż. B. Condon, 2012).

Do grona takich produkcji włączyć można również *Mroczne cienie* (*Dark Shadows*, reż. T. Burton, 2012). Występująca w nich nastoletnia wilkołaczycza²⁷⁰ Carolyn Stoddard stanowi, co prawda drobny, lecz mający istotne konsekwencje dla

O kreacji filmowych wilkołaków w XXI wieku, [w:] *Między empatią a okrucieństwem*, red. E. Łoch, D. Piechota, A. Trzeźniewska, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018, s. 207-229.

²⁶⁶ Przykład takiej hybrydy gatunkowej stanowi *Among The Shadows* (reż. T. Mesquita, 2019). Akcja ma miejsce po Brexicie, a także Frexicie, które doprowadziły do rozwiązania Unii Europejskiej oraz utworzenia Federacji Europejskiej. Film koncentruje się na intrydze politycznej, w którą zamieszane są wampiry oraz wilkołaki. Protagonistką jest wilkołaczycza Kristy Wolfe, prywatna detektywka, usiłująca rozwikłać zagadkę morderstwa swojego wujka. Opowieść rozwijana jest m.in. przy użyciu elementu charakterystycznego dla kina noir – narracji pierwszoosobowej z offu.

²⁶⁷ Zob. D. Brzostek, *Drapieżnik i (jego) ofiara. Horror w kontekście ewolucjonistycznych teorii narracji*, [w:] *Literatura i kultura popularne. Badania, analizy i interpretacje*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015.

²⁶⁸ Co zapewne ma związek z samą formą serialu – produkcji obszernej, wielowątkowej, umożliwiającej pogłębienie rysów charakterologicznych postaci, często rozwijającej wątki miłosne.

²⁶⁹ Choć prequela tego filmu – *Straceni chłopcy* (*The Lost Boys*, reż. J. Schumacher, 1987) oraz *Straceni chłopcy 2* (*Lost Boys: The Tribe*, reż. P.J. Pesce, 2008) – koncentrują się na tematyce wampirów, na końcu ostatniego filmu z trylogii okazuje się, że jedna z drugoplanowych postaci, Zoe, jest wilkołaczyczą.

²⁷⁰ Warto zwrócić uwagę, że film, będący rebootem serialu (*Dark Shadows*, 1966-1971), wprowadza wątek likantropii Carolyn, który we wcześniejszych opowieściach z tej serii się nie pojawiał.

statusu zwierząt, przykład portretowania likantropii jako budzącej się żeńskiej seksualności.

Wilkołactwo Carolyn, będące efektem doznania w okresie niemowlęcym ugryzienia przez wilkołaka, zostaje ujawnione na końcu filmu, gdy bohaterka wykorzystuje swoją przemianę do ochrony rodziny. Przed tym momentem Carolyn portretowana jest jako buntownicza, nastoletnia outsiderka, wchodząca w konflikt z członkami rodziny. Po tym, jak dziewczyna obraża przy rodzinnym stole młodszego brata Davida, chłopiec, posługując się metaforą zwierzęcia, oznajmia pozostałym osobom, że jego siostra podczas masturbacji miauczy jak kot. Poza oczywistym wiązaniem budzącej się żeńskiej seksualności ze zwierzęcością stanowi to kolejny przykład bezpośredniego wplatania zwierząt w metafory seksualne, przekraczania granic relacji siostra–brat, a także osadzania seksualności w kontekście wstydu. Te elementy, typowe dla narracji o młodych wilkołaczycach, prezentują mechanizm ograniczania kobiecej seksualności.

Kilka wniosków w optyce ekofeministycznej sformułować można, przyglądając się również postaciom z komedii familijnej *Bestia z Wolfsberga* (*The Boy Who Cried Werewolf*, reż. E. Bross, 2010). Fabuła filmu koncentruje się na nastoletniej Jordan Sands, która po śmierci matki wspiera ojca w prowadzeniu domu, pomagając w rozliczaniu rachunków i serwując posiłki. Od początku rysuje się podział między żeńskim a męskim, ponieważ gdy Jordan jako wegetarianka podaje smażone tofu, spotyka się ze sprzeciwem ze strony młodszego brata Huntera – którego imię stanowi zresztą oczywistą opozycję do wegetarianizmu siostry, a także zwiastuje jego wilkołacze dziedzictwo.

Rodzina Sandsów otrzymuje w spadku po wuju posiadłość na terenie Rumunii. Udają się więc na wycieczkę do Europy, gdzie poznają sekrety rodziny oraz historię wuja Dragomira Ducovica. W trakcie zwiedzania tajemniczego zamku Jordan zaraża się likantropią przez przypadkowy kontakt z pochodzącą z fiołki wilkołaczą krwią. Od tego momentu nabiera ochoty mięso, poprawia się też jej sprawność fizyczna, na ciele wyrasta gęste owłosienie, znika również dotychczasowy lęk bohaterki przed psami. Jordan, niemal w narkotycznym stanie, czuje ekscytację, siłę i przejawia zainteresowanie romantycznymi interakcjami. Pojawiają się również klarowne nawiązania do gwałtownych zachowań Jordan, których przyczyną miałyby być menstruacja. Ilustruje to scena, w której Hunter opisuje nadzwyczajne działania siostry kolegom i szuka u nich porady. Chłopiec wskazuje, że Jordan zaczęła spożywać

mięso, wystrzył jej się słuch oraz ma węch jak posokowiec. W reakcji na stwierdzenie, że Jordan najwyraźniej jest wilkołaczką, pojawia się sugestia, że może przyczyną odstępstw od normy są hormony.

– She’s eating meat, she can hear from a mile away and she can smell like a bloodhound.

–Dude, your sister’s a werewolf.

– Maybe she’s just hormonal?

W innej scenie ojciec rodzeństwa, zaskoczony widokiem wściekłej Jordan wybiegającej z domu, pyta, co się stało, na co Hunter odpowiada, że może to pełnia księżycy („– What’s wrong with her? – Full Moon?”). Menstruacja stanowi więc jeden z elementów ściśle wiążących zachowania wilkołacze – jednocześnie wypierane z wizji kobiecości, jak wzmożony apetyt, agresja, hirsutyzm, otwarcie manifestowana seksualność.

Co ciekawe, mimo tych wątków jednoznacznie przypisujących kobiecość do wilkołactwa, okazuje się, że likantropia nie jest bohaterce przeznaczona. Klątwa w rodzinie Sandsów przekazywana jest w linii męskiej, a miano tytułowej Bestii z Wolfsberga nosi wilkołak, który w każdą pełnię księżycy wspina się na najwyższe wzniesienie w mieście i swoim wyciem odstrasza wampiry. Ta rola nie przypada jednak Jordan, ponieważ stała się ona wilkołaczką jedynie przypadkowo. Wilkołactwo jest natomiast powołaniem Huntera, które umożliwia mu stanie się mężczyzną i dostąpienie zaszczytu pełnienia funkcji strażnika. Jordan otrzymuje antidotum na swoją likantropię, a korzyść, która pozostaje po powrocie do ludzkiej formy, to pewność siebie i fizyczna atrakcyjność. Rysuje się różnica płciowa w wilkołactwie – sukces chłopca polega na pełnieniu ważnej funkcji, a dziewczyny – na zdobyciu miłości oraz wywołaniu zazdrości u rywalizujących z nią koleżanek, gdy zostaje zaproszona na studniówkę przez najpopularniejszego chłopaka w szkole. Różnica jest zatem wyraźna – wilkołactwo żeńskie związane jest z naturą, cielesnością, pasywnością, a męskie – z wykorzystaniem siły do szczytnych celów, w tym ochrony bliskich.

Podobną produkcją, zarówno ze względu na wykraczanie poza jednoznaczne granice horroru oraz wplatanie aspektów komediowych, jak i z powodu przemieniającego się w wilkołaki różnopłciowego rodzeństwa, jest także *Przeklęta* (*Cursed*, reż. W. Craven, 2005). Główni bohaterowie, Ellie Myers – odnosząca sukcesy, stanowcza kobieta, a także jej młodszy brat Jimmy – wycofany, wyśmiewany przez

rówieśników nastolatków, zostają zaatakowani przez wilkołaka podczas wypadku samochodowego. Następuje stopniowa transformacja, w trakcie której uwidaczniają się odmienności między żeńską a męską likantropią.

Do wspólnych elementów należy konstelacja klasycznych wilkołaczych atrybutów – apetyt na mięso, większa zwinność i siła fizyczna, wyostrome zmysły. Ellie wywołuje natomiast w swoim środowisku reakcje związane z atrakcyjnością i seksualnością – znajomy z pracy komplementuje jej wygląd, gdy rozpuszcza włosy. Bohaterka bierze też udział w przyjęciu, którego motywem przewodnim jest świat zwierząt. Nie zaskakuje fakt, że wśród postaci trzecioplanowych więcej mężczyzn jest nieprzebranych, natomiast większość kobiet ma na sobie stroje związane z istotami pozaludzkimi. Jedną stylizacją (kobiety w stroju krokodyla, przebywającej na dodatek w basenie) szczególnie skupia uwagę i zdaje się mieć na celu wyłącznie wizualne uatrakcyjnienie wydarzenia. W pewnym momencie imprezy Ellie spogląda na księżyc (czemu towarzyszy pojawiająca się nagle tajemnicza muzyka), odgarnia włosy do tyłu, odsłaniając szyję; rozmówca określa ją jako piękną dziewczynę, roztaczającą wyjątkową aurę, i dotyka jej kolana. W innej scenie, gdy mężczyzna z pracy Ellie kaleczy się w dłoń, wilkołaczycy nie jest w stanie się pohamować na widok krwi i w sposób sugerujący seks oralny wysysa krew z palca. Wilkołactwo Jimmy’ego, choć również wiąże się ze wzrostem fizycznej atrakcyjności²⁷¹, najsilniej koncentruje się jednak na wątku umocnienia pozycji w grupie – chłopak staje się bardziej pewny siebie, odważnie odpowiada na zaczepki gnębiącego go kolegi, a także staje się licealną gwiazdą sportu.

Drogę od bycia outsiderką do szkolnej popularności przechodzi również jedna z postaci kluczowych dla żeńskiej likantropii oraz tematu wilkołactwa związanego z dojrzewaniem – Ginger Fitzgerald z filmu *Zdjęcia Ginger* (*Ginger Snaps*, reż. J. Fawcett, 2000). Główna bohaterka i jej młodsza siostra Brigitte to wycofane, buntujące się nastolatki, pogardliwie nastawione do rówieśników i rodziców. Podczas pełni księżyca Ginger doświadcza pierwszej menstruacji i rozpoczyna proces przemiany – chwilę po dostrzeżeniu spływającej po udach krwi zostaje zaatakowana przez wilkołaka. Jednocześnie tych wydarzeń, a także osobliwe nazywanie przez

²⁷¹ Co wyrażone jest w scenie, w której dotychczas wmawiający Jimmy’emu niedostateczną męskość Bo dokonuje coming-outu i wyznaje mu swoje uczucia. W reakcji na to Jimmy stwierdza, że to wilkołacze feromony. Cała scena stanowi jeden z licznych przykładów stereotypowego portretowania osób nieheteronormatywnych, co szerzej omawiam później.

dziewczęta miesiączkowania „kłątwą” wiązą likantropię z etapem dojrzewania, a także świadczą o osadzeniu żeńskiego wilkołactwa w kontekście bliskości ze światem natury.

W tym miejscu warto przypomnieć, że menstruacja zajmuje istotne miejsce w horrorach – nie sposób pominąć tu tytułowej bohaterki *Carrie* (reż. B. De Palma, 1976), której nadnaturalne zdolności manifestują się wraz z pojawieniem się miesiączkowania. Krew miesięczna stanowi jeden z kluczowych elementów kobiecej potworności powiązanej z abiektałością, lękiem kastracyjnym, co wyczerpująco zostało ukazane w literaturze²⁷².

Jak wskazuje Anna Gemra, literacki pierwowzór filmowej *Carrie* może być postrzegany przez pryzmat wątków likantropicznych – ze względu na podwójną naturę oraz odwołania do między innymi wilków, pazurów, wycia²⁷³. Najbardziej charakterystyczny jest jednak motyw krwi – menstruacyjnej oraz wylanej krwi świni w trakcie balu końcowego.

Krew miesięczna wiąże się z nadejściem zła w obrazie *Czarownica. Opowieść z Nowej Anglii* (*The Witch: A New England Folktale*, reż. R. Eggers, 2015), sygnalizuje nieczystość oraz powoduje izolację od grupy wśród społeczności ukazanej w *Córce Boga* (*The Other Lamb*, reż. M. Szumowska, 2019), służy podczas pogrzebu organizowanego przez tytułową wiedźmę z *Czarownicy miłości* (*The Love Witch*, reż. A. Biller, 2016), znajduje zastosowanie jako element miłosnego zaklęcia w *Midsommar. W biały dzień* (*Midsommar*, reż. A. Aster, 2019), a także zdradza położenie młodej kobiety, uciekającej przed demonicznym antagonistą filmu *Uciekaj, kochanie* (*Run Sweetheart Run*, reż. S. Feste, 2020).

Jako motyw przypisany do wilkołactwa cykl menstruacyjny pojawia się także w komediowym *Amerykańskim wilkołaku w Paryżu* – ojczym Serafine, aby pomóc pasierbicy w walce z kłątwą likantropii, prowadził badania nad „biorytmem wilkołaka” oraz dostrzegł, że cykl jest podzielony na dwie czternastodniowe fazy.

Jak wskazuje Hannah Priest, choć wiele tekstów kultury o wilkołaczycach ukazuje zbieżność cyklu lunarnego z menstruacyjnym w świetle naturalnego etapu rozwoju kobiecości, istnieją przykłady przedstawiania przemiany jako procesu

²⁷² Poza klasyczną pracą Barbary Creed czy publikacją o ginehorrorze Erin Harrington warto przywołać np. S. S. Lindsey, *Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty*, „Journal of Film and Video” 1991, Vol. 43, No. 4, s. 33-44, M. Barker, E. Mathijs, X. Mendik, *Menstrual Monsters*, „Film International” 2006, Vol. 4, No. 3, s. 68-77, E. M. Thomas, *Crimson Horror: The Discourse and Visibility of Menstruation in Mainstream Horror Films and its Influence on Cultural Myths and Taboos*, „Relevant Rhetoric” 2017, Vol. 8, <http://relevantrhetoric.com/CrimsonHorror.pdf> (dostęp: 15.06.2024).

²⁷³ A. Gemra, op. cit., s. 384–385.

możliwego do opanowania, kontrolowania²⁷⁴. Jednym z takich przykładów jest doświadczająca pierwszej menstruacji w pełni księżyca Ginger Fitzgerald, która zdaje się być ofiarą natury zmuszającej do zachowania wbrew woli bohaterki, zachowania zwierzęcego²⁷⁵.

Zdjęcia Ginger bywały określane mianem filmu feministycznego. Twierdzą jednak, że spojrzenie na tę produkcję w optyce ekofeministycznej, eksponuje antykobiece treści oraz elementy degradujące zarówno kobiecość i zwierzęcość, jak i męskość.

Siostry Ginger i Brigitte Fitzgerald dzielą nietypową pasję do inscenizowania oraz fotografowania przedstawień śmierci. W jednej z pierwszych scen prezentują swoje hobby w trakcie lekcji, co wywołuje intensywne emocje w klasie. Jeden z uczniów, Jason McCarthy, pyta o możliwość powtórnego obejrzenia zdjęć z Ginger, uprzedmiotawiając jednocześnie dziewczynę poprzez przekierowanie uwagi z tematyki fotografii na fizyczną atrakcyjność bohaterki. Już w tym pierwszym fragmencie ujawnia się więc nie tylko motyw sprawowania kontroli za pomocą spojrzenia, ale też tendencja spłykania i jednowymiarowego prezentowania większości postaci. Choć prostota w portretowaniu postaci nie jest przecież zjawiskiem nietypowym dla kina gatunkowego, powracający motyw oglądania umożliwia dokonanie obserwacji i wyprowadzenie wniosków w optyce ekofeministycznej.

Zainteresowanie, które wywołują widoczne w czołówce filmu portrety inscenizowanej śmierci (między innymi samobójstwa, utonięcia, zgonu w wyniku obrażeń spowodowanych wypadkiem samochodowym, przytrzaśnięciem drzwiami garażowymi, wpadnięciem pod kosiarkę), można zestawić z pojawiającą się chwilę wcześniej całkowitą obojętnością na śmierć zwierzęcia widoczną w otwierającej film scenie. Pierwsze minuty produkcji ukazują, jak wstrząśnięta widokiem zmasakrowanego ciała psa kobieta z dzieckiem na rękach wybiega przed swój dom i rozpaczliwie krzyczy, że jej pies Baxter nie żyje. Dostrzegają to chłopcy grający w hokeja oraz pracujący w ogrodzie sąsiedzi – wszyscy na moment przerywają zajęcia, lecz po chwili ignorują damski płacz i kontynuują powzięte czynności. Prawdopodobnie scena ta miała na celu ukazanie, że grasujący po mieście Bailey Downs potwór zabił już tyle zwierząt, że ich śmierć spowszedniała i porusza wyłącznie

²⁷⁴ H. Priest, *I was a teenage she-wolf: boobs, blood and sacrifice*, op. cit., s. 130.

²⁷⁵ Ibidem, s. 131.

wtedy, gdy dotyczy bliskiej istoty. Biorąc jednak pod uwagę, że każdy z ukazanych na ekranie elementów niesie za sobą znaczenia, a obserwatorami dramatycznego płaczu kobiety byli akurat chłopcy, a nie grupa mieszana płciowo, można dostrzec kolejną warstwę umacniania dychotomicznych opozycji oraz ukazywania płci męskiej w krzywdzący, pejoratywny sposób. Sposób, w jaki o śmierci Baxtera informuje swoją siostrę Brigitte – dziewczyna określa go jako nawóz („Baxter’s a fertilizer”) – można, w kontekście zainteresowań dziewcząt, odczytywać nie tylko jako zobojętnienie mieszkańców Bailey Downs na śmierć zwierząt, ale również przejaw buntu, lekceważenia, zblazowanego akceptowania krzywdy.

W innej scenie chłopcy oglądają zajęcia sportowe dziewcząt, komentując głośno ich wygląd oraz dopingując w seksualizujący sposób. Gdy w trakcie gry jedna z uczennic, Trina, w złości na siostry Fitzgerald, popycha Brigitte, obserwujący wszystko z trybun nastolatki wstają z podekscytowania. Następuje porównanie dziewczęcej agresji do śmierci zadawanej przez rozrywającego psy potwora – chłopcy stwierdzają, że bestia z Bailey zaatakowała ponownie i kolejny pies w tym tygodniu ucierpiał, a więc przypisują Trinie cechy monstrum. Dopiero kolejne ujęcie ujawnia prawdziwość tego komentarza, ponieważ okazuje się, że popchnięta Brigitte upadła na ciało następnej psiej ofiary. Siostry Fitzgerald planują w zemście porwać rottweilera Triny i upozorować jego śmierć, aby ją przerazić.

Negatywnie charakteryzowane są nie tylko cechy przypisane mężczyznom, ale również cechy stereotypowo związane z kobiecością. Siostry Fitzgerald otwarcie krytykują postaci żeńskie – wytykają Trinie powierzchowność, przeciętność i nieoryginalność, pogardliwie odnoszą się do swojej matki, która, entuzjastycznie reagując na wkraczanie córek w dorosłość, jest traktowana opryskliwie.

Ginger, negując zachodzące w jej ciele zmiany, deprecjonuje kobiecość, sarkastycznie sugerując siostrze, aby ją zastrzeliła, jeżeli będzie zbyt dużo uwagi poświęcała tematyce menstruacji („If I start simpering around tampon dispensers and moaning about PMS, shoot me, okay?”). Zarówno w tych niepozornych słowach, a także w pogardliwym traktowaniu stereotypowo żeńskich postaci uwidacznia się mechanizm deprecjonowania kobiecości, podobny jak przy kreowaniu postaci w modelu Final Girl. Budowanie siły i charyzmy protagonistki za pomocą odwrotu od – choćby i stereotypowej – kobiecości ostatecznie stanowi działanie deprecjonujące żeńskość, a więc także antyfeministyczne.

Podobny schemat można dostrzec, gdy w miarę stopniowej przemiany likantropia pozornie jest wiązana z *empowermentem* Ginger. Postępująca transformacja ujawnia charakterystyczne elementy związane z likantropią i jednocześnie z dojrzewaniem – zmieniające się ciało, w tym zwiększające się owłosienie, a także niespotykane wcześniej zainteresowanie sferą seksualną. Nastolatka, dotąd pogardliwie spoglądająca na zwracające na siebie uwagę rówieśniczki, ubierająca się w luźne swetry i obszerne kurtki, zaczyna nosić dopasowane, podkreślające sylwetkę ubrania, wzbudzając zainteresowanie uczniów oraz przerażenie u swojej siostry. Staje się także ekspansywna, dominująca w kontaktach damsko-męskich, co widać w scenie, w której na boisku szkolnym przewraca na ziemię McCarthy'ego i zaczyna go całować. Ponieważ jest to zachowanie nieadekwatne do miejsca, działania Ginger ilustrują granice dopuszczalności w kontekście żeńskiej ekspresji seksualnej.

Środowisko szkolne z nieskrywanym niesmakiem obserwuje seksualną ekspresję nastoletniej wilkołaczki. Trina, w reakcji na zachowania Ginger, sugeruje Brigitte opanowanie „puszczalskiej, sukowatej” siostry za pomocą smyczy („Hey, why don't you get your slut bitch sister a leash?”). Metafora kontrolowania psa w odniesieniu do dziewczyny to przykład posłużenia się opresyjną analogią w celu zdyscyplinowania żeńskich zachowań seksualnych. Smycz – poza oczywiście byciem narzędziem komunikacji z czworonogiem, sposobem na zagwarantowanie bezpieczeństwa zwierzęciu oraz otoczeniu – ostatecznie jest przecież narzędziem kontroli, a więc i asymetrycznej relacji opartej na dominacji i podporządkowaniu. Porównanie pojawiające się w *Zdjęciach Ginger* nie tylko więc posługuje się opresją wobec zwierząt i sugeruje, że ograniczeniu należy poddać młodą kobietę, której seksualność nie wpisuje się w przyjęte normy, ale również podtrzymuje percypowanie seksualności jako sfery bardziej pasującej do zwierząt niż ludzi. Powiązanie seksualności ze zwierzęcością, jako efekt prostego stwierdzenia, że to, co nie mieści się w obrębie „ludzkiej normy”, wpada w kategorię „zwierzęcego”, tworzy przepaść podobną do tej, która rzekomo rozciąga się między naturą a kulturą. Jeżeli jednak mówi się o terenie naturykultury, dlaczego miałby istnieć jakikolwiek punkt graniczny i dlaczego miałyby nim być seksualność? Ostatecznie to przecież seksualność stanowi sferę licznych praktyk motywowanych tym, co wykracza poza reprodukcję, a najlepiej poznany w tej materii jest przecież gatunek zwierzęcia ludzkiego – angażującego się w cały wachlarz zachowań seksualnych i produkującego nawet teksty kultury poświęcone wyłącznie tej tematyce.

Rozwiązaniem problemu łączenia seksualności ze zwierzęcością byłoby ukazywanie wszystkich postaci jako sytuujących się w różnych miejscach na spektrum (a)seksualności przy jednoczesnym unikaniu zastosowania jednego z kluczowych dla horroru narzędzi aparatu moralizatorskiego – karania śmiercią. Owszem, zabijanie bohaterów wykraczających poza sferę tego, co dopuszczalne i akceptowalne, stanowi jeden z bastionów gatunkowości, a więc ewentualna rezygnacja wiązałaby się z jednoznacznym zanegowaniem wyznaczników horroru. Czy warto jednak kurczowo trzymać się tych kryteriów, jeżeli niektóre charakterystyczne dla gatunku strategie i motywy przyczyniają się do podtrzymywania opresji?

Do dalszych refleksji na temat żeńsko-zwierzęcej seksualności skłaniają sceny, w których nastoletnia wilkołaczyca ukazana jest bezpośrednio przez pryzmat swojej dojrzałości płciowej. Brigitte traktuje siostrę jak przedmiot badań, monitorując jej cykl menstruacyjny, naruszając granice intymności. Pojawia się też znany z wcześniejszych przykładów wątek przekraczania granic relacji rodzeństwa – gdy Ginger śpi, Brigitte, odsuwa jej bieliznę, odkrywając rosnący ogon. Innym razem, po podjęciu przez wilkołaczycę decyzji o odjechaniu z Jasonem, Brigitte krzyczy na szkolnym placu, że Ginger jest w trakcie owulacji. Stanowi to kolejne bezpośrednie związanie kobiecości, zwierzęcości i seksualności, połączenie cyklu menstruacyjnego z lunarnym, które w kulturze dualizmów deprecjonuje kobiecość, redukując budzące się potrzeby seksualne do działania hormonów. Wspomniany zresztą ogon, jako falliczny element ciała wilkołaczycy, poniekąd sygnalizuje kierunek, w którym zmierza przemiana bohaterki.

W trakcie zbliżenia z Jasonem wilkołaczyca staje się „zbyt” dominująca, na co chłopak reaguje, sugerując swoim pytaniem („Who’s the guy here?”), że nastąpiło odwrócenie ról i to po jego stronie powinna być inicjatywa. Te słowa rozwścieczają dziewczynę – staje się ona wówczas jeszcze agresywniejsza i ignoruje protesty oraz prośby o skorzystanie z antykoncepcji.

Podczas zbliżenia, wbrew własnej woli, Jason znajduje się w pozycji podporządkowanej, przypisywanej zwykle kobietom. Co więcej, po seksie chłopak staje się wilkołakiem ewidentnie sfeminizowanym – zarażony²⁷⁶ likantropią z przerażeniem odkrywa w szkolnej łazience, że oddaje krwawy mocz. Wobec całego

²⁷⁶ Co ciekawe, motyw potworności jako choroby przenoszonej drogą płciową pojawia się w horrorze częściej – np. w *Coś za mną chodzi* (*It follows*, reż. D. Mitchell, 2014).

wydzwięku filmu, sytuującego wątek miesiączkowania w centrum, trudno nie dostrzec w tym zabiegu feminizacji wilkołaka, który doświadcza quasi-menstruacji. Gdy zażenowany przemyka szkolnym korytarzem, reagując na spojrzenia skierowane na poplamione spodnie, odpowiada, że to tusz z czerwonego długopisu, co w wersji anglojęzycznej jest bardziej wyraziste („My pen exploded, okay? My red pen!”). Dostrzec można w tym również doświadczenie typowo kobiece, jakim jest powszechne ukrywanie oznak menstruacji, używanie eufemizmów zamiast terminów medycznych²⁷⁷.

Co istotne, wilkołaczycyca rozpoznaje uprzywilejowany status mężczyzny i podwójne standardy w sferze seksualności. Po seksie z Jasonem opowiada siostrze o swoim rozczarowaniu oraz zauważa niesprawiedliwość, że dla niego inicjacja seksualna będzie powodem do dumy, a dla niej jest zawodem. W scenie, w której siostry ukrywają ciało zmarłej dziewczyny, Ginger, chcąc uspokoić zaniepokojoną siostrę, wskazuje, że unikną podejrzeń, ponieważ typowa dziewczyna wpisuje się w jedną z czterech kategorii: „puszczalskiej, suki, kokietki lub dziewicy z sąsiedztwa” („No one ever thinks chicks do shit like this. Trust me, a girl can only be a slut, a bitch, a tease, or the virgin next door”). Sęk w tym, że sarkastyczny komentarz co do stereotypowych ról, przy jednoczesnym zwróceniu w stronę męskości – jak gdyby nie istniała jakakolwiek sfera pomiędzy – to takie samo umacnianie dualizmów za pomocą dewaluacji kobiecości, jak nachalne próby jej dowartościowania.

Zdjęcia Ginger wiążą zwierzęcość z rozwijającą się seksualnością oraz agresją²⁷⁸ – po zabiciu szkolnego woźnego wilkołaczycyca opisuje siostrze przyjemność płynącą z mordowania w odniesieniu do masturbacji. Wilkołaczycyca odbieranie życia postrzega jako doświadczenie ekstatyczne, a samą siebie określa jako „siłę natury”.

²⁷⁷ Przykładów tabuizowania menstruacji w języku polskim dostarcza raport Fundacji Difference. Zob. *Czerwony Mercedes zajechał pod dom. Współczesny dyskurs o menstruacji*, 2020, <https://kulczykfoundation.org.pl/uploads/media/default/0001/06/8a281b018074e8ceaf237b506d71bd181c217a41.pdf>

²⁷⁸ W tym miejscu warto choćby lakonicznie wspomnieć, że istotną ilustracją omawianych zagadnień, wykraczającą jednak poza anglojęzyczne kino, jest także body horror *Mięso* (*Grave*, reż. J. Ducournau, 2016), opowiadający o pochodzącej z rodziny vegetarian studentce weterynarii, której wilkołactwo (ściśle związane z seksualnością) ujawnia się po przymusowym zjedzeniu króliczej nerki w trakcie uniwersyteckich otrzęsin. Film zawiera wątki zaburzeń odżywiania, motyw siostrzeństwa, podejmuje kwestie przemocy seksualnej, a także zawiera sceny z udziałem żywych (a także martwych) zwierząt, niektóre o podtekście seksualnym. Nawiązując do prac Carol J. Adams i Barbary Creed, feministycznej analizy *Mięsa* dokonała Michèle Bacholle. Zob. M. Bacholle, *For a feminist reading of Julia Ducournau's Grave*, “Modern & Contemporary France” 2023, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09639489.2023.2196062> (dostęp: 04.06.2024).

It feels so good, Brigitte. It's like touching yourself, you know, every move right in the fucking dot, and after it's fucking fireworks, supernovas. I'm a goddamn force of nature.

Po chwili, w kontekście opowiadania siostrze o seksualnym wymiarze zabijania, wskazując na ogromną przemianę, której doświadczyła, podsuwa sugestię o kazirodczym wydzwisku („We're almost not even related anymore”)²⁷⁹.

Im bardziej zaawansowana jest więc przemiana Ginger (im więcej cech zwierzęcych przejawia), tym bardziej agresywna, wykraczająca poza społeczne normy się staje. Dochodzi więc nie tylko do (oczywistego już na tym etapie rozważań) sprowadzenia natury do nieokiełznania, agresji, zagrożenia, ale także istnej opresyjnej feerii dychotomicznego ukazywania płci oraz zwierząt. Ze względu na odwrót od stereotypowej kobiecości w stronę stereotypowej męskości, agresja Ginger sprzężona jest więc nie tylko ze zwierzęcością, ale też z męskością. Choć w pozostałych przykładach kobiece wilkołactwo również ilustrowało krzywdzące postrzeganie natury, zauważamy tu, że likantropia żeńska – wpadająca w męskość – ilustruje negatywny obraz przyrody. Zdecydowanie najbardziej pokrzywdzone w tym modelu są zwierzęta, ale nie mniej szkodliwie ukazywani są mężczyźni.

Próby emancypacji kobiet poprzez całkowity odwrót od tego, co kulturowo kobietom przypisane, choć pozornie mogą mieć wzmacniający wydzwisk, otwierający oczy na różnorodność możliwości, nie stanowią więc optymalnego rozwiązania. Jeżeli odnieść je do refleksji ekofeministek nad strategiami radzenia sobie z przypisaniem kobiet do sfery natury (afirmacja, kontestacja), można zauważyć ten sam mechanizm, który ma miejsce w przypadku prób negowania istnienia więzi z kobiet i natury. Poprzez próby ukulturowienia kobiet i zerwania połączenia żeńskości z naturą dochodzi do umocnienia opresji natury. Jedynie strategia podejmowania prób podważających system złożony z nierówno wartościowanych dualizmów może stanowić rozwiązanie inkluzywne. Wobec tego Ginger (a wraz z nią kilka innych wilkołaczyc z analizowanego materiału badawczego), odcinająca się od kobiecości, a jednocześnie wkraczająca w zachowania stereotypowo męskie, nie jest postacią, która, w perspektywie ekofeministycznej, mogłaby zawierać przekaz inkluzywny,

²⁷⁹ Wątek kazirodczy oraz homoseksualny odczytuje się również w scenie przekłuwania pępka Ginger. Zob. H. Tapley, *Edgy Un/Intelligibilities: Feminist/Monster Theory Meets Ginger Snaps*, „Atlantis. Critical Studies in Gender, Culture, and Social Justice” 2016, Vol. 37, No. 2, s. 125.

nadkruszający opresyjny system dualizmów, a jej likantropię nazwać można wilkołactwem fallicznym.

W tym miejscu warto na chwilę zatrzymać rozważania o Ginger Fitzgerald i przytoczyć nieco nowszy przykład, ilustrujący podobny problem, lecz za pomocą mechaniki typowej dla opowieści z figurą Final Girl. Nastolatki z *Lycan* (reż. B. Land, 2017) w ramach szkolnego grupowego projektu zajmują się historią wilkołaka z hrabstwa Talbot. Do grupy dołącza Isabella Cruz – szkolna outsiderka, będąca obiektem plotek o czczeniu szatana, pracująca ze zwierzętami na farmie pani Fields. Choć likantropia obu bohaterek – Isabelli oraz pani Fields – nie jest wyrażona bezpośrednią wilkołaczą przemianą, a po prostu żądzą zabijania oraz kontaktem z wilkami, Isabella ilustruje motywy właściwe żeńskim likantropkom.

Po pierwsze, jest postacią wykluczoną i obiektem drwin ze strony rówieśników. Po drugie, reprezentuje represjonowaną kobiecą seksualność – wzbrania się przed romantycznymi relacjami. Po trzecie, ukazywana jest sprzeczność bohaterki i następujące po sobie wahania, co w przypadku opowieści o wilkołakach płci męskiej raczej nie jest aż tak widoczne – wilkołak albo dokonuje zbrodni w całkowitej nieświadomości, na przykład Randall z *Wilka* (*Wolf*, reż. M. Nichols, 1994), który cierpi po odzyskaniu świadomości, albo krzywdzi z pełną premedytacją (jak Adam Garou z *Pełnego zaćmienia*). Chwiejność Isabelli jest wyrażona natomiast w momencie, gdy po zabiciu Kenny’ego śmieje się i po chwili płacze, mówiąc, że chciałaby przestać. Jeżeli odczytywać to przez pryzmat dychotomicznego postrzegania, to zwierzęcość znów zostaje zrównana z brakiem decyzyjności, a kobiecość, w kulturze zachodniej związana z emocjonalnością, a w kontekście likantropii przywołująca na myśl PMS²⁸⁰, obciążona zostaje „nieracjonalną” sprzecznością działania.

Jednocześnie film operuje mechanizmami widocznymi w *Zdjęciach Ginger*. Stereotypowa kobiecość jako kontra do „właściwego” sposobu bycia kobietą uwidacznia się najsilniej w scenie, w której nastolatki zagubieni w lesie przeglądają swój ekwipunek. Blake – chłopak kreowany na najatrakcyjniejszą postać męską, będący obiektem zainteresowania dziewcząt, zauroczony Isabellą – dysponuje cennymi akcesoriami, czyli strzelbą, nabojami i zapalniczką. Cenne pod względem przydatności przedmioty zapewnia też Harvey, pokazując latarkę i długopis. Pełniący w filmie

²⁸⁰ J. Cininas, *Beware the Full Moon: female werewolves and ‘that time of the month’*, https://www.academia.edu/1241594/Beware_the_Full_Moon_female_werewolves_and_that_time_of_the_month (dostęp: 20.11.2023).

funkcję amoralnego błazna Kenny wyciąga natomiast z plecaka czekoladę, prezerwatywę i narkotyki, natomiast Blair – jedna z dwóch dziewcząt portretowanych jako płytkie, stereotypowo kobiece, zainteresowane wyłącznie związkami z chłopakami – wyjmując z torby podpaski, wskazując, że wyprawa do lasu zbiegła się akurat z menstruacją. W tym momencie Isabella, doświadczająca wcześniej złośliwości ze strony Blair z powodu zazdrości o Blake’a, komentuje, że „to wiele wyjaśnia” („that explains a lot”). Następnie Isabella deklaruje, że nie ma w swoim plecaku nic, co pomogłoby przetrwać w lesie. Dochodzi więc do 1) degradacji cech stereotypowej kobiecości poprzez wyśmianie podpasek, które do grupowych zasobów włącza Blair, 2) antyfeministycznego odwrócenia od stereotypowej kobiecości przez Isabellę jako figurę o cechach Final Girl, 3) zawstydzania z powodu menstruacji, 4) uznania, że złośliwe zachowania żeńskiej postaci są spowodowane menstruacją, 5) kreowania jednego bohatera jako wartościowego za pomocą atrybutów kojarzonych z macyzmem. Każdy z powyższych punktów, oczywiście właściwych slasherom, degradowuje wszystkie warianty tożsamości niewpisujące się w tradycyjną męskość. Choć wydawać by się mogło, że Isabella została przedstawiona neutralnie, należy zauważyć, że kąśliwy komentarz o menstruacji jako przyczynie złośliwych zachowań stanowi przykład degradowania kobiecości w modelu Final Girl poprzez zawstydzanie stereotypowej kobiecości oraz funkcji biologicznych żeńskiego ciała. W kulturze, w której kobiecość wartościowana jest mniej niż męskość, przedstawianie jako „właściwego” wariantu kobiecości wyśmiewającego to, co kobiece, i reprezentującego cechy męskie podtrzymuje podrzędny status kobiecości.

Widoczne w *Lycan* mechanizmy degradowania tego, co żeńskie, oraz pojawiające się w *Zdjęciach Ginger* pogardliwe traktowanie stereotypowej kobiecości, a także odwrócenie ról, zwłaszcza w akcie przemocy oraz feminizacja męskiego wilkołaka, w świetle wszystkich powyższych obserwacji, ukazuje jedynie fasadowy (i chybliwy) *empowerment*. Nie twierdzą, że niemożliwe jest posłużenie się przemocą w feministycznym tonie²⁸¹, lecz w *Zdjęciach Ginger* emancypacja ma charakter powierzchowny, a do tego replikuje opresyjne struktury dotyczące zwierzęcości.

²⁸¹ Przeciwnie, tak jak wskazała Barbara Creed w *Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, w ostatnich latach obserwowalna jest Męskość Abiektałna, która pada ofiarą Kobięcej Potworności i filmy, jak np. *Obiecująca. Młoda. Kobieta (Promising Young Woman)*, reż. E. Fennell, 2020), niosą emancypacyjny przekaz pomimo posługiwania się przemocą.

Jako antykobiece można odebrać nie tylko kreowanie rywalizacji o mężczyznę jako główne cechy żeńskich postaci, ale również model siostrzeństwa w opozycji do związku partnerskiego. Zarówno w *Zdjęciach Ginger*, jak i kilku innych produkcjach pojawia się wątek przzerwania bliskiej relacji kobiet, gdy któraś z nich angażuje się w relację z mężczyzną. Jeżeli interakcja z mężczyzną wiąże się z nieuchronnym konfliktem w relacji między kobietami, to nieosiągalnym jest, aby dowolny tekst kultury mógł nieść przekaz wzmacniający i feministyczny, skoro tworzy przepaść pomiędzy siostrzeństwem a partnerstwem, sugerując, że pozostawanie w bliskiej relacji z siostrą czy przyjaciółką jest niemożliwe, gdy pojawia się mężczyzna.

Sequel *Zdjęć Ginger*, *Zdjęcia Ginger II* (*Ginger Snaps: Unleashed*, reż. B. Sullivan, 2004), koncentruje się na wydarzeniach po śmierci tyłowej bohaterki – usilnych zmaganiach Brigitte w nierównej walce z własną przemianą. Należy podkreślić, że Brigitte pozostaje postacią jednoznaczną, przez co wpisuje się w model typowy dla męskiej likantropii. Regularnie okalecza swoje ciało i notuje, jak szybko goją się rany, aby na bieżąco monitorować tempo postępującej transformacji. Aby spowolnić proces, aplikuje sobie serum z tojadu. Odczytać tu można klarowne aluzje do nadużywania substancji – dziewczyna po przyjęciu dożylnie specyfiku doświadcza omamów z siostrą w roli głównej. Trafia również do ośrodka dla osób z uzależnieniem. Likantropia ukazana w kontekście uzależnienia – również umacnia opresyjne splątanie żeńskości i zwierzęcości, ponieważ wiąże się z niepohamowaniem, utratą kontroli, „nadmierną” seksualnością.

Aluzje do narkotyków widoczne są również w innej produkcji z wilkołazką w centrum – *Krwawym księżycu* (*Wolf Girl*, reż. T. Fitzgerald, 2001). Film łączy kilka motywów kluczowych dla żeńskiej likantropii – wystawianie na widok, kulturowe tabu wokół dojrzewania, doświadczenie przemocy oraz wykluczenie (zarówno w sensie obcego pochodzenia, jak i odtrącenia przez grupę).

Główna bohaterka, Tara Talbot²⁸², to urodzona w rumuńskiej wsi, porzucona przez rodziców nastolatka, która została wychowana przez grupę cyrkowców. Stanowi jedną z atrakcji podupadającego cyrku obwoźnego, a powszechne zainteresowanie wzbudza z powodu hipertrichozy – jako „dziewczyna-wilk” występuje w pokazach, w trakcie których jest zamknięta w klatce, trzyma w zębach ciało królika,

²⁸² Nazwisko będące nawiązaniem do Larry’ego Talbota, tytułowego *Wilkołaka*, jednego z klasycznych potworów Universalu.

powarkuje i wyje. Przygotowując się do występu, Tara nakłada sztuczne kły, ostre pazury i ćwiczy przed lustrem przerażające pozy.

Tara staje się jednak obiektem przemocy rówieśniczej, co powoduje, że podejmuje ryzykowną próbę eksperymentalnego leczenia – przyjmuje serum, dzięki któremu stopniowo wypadają jej włosy. Utrata nadmiernego owłosienia wiąże się jednak z zanikiem wartości moralnych, którymi kierowała się wcześniej Tara. O ile do tego momentu jej wilkołactwo było metaforyczne, a dziewczyna kreowana była na postać empatyczną, godną współczucia, o tyle wraz z liczbą przyjmowanych zastrzyków Tara zaczyna stopniowo stawać się *femme animale*. Zamawia surowy stek, śni o atakowaniu owiec, staje się agresywna, impulsywna. Po jednym z ataków stwierdza, że właśnie to ludzie chcą zobaczyć – dziewczynę zachowującą się jak zwierzę („That’s what people wanna see – a girl act like an animal”).

Ceną za normatywny wygląd jest także uzależnienie od serum. Film korzysta ze strategii typowych dla scen o narkotykach – po tym, jak Tara zaciska materiał na ramieniu, przytrzymując go zębami i aplikuje dożylnie substancję, widoczne są między innymi zbliżenia na oko oraz ujęcia sugerujące odmienne stany świadomości. Wraz z uzależnieniem pojawia się również potrzeba zdobycia kolejnych dawek, co doprowadza do tego, że Tara nie waha się eksponować nagiego ciała oraz stosować przemocy, aby zdobyć serum.

Taki wydźwięk w czytelny sposób ukazuje krytykę merkantylizacji wszelkiej nienormatywności. Po przyjęciu perspektywy ekofeministycznej widać jednak, że tekst ucieka od głębszej problematyki, włączającej również naturę. Film z przekazem dość nachalnie nawołującym do empatii ostatecznie bezrefleksyjnie posługuje się zwierzętami – zarówno jako rekwizytami (królik służy jako obiekt testów serum, gołąb zostaje zjedzony przez cyrkowca, aby ukazać jego dziwactwo), a także zwierzęcością symbolizowaną przez przemieniającą się w wilkołaczkę Tarę. Zwierzęcość sprowadzona jest do agresji, impulsywności, utraty kontroli, a także wiąże się z uzależnieniem oraz impulsywnością w zwiększaniu dawki serum w celu przyspieszenia procesu docierania do upragnionego wyglądu. Tematyka wystawiania się na widok, która ma przecież potencjał do rozwijania treści uwrażliwiających, ograniczona jest tylko do perspektywy ludzkiej cielesności, a elementy, które związane są z opresją zwierząt (klatka, inwektywy) pełnią funkcję wyłącznie rekwizytów i stosowane są całkowicie bezrefleksyjnie. Intersekcjonalność opresji zdaje się kończyć wyłącznie na istotach ludzkich.

Wszystkie omówione dotąd motywy towarzyszące wilkołaczycyom – wykluczenie z grupy, budząca się „nadmierna” seksualność, dorastanie, menstruacja, fizyczne ograniczenie przestrzeni, figura kontrolującego mężczyzny, aluzje kazirodcze, polowanie i relacja męski drapieżnik – żeńska ofiara – przedstawia *Wildling* (reż. F. Böhm, 2018). Jest to również jedyny przykład wśród zbadanych filmów o wilkołaczycach, w którym *femme animale* zostaje wprowadzona jeszcze jako dziewczynka, a nie dojrzewająca młoda kobieta.

Kilkuletnia Anna wychowuje się w całkowitej izolacji od świata – nie tylko mieszka na poddaszu domu znajdującego się głęboko w lesie, ale także jest uwięziona w surowym, ponurym, pozbawionym dziecięcych akcesoriów pokoju. Nie ma możliwości wyjścia, ponieważ okno zabezpieczone jest kratami, a drzwi podpięte są do prądu. Gabe Hanson – mężczyzna nazywający siebie ojcem przynosi jej posiłki, a także opowiada bajki na dobranoc o wildlingu²⁸³ – niebezpiecznej istocie o ostrych zębach, długich i czarnych włosach porastających całe ciało. Gabe jest postacią dwuznaczną – z jednej strony troszczy się o Annę, pieszczotliwie nazywa ją swoją jagódką („my special little berry”), a z drugiej – traktuje jak obiekt, który należy ograniczać, badać. Ojciec decyduje o harmonogramie dnia, co jest podkreślone w scenach, gdy Anna jest sama w pomieszczeniu – spogląda wówczas na zegar lub obserwuje las z okna.

Choć na tym etapie brak sygnałów o likantropii Anny, jej związek z naturą sygnalizowany jest za pomocą analogii do wolno żyjącego zwierzęcia. W jednej z początkowych scen dziewczynka obserwuje przez okno kruka. Biorąc pod uwagę, że mogłoby zostać ukazane tam dowolne leśne zwierzę, a został wybrany właśnie ptak, można stwierdzić, że przekaz koncentruje się na ukazaniu kontrastu pomiędzy wolnością, nieograniczonym, swobodnym ruchem zwierzęcia a zniewoleniem dziewczynki. Potwierdza to także umieszczenie podobnych, następujących po sobie ujęć obserwujących się wzajemnie Anny i kruka.

²⁸³ Choć w polskim tłumaczeniu filmu zdecydowano się na użycie słowa „Dziki”, preferuję użycie spolszczonej formy *wildling* z dwóch powodów. Po pierwsze, angielski termin funkcjonuje w języku w odniesieniu do wolno żyjących zwierząt, a także roślin, których się nie uprawia, co w przypadku „Dzkiego” nie wybrzmiewa dostatecznie, a w obliczu opresyjnych konotacji nawet kieruje percepcję w inną stronę. Po drugie, końcówka *-ling* sygnalizuje coś niewielkiego, będącego na wczesnym etapie rozwoju (np. *hatchling*, *duckling*, *spiderling*, *lambling*), co jest istotne w kontekście dziewczynki – wilkołaczycy. Wobec tego określenie „Dziki” w mojej ocenie oddala znaczenie istotne dla wydźwięku całego filmu. W obliczu braku adekwatnego słowa w języku polskim pozostają więc przy *wildlingu*.



Wildling (2018)

Oglądanie świata przez szybę jest niedozwolone – dziewczynka musi przestawiać meble, aby dosięgnąć do parapetu, a na dźwięk kroków w pośpiechu przywraca pokój do stanu pierwotnego i sztywno siada na łóżku.

W miarę dorastania Anna odczuwa coraz większą niesprawiedliwość z powodu izolacji. Po tym, jak dziewczynka zadaje kłopotliwe pytania po usłyszeniu rozmowy Gabe'a z nieznanym mężczyzną, ojciec przypomina zakaz opuszczania domu. Swoją wypowiedź formułuje w trzeciej osobie liczby pojedynczej.

There is only Anna and Daddy. Anna and Daddy. There is only Anna and Daddy. But only Daddy can go outside, because Anna is too small. Anna must always stay inside. Anna must stay inside.

Ten sposób mówienia (nieadekwatny zresztą do wieku Anny) wywołuje dystans i skojarzenia z regulaminem lub komunikatami wydawanymi zwierzętom. Stanowi to kolejny mechanizm kontroli, jednocześnie sugerujący połączenie z istotami pozaludzkimi.

Dorastanie powoduje coraz więcej trudności. Pewnej nocy Anna śni o nocnej przechadzce po lesie, podczas której dostrzega *wildlinga*, pożerającego ciało ciemnowłosej dziewczynki. W trakcie koszmaru sennego Anna doświadczyła pierwszej menstruacji – kolejna scena przedstawia zasmuconą dziesięcioletką, z zakłopotaniem przyglądającą się Gabe’owi, zmieniającemu poplamioną pościel. Mężczyzna okazuje wyraźne zdenerwowanie, rzuca materiał i wzdycha. Na pytanie Anny, co jest z nią nie tak, stwierdza, że jest chora. Od tego momentu Gabe podejmuje próby powstrzymania dojrzewania Anny. Codziennie, przez kilka lat, aplikuje jej zastrzyki z „lekarstwem”. Wraz ze wzrostem liczby przeprowadzonych iniekcji dziewczyna stopniowo słabnie i zaczyna spędzać życie w łóżku. Pewnego dnia sugeruje Gabe’owi, aby skrócił jej cierpienie. Mężczyzna, choć ma zamiar strzelić do Anny, nie potrafi zdecydować się na jej uśmiercenie. Ostatecznie podejmuje próbę samobójczą na oczach dziewczyny.

Dotychczasowe życie w izolacji odchodzi w zapomnienie, ponieważ Anna trafia pod opiekę Ellen Cooper – szeryfki, która znalazła dziewczynę po tym, jak sąsiedzi zgłosili dobiegający z domu Gabe’a dźwięk wystrzału. Okazuje się, że Gabe nie tylko nie jest ojcem Anny, ale też przez lata podawał jej zastrzyki z leuproleliną (substancją ograniczającą wydzielanie estrogenu), aby spowolnić proces dojrzewania. Zdezorientowana i zupełnie nieprzystosowana do funkcjonowania w społeczeństwie Anna zamieszkuje z Ellen oraz jej bratem Rayem.

Obcość Anny wyraża się w nieznanym panujących zasad – dziewczyna spożywa posiłki pośpiesznie i łapczywie, nie posługuje się sztucami, zdejmuje buty w miejscach publicznych, nieprawidłowo odczytuje intencje. Zwierzęcość bohaterki kształtowana jest także przez zmniejszoną liczbę komunikatów werbalnych względem niewerbalnych, wrażliwość na głośne dźwięki. Dziewczyna doświadcza także złośliwości ze strony uczniów szkoły, do której zaczyna chodzić. Podczas pobytu w bibliotece, związanego z zainteresowaniem zorzą polarną, Anna słyszy komentarze na swój temat. Jedna z dziewcząt wskazuje na obecność „dziewczyny, którą ojciec trzymał na strychu”, a druga wskazuje, że zapewne była jego niewolnicą seksualną. Pojawia się więc aluzja do kazirodztwa, lecz tym razem nie ma na celu wywołać odrazy wobec monstrum, lecz przekierować uwagę na krzywdę, której doświadcza potworzyca.

W odnalezieniu się w społeczeństwie nieocenioną pomocą okazuje się Ellen, której zachowanie wobec Anny wyraźnie kontrastuje z dotychczasowym wychowaniem przez Gabe’a. Tak jak mężczyzna budował dystans i komunikował

zasady, tak szeryfka wyraźnie daje dziewczynie przestrzeń, co wyraża się w częstym pytaniu o zgodę co do różnych czynności. Na menstruację nastolatki reaguje uśmiechem, a miesiączka, już nie „choroba”, staje się oznaką powrotu do normalności po zaburzeniach związanych z przymusowym hamowaniem dojrzewania. Ellen stanowi przykład obiecująco skonstruowanej żeńskiej postaci – łączy cechy męskie i żeńskie, lecz nie wpada w nachalność modelu Final Girl. Prowadzi również wiele rozmów z Anną o różnorodnej tematyce, które nie koncentrują się na zagadnieniach związanych z mężczyznami.

Wraz z menstruacją coraz wyraźniejsze stają się cechy wilkołacze – nadludzka siła, pragnienie bycia blisko natury, impuls pogoni za sarną, apetyt na mięso. Budzi się także pożądanie, które w przypadku Anny sprowadzone jest do żądzy pożerania – napięcie seksualne pojawia się wtedy, gdy nastolatka czuje zapach Raya, który, jak stwierdza, przypomina zapach hamburgera. Chociaż jest to interesujący chwyt językowy, ponieważ zwykle metafory konsumpcji mięsa są odnoszone do kobiet, to stanowi on wciąż aluzję do uboju jako metonimii pożądania.

Likantropia zostaje bezpośrednio powiązana z seksualnością, gdy po pierwszym pocałunku Anny rozpoczyna się proces wymiany zębów. W trakcie ucieczki z miejsca zdarzenia bohaterka ma wizję, że atakuje ją wildling. Po tym, jak w ramach samoobrony śmiertelnie gryzie go w szyję, odkrywa, że zabiła jednego z uczniów w szkole – Lawrence’a. Okazuje się więc, że jej wilkołactwo stanowi źródło siły i umożliwia ochronę przez zgwałceniem.

Podjezwana o morderstwo Anna zmuszona jest do ucieczki, w której przez krótki czas towarzyszy jej Ray. Dochodzi między nimi do zbliżenia, w wyniku którego Anna zachodzi w ciążę. W międzyczasie jej wilkołactwo coraz bardziej się manifestuje – postępująca przemiana obejmuje wystrzone rysy twarzy, obfite owłosienie. Po konfrontacjach z tropiącymi wildlingi myśliwymi, w których wspomaga ją kruk (odwracając uwagę łowców, ułatwia Annie atak z zaskoczenia), wilkołaczczy ostatecznie udaje jej skutecznie ochronić ciążę i dotrzeć na północ, gdzie ogląda zorze polarne oraz słyszy wycie innych wildlingów.

Choć bezpośrednim źródłem zagrożenia jest oczywiście Anna, ona sama jest potencjalną ofiarą myśliwych – nie tylko więżącego ją Gabe’a, ale również pozostałych myśliwych, którzy tropią dziewczynę. Założyć można, że Gabe, paradoksalnie, mając na celu ochronę Anny przed jej wilkołactwem, izolując ją od świata, przyczynił się do jej gwałtownej przemiany. Jej inność, niedopasowanie nie tyle wynika z likantropii,

lecz jest wynikiem izolacji i dorastania w całkowitym zniewoleniu. Podobnie jak wykluczona przez rówieśników Tara Talbot, usilnie próbowała zmodyfikować swój wygląd, aby dopasować się do innych, tak samo Anna została pozbawiona możliwości poznania świata – ludzko-pozaludzkiego. Przykład *Wildling* jako metafory dorastania – przemian fizycznych i psychicznych, nawiązujących się relacji międzyludzkich, nasuwa wnioski o potrzebie swobodnego poznawania świata oraz otrzymania dostosowanej do wieku edukacji. Wilkołactwo bohaterek stanowi więc o naciskach, które są na nie wywierane, tak samo jak wilkołactwo kształtowane jest przez pejoratywne, obciążone licznymi obciążeniami postrzeganie natury. Przytoczona wcześniej błyskotliwa parafraza słów Simone de Beauvoir, autorstwa Hannah Priest („One is not born (or made), but rather becomes a she-wolf”) pasuje tutaj perfekcyjnie – na obraz *wildlinga* wpływa nie tyle biologia, co społeczne wykluczenie, oczekiwania, kulturowo kształtowana konstrukcja zwierzęcości.

Ze względu na przesunięcie zagrożenia z *femme animale* na przemocowych mężczyzn – opresyjnego ojca, ingerującego w procesy dojrzewania córki, gwałciciela wizualizowanego jako monstrum, przed którym można się obronić dzięki wilkołaczym zdolnościom, a także myśliwych – *Wildling* wpisuje się w zwrot, o którym mówi Barbara Creed w kontekście powtórnego spojrzenia na Kobiecą Potworność. Prawdziwie abiektalna okazuje się przemocowa męskość, a menstruacja, jako jedna z przerażających funkcji kobiecego ciała, staje się wyrazem normalności. Inaczej dzieje się jednak w przypadku drugiej istotnej funkcji kobiecego ciała i jednocześnie elementu kluczowego dla ginehorroru – ciąży.

3.3.5. Funkcje reprodukcyjne – ciąża

Ciąża, jako jeden z fundamentów Kobiecej Potworności, stanowi wyraz abiektalnej zdolności do transformacji, niejednoznaczności podmiotu (jedno ciało, dwa organizmy), przerażającego potencjału do niekontrolowanej reprodukcji, a także dosłowną ilustrację niepokojącej cielesności (ruchy płodu, poronienia, aborcje, krwawe porody). Jest więc przedmiotem rozważań o horrorze, a liczne produkcje wywołują strach w związku z żeńskimi funkcjami reprodukcyjnymi. Kino ukazuje na przykład ciążę powstałą w wyniku demonicznych sił – *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, reż. R. Polański, 1968), cesarskie cięcie w celu wydobycia Obcego – *Prometeusz* (*Prometheus*, reż. R. Scott, 2012) czy też poród odbywający się pod presją zachowania

ciszy, aby nie dopuścić do przyciągnięcia dźwiękami monstrum – *Ciche miejsce* (*A Quiet Place*, reż. J. Krasinski, 2018).

W przykładach z materiału badawczego wątki wilkołaczej ciąży najszerzej eksploruje *Skowyt 3* (*Howling III: The Marsupials*, reż. P. Mora, 1987), który do kategorii zwierząt związanych z wilkołaczycami, dotąd obejmującej gatunki z rodzin psowatych i kotowatych, dodaje torbacze.

Na początku filmu ukazana jest figurę męskiego reprezentanta nauki – antropologa Harry’ego Beckmeyera, przedstawiającego studentom archiwalny materiał z początków XX wieku, ukazujący grupę Aborygenów dokonującą rytualnego uśmiercenia kobiety w masce wilka. Likantropia w *Skowycie 3* od początku osadza się więc na motywie obcości i bycia przedmiotem oglądu.

Chwilę później przedstawiona jest główna bohaterka: Jerboa, pochodząca z hermetycznej społeczności, ucieka z rodzinnych okolic z powodu doświadczenia przemocy seksualnej ze strony ojczyzna – Thylo. W samym imionach postaci uwidaczniają się główne role, które bohaterowie odegrają w fabule – imię kobiety to jednocześnie nazwa gryzonia przypominającego miniaturkę kangura, a Thylo nawiązuje do łacińskiej nazwy wymarłego gatunku wilka tasmańskiego (*thylacinus cynocephalus*). To właśnie wspomniany drapieżny torbacz jest praprzodkiem wilkołaków, a jego duch trwa w członkach społeczności.

Zarysowane są wątki obcości zarówno w sensie pochodzenia z mniejszości etnicznej, jak i dorastania poza obszarem miejskim – gdy Jerboa trafia do Sydney, jest wyraźnie zagubiona. Poznaje Donny’ego, który pomaga jej odnaleźć się w nieznannej rzeczywistości, a następnie zostaje jej partnerem i ojcem ludzko-wilkołaczego dziecka. Jerboa, jako jedna z wilkołaczyc, które wykorzystują nadludzkie zdolności wyłącznie w samoobronie, przedstawiona jest w sposób prowokujący empatię – jako postać wykluczona, strauumatyzowana przemocą w rodzinie, zmuszona do ucieczki. Na skutek przypadku przemienia się oraz zostaje potrącona przez samochód. Gdy trafia do szpitala, staje się przedmiotem badawczego oglądu ze strony grupy lekarzy (składającej się wyłącznie z mężczyzn).

W tym miejscu, w obliczu tak oczywistych aluzji, warto zatrzymać się przy sygnalizowanych wątkach feministycznych widocznych w serii *Skowyt*. Zarówno omawiany film, jak i pozostałe przykłady z serii *Skowyt* ewidentnie zawierają treści o wydźwięku emancypacyjnym. O ile portretowanie protagonistek doświadczających opresji ze strony mężczyzn, ukazywanie zemsty, szczęśliwego zakończenia dla

wilkołaczycy, może być uznane za przekaz emancypacyjny, o tyle przyjęcie perspektywy ekofeministycznej, dostrzegającej punkty styeczne opresji kobiet i zwierząt, umożliwiającej wychwycenie interseksjonalności opresji, eksponuje treści godzące w rozmaite grupy społeczne.

W filmie wyeksponowany jest wątek bycia przedmiotem medycznego oglądu przez męskich reprezentantów nauki. Badający Jerboę lekarze dostrzegają jej nietypową anatomię – torbę na brzuchu oraz pięciokrotnie szybciej pracujące organy, co zostaje skomentowane jako „piękne” i „niezwykłe”. W trakcie badania nieprzytomna bohaterka doświadcza przerażającego snu, w którym z jej ciała wydobywa się wilkołak. Gwałtownie budząc się z koszmaru, będąc w szoku, kobieta atakuje jednego ze stojących nad nią lekarzy, po czym zostaje przez nich przytrzymana i uśpiona.

Badaniu poddana zostaje także Olga – wilkołaczycza, balerina, którą schwytano, ponieważ przemieniła się na scenie w wyniku błysków fleszy. Likantropia Olgi podkreślana jest poprzez eksponowanie zwierzęcej komunikacji, jak powarkiwanie, syczenie, szczerzenie zębów. Funkcje reprodukcyjne jej ciała oraz zwierzęcość podkreślone są także poprzez długie ujęcie jej nagiej, owłosionej górnej połowy ciała, na której znajdują się dodatkowe gruczoły piersiowe.

Istotny jest również sposób zachowania Thylo w trakcie badania – mężczyzna stroi miny, chichocze, mruga porozumiewawczo okiem, opowiada o przepowiedniach wyczytanych w gwiazdach. Gdy wyznaje lekarzom, że przemiana może być zarówno świadoma, jak i wywołana lękiem oraz błyskami światła, jeden z mężczyzn postanawia zmusić Thylo do przemiany, pomimo jego protestów i krzyków bólu. Zawarcie błyskających światła jako czynnika wyzwalającego niekontrolowane zachowanie i wyłączenie świadomości nasuwa skojarzenia z epilepsją. Ponieważ wilkołactwo w *Skowycie 3* ukazane jest jako działanie gwałtowne, niekontrolowane, pozbawione decyzyjności, powiązanie likantropii z epilepsją stanowi kolejny przykład osadzenia zwierzęcości po stronie tych kategorii, które są negatywnie postrzegane w dychotomicznym myśleniu.

Poród w *Skowycie 3* ukazany jest w seksualizujący sposób. Widoczne są ujęcia rozbierającej się do naga bohaterki, a zbliżenia na jej twarz, wraz z odchyleniem głowy, otwieraniem ust oraz zamykaniem oczu, przywołują raczej wizualne strategie właściwe pornografii. W finale, po urodzeniu ludzko-wilkołaczego potomka, Jerboa przyjmuje nową tożsamość i prowadzi szczęśliwe życie z Donny’em. Jako uznana

gwiazda filmowa, w trakcie odbierania nagrody na uroczystej gali, mimo woli przemienia się publicznie za sprawą błyskających fleszy. Stanowi to więc kolejny przykład osadzenia wilkołactwa w kontekście problematycznej natury, która ostatecznie wyjdzie na jaw i uniemożliwi szczęśliwe życie.

Skowyt 3, za sprawą empatycznego przekazu oraz podejmowania próby filmowego przywrócenia do życia wymarłego gatunku, został zinterpretowany jako przekaz nawołujący do sprawiedliwości wobec istot pozaludzkich oraz próba złagodzenia poczucia winy za degradację środowiska, która ostatecznie doprowadziła do wymarcia wilka tasmańskiego²⁸⁴. Choć istotnie, próby tworzenia hybryd, jak ludzko-wilkołacze potomstwo, stanowią wyraz koncepcji cyborga Donny Haraway, jednocześnie portretowanie wilkołactwa jako irracjonalności, utraty świadomości czy pozbawienia decyzyjności umacnia dychotomiczne myślenie o naturze. Nawet, jeżeli odwołuje się do empatii, sposób portretowania zwierzęcości za pomocą hybrydycznych istot, jakimi są wilkołaki, przynosi naturze i zwierzętom tyle samo dobrego, co kobietom daje odwracająca się od żeńskości i wkraczająca w stereotypowo męskie zachowania Ginger Fitzgerald. Jest to istotne zwrócenie uwagi na problem przy jednoczesnym zatrzymaniu się w pół drogi do realnej emancypacji, tworzącej naturękulturę. Reasumując, filmowe przywracanie do życia wymarłych gatunków oraz tworzenie hybryd jest cenne, ponieważ kieruje uwagę na problem, lecz przy jednoczesnym ukazywaniu zwierzęcości przez pryzmat utraty kontroli, braku decyzyjności, negatywnie postrzeganej cielesności nie nadkrusza struktur opozycyjnego myślenia.

Motyw ciąży, a także odwrócenie stereotypowych ról płciowych, pojawia się również w *Hyenas* (reż. E. Weston, 2010). Film opowiada o stadzie ludzi transformujących w hieny, którym dowodzi Wilda – wilkołaczka wykorzystująca seksualne pragnienia mężczyzn, odwracająca uwagę swoją seksualnością, stanowiąc dowódczyni grupy. O status alphy konkuruje z Wildą jej siostra Valerie. Valerie, podobnie jak Wilda, wykorzystuje seksualne pragnienia mężczyzn do osiągnięcia celu. Uwodzi mężczyznę, aby zająć z nim w ciążę, ponieważ praktyką powszechną wśród wilkołaków jest wybieranie reproduktorów spoza klanu, żeby wzmacniać pulę genetyczną. Widoczne są więc proste przesunięcia konwencji – wilkołaczy klan jest

²⁸⁴ Zob. C. Simpson, *Australian Eco-Horror and Gaia's Revenge: Animals, Eco-Nationalism and the 'New Nature'*, "Studies in Australian Cinema" 2010, Vol. 4, s. 43-54.

społecznością matriarchalną, w której mężczyźni zostają wykorzystywani jako reproduktorzy. Wzmacnia to, oczywiście, dualistyczne myślenie, tak samo jak twierdzenie Valerie, że wie ona o ciąży na bardzo wczesnym etapie, ponieważ wynika to z jej zwierzęcej natury.

Choć w wielu filmach wilkołaczyca okazuje się być w ciąży, niemal nieobecny jest motyw zaawansowanego wilkołaczego macierzyństwa. Można interpretować to jako znak jeszcze silniejszego powiązania żeńskiej likantropii z seksualnością – z której wyklucza się osoby niebędące w szczytowym momencie wieku reprodukcyjnego. Nie tylko wpisuje się to w klasyczne rozpoznania Barbary Creed na temat związku Kobiecej Potworności z funkcjami reprodukcyjnymi, ale także jest wyrazem tradycji marginalizacji dojrzałych kobiet w kulturze popularnej. Jednocześnie, jak wskazuje Erin Harrington, horror stanowi obiecującą sferę do reprezentacji dojrzałej kobiecości oraz eksplorowania i podważania konstruktów żeńskiej starości²⁸⁵.

W zgromadzonym materiale badawczym znalazło się zaledwie kilka produkcji, w których wilkołaczyca jest matką, kobietą dojrzałą. Jedną z nich są omówieni wcześniej *Lunacy*, lecz macierzyństwo jest tu ukazane jako perwersyjne. W dwóch innych produkcjach pojawiają się z kolei wilkołaczyce – seniorki, lecz są one postaciami marginalnymi – w utrzymanym w konwencji slashera *The Howl*, opowiadającym o napadzie wilkołaków na pociąg, pierwszą ugryzioną i przenoszącą chorobę jest niepozorna seniorka, natomiast w filmie *Zew krwi* (*Skinwalkers*, reż. 2006) babcia – likantropka opiekuje się wnukiem. *Skowyt: odrodzenie* ukazuje natomiast wilkołaczą matkę jako nieskomplikowaną, moralnie niewłaściwą antagonistkę. Kathryn uwodzi i zabija byłego męża, a także stanowi dokładne przeciwieństwo swojego syna Willa – próbuje przekonać chłopaka, aby zaprzestał kontroli i pozbył się wyrzutów sumienia („You are your impulses now, no need to control, guilt”). Biorąc pod uwagę, że film – jak wiele narracji o męskich wilkołakach – koncentruje się właśnie wokół tematyki hamowania agresji, kontrolowania popędów, sile woli głównego bohatera, Kathryn przedstawiona jest jednowymiarowo i w prosty sposób przedstawia świat zwierzęcy jako rządzony impulsami. Trzy produkcje, które sytuują dojrzałą postać kobiecą w centrum narracji, stanowią natomiast komediowe wariacje na temat żeńskiego wilkołactwa.

²⁸⁵ Zob. E. Harrington, op. cit., s. 234-270.

Filmy te, z *Mamušką* (*Mom*, reż. P. Rand, 1991) na czele, wyłamują się też z kryteriów horroru przyjętych przez Noela Carrolla. Gdy tytułowa Babcia²⁸⁶ z *Grandma Werewolf* po transformacji wkracza do sklepu, obecni w lokalu mężczyźni są zaniepokojeni, lecz również wyraźnie zaznajomieni z widokiem wilkołaczycy. Klient podkreśla, że kolejny raz dzieje się to samo, a schowany za ladą ekspedient, oznajmia, że Babcia otrzyma produkty na koszt firmy.

Co ciekawe, w tym samym filmie mężczyźni są tymi, którzy stoją po stronie poskramiania żeńskiego wilkołactwa – początkowo mąż Babci chronił rodzinę, izolując wilkołaczycę, a po jego śmierci z wilkołactwem mierzy się jego syn oraz wnuk, powstrzymując Babcię oraz przemienioną przez nią wnuczkę za pomocą czarów. Pojawia się również motyw myśliwego, polującego na zwierzęta z wilkołakiem włącznie.

O ile seksualność Babci nie jest w żaden sposób wyrażona (co przypuszczalnie wynika z kulturowego tabu wokół seksualności seniorów), o tyle Leslie Schaber, bohaterka *Moja mama jest wilkołakiem* (*My Mom's a Werewolf*, reż. M. Fischa, 1989) należy do grona postaci, które klarownie wiążą wilkołactwo z seksualnością. W przeciwieństwie do filmów, w których to mężczyzna był niezadowolony z jakości życia seksualnego i dokonywał zdrady małżeńskiej, w tym wypadku to Leslie czuje się odrażona i rozczarowana niesatysfakcjonującym związkiem z mężem Howardem. Pewnego razu poznaje w sklepie zoologicznym Harry'ego Thropena²⁸⁷ – czarującego wilkołaka o cechach wampirycznych (czerwone oczy, umiejętność hipnotyzowania, nieśmiertelność), który okazuje jej zainteresowanie (w przeciwieństwie do Howarda). Mężczyzna uwodzi kobietę i ostatecznie w trakcie zbliżenia przemienia ją w wilkołaczycę. Następuje kolejne silne powiązanie wilkołactwa z kobiecą seksualnością, ponieważ od tego momentu Leslie prezentuje liczne zachowania o erotycznym wydźwięku – inicjuje kontakty z Howardem, nakłada nową bieliznę i wydaje zwierzęce dźwięki. Również w trakcie seksu jej odgłosy zaczynają przypominać wycie wilków, co stanowi kolejny przykład – nieszczególnie zasadnego w świetle poprzednich obserwacji – wiązania zwierząt z seksualnością, a także ich seksualizacji.

²⁸⁶ Imię postaci nie pojawia się w filmie, co również odczytać można jako przykład portretowania wilkołaczycy wyłącznie poprzez pryzmat funkcji społecznej.

²⁸⁷ Przypuszczać można, że postać ma na imię Harry ze względu na jego podobieństwo do przymiotnika *hairy*, a na nazwisko Thropen – przez analogię do *lycanthrope*.

Silne umiejscowienie kobiecości po stronie natury, ciała, emocji dostrzec można też w wyrażanych przez Harry'ego Thropena planach – mężczyzna deklaruje pragnienie uczynienia z Leslie swojej wilkołaczej żony („werewife”), rodzącej potomstwo.

3.3.6. W stadzie siła – zemsta i wspólnota

Empatyczny aspekt opowieści o wilkołaczycach, zwłaszcza tych, w których bohaterki czynią zło wyłącznie w obronie własnej, przenika się z kolejnym, typowym dla filmów o żeńskiej likantropii, motywem, jakim jest zemsta.

Popularność motywu zemsty kobiety na przemocowym mężczyźnie stanowi zresztą wspólny mianownik produkcji wpisujących się w różne kryteria gatunkowe – od dramatów, poprzez kino akcji, po horror. Filmy wpisujące się w kategorię *rape & revenge movies* zwykle zawierają w sobie mniej lub bardziej feministyczny przekaz, a także stanowią materiał badawczy licznych interpretacji feministycznych. Zemsta to również jeden z elementów towarzyszących likantropkom.

W przypadku nowszych produkcji o wilkołaczycach zemsta często łączy się z funkcjonowaniem w grupie – wilkołaczycy jednoczą się, aby odeprzeć zagrażające im niebezpieczeństwo, które nadchodzi ze strony mężczyzn. Porównując to z wczesnymi przykładami postaci w typie *femme animale*, można dostrzec nacisk na wspólnotowość oraz wymierzanie sprawiedliwości. Wilkołaczycy – niegdyś wykluczona z grupy za sprawą obcego pochodzenia, konfrontująca się z własną klątwą w samotności, podporządkowana figurze męskiego reprezentanta kultury i nauki, karana za swoje niepoohamowanie – w pierwszej dekadzie XXI wieku odnajduje w wilkołactwie siłę, sprawczość i szansę na wymierzenie sprawiedliwości oprawcom.

Tę tendencję ilustruje *Upiorna noc Halloween (Trick 'r Treat*, reż. M. Dougherty, 2007), w którym wspierająca się grupa wilkołaczycy w noc Halloween wspólnie pożera mężczyzn. Wśród potworzycy jest Laurie, wilkołaczycy przebrana za Czerwonego Kapturka, wykorzystująca swój niewinny wygląd, aby uspić czujność szkolnego dyrektora Stevena Wilkinsa – psychopaty atakującego dzieci i kobiety. Przez większość filmu pojawiają się aluzje do dziewictwa Laurie, natomiast w końcowej scenie okazuje się, że chodziło o inicjację w roli wilkołaczej morderczyni, co zostaje podkreślone, gdy bohaterka, siedząc okrakiem na mężczyźnie, stwierdza, że to jej pierwszy raz, po czym gryzie ofiarę.

Dochodzi więc do odwrócenia relacji znanej już z opowieści o Czerwonym Kapturku – relacji drapieżnik-ofiara/mężczyzna-kobieta, a także do wykorzystania wilkołactwa jako narzędzia wymierzania sprawiedliwości i ukarania reprezentanta Abiektalnej Męskości.

Abiektalną Męskość dostrzec można również wtedy, gdy w pewnym momencie przedstawiony jest telewizyjny program kulinarny, w którym dwaj mężczyźni przygotowują wieprzowinę. Wstrzykują w mięso aromat (co przywołuje skojarzenia z inseminacją) oraz komentują „piękny wygląd” wieprzowiny („Look how beautiful that pork looks with all its injected flavors”). Biorąc pod uwagę, że kucharzami są akurat dwaj mężczyźni, z palety działań związanych z przygotowaniem mięsnego posiłku wybrano akurat wstrzykiwanie substancji w ciało, a sam film zawiera wątek ukarania przemocowego mężczyzny, można uznać to za jeden ze sposobów na konstruowanie Abiektalnej Męskości, a także dostrzec przekaz pozornie feministyczny. Optyka ekofeministyczna pozwala to jednak doprecyzować: ostatecznie chodzi o metaforę uboju do ukazania cierpienia kobiet, a więc, jak wskazywała Carol J. Adams, zatrzymanie się w pół drogi do wyzwolenia opresjonowanych w andro- i antropocentrycznym porządku. Ponownie, stanowi to pewien sposób na wyrażanie sytuacji kobiet, niedoskonałą próbę emancypacji poprzez karanie Abiektalnej Męskości, lecz jednocześnie umacnianie opresji natury.

Jest więcej przykładów filmów z wilkołaczycami, które zawierają wątki organizacji w grupy i walki z konkurencyjnymi, zagrażającymi stadami, często dowodzonymi przez reprezentanta Abiektalnej Męskości. Należy jednak zauważyć, że wiele z omawianych przykładów, podobnie jak wspomniane wcześniej młodzieżowe seriale oraz cykle filmowe, wyłamuje się z typowych kryteriów horroru i przesuwają nieraz gatunkowość produkcji w stronę fantasy, romansu, dramatu lub komedii niż typowego horroru.

Wartym szerszego omówienia jest *Krew jak czekolada* (*Blood Like Chocolate*, reż. K. von Garnier, 2007)²⁸⁸. Główną bohaterką jest Vivian Gandillon – wilkołaczka o rumuńskim pochodzeniu, strauatyzowana śmiercią swoich rodziców oraz rodzeństwa, mieszkająca z ciotką Astrid. Od samego początku film przedstawia

²⁸⁸ W tym miejscu zaznaczyć należy, że ten film również wpisuje się w kategorię produkcji z pogranicza horroru, fantasy i romansu, charakterystycznych dla pierwszej dekady XXI w.

bohaterkę jako niezależną, stanowczą, dobrze radzącą sobie postać. Widz poznaje Vivian w scenie ukazującej sportową przebieżkę po terenach leśnych i miejskich.

Biorąc pod uwagę powracający motyw biegnących po lesie wilkołaczyc (*Wildling, Wilderness,*) oraz konotacje związane z biegiem jako wolnością, nieograniczeniem, można dostrzec model konstruowania żeńskiej postaci w oparciu o zwierzęcość postrzeganą jako sprawność, zwinność, nieuchwytność i umiejętne odnajdywanie się w przestrzeni. Gdy na drodze bohaterki staje pies, kobieta zatrzymuje się i nawiązuje z nim kontakt wzrokowy, co skłania zwierzę do ucieczki. Zarysowana jest więc hierarchia, a siła Vivian kreowana jest poprzez sprawne, spokojne odpieranie potencjalnego zagrożenia. Popis fizycznej sprawności daje ona zarówno podczas przemierzania terenów leśnych, jak i poruszania się w terenach miejskich – z wyjątkową zwinnością przeskakuje po drzewach, płotkach, murkach, a także odbija się od ścian, czym wzbudza zainteresowanie przechodniów.

Gdy wraca z joggingu, Astrid komentuje częstotliwość biegów Vivian, a odpowiedź kobiety sugeruje, że trening stanowi element przetrwania („Never know when you’re gonna need it”). Ujawnia się w tym miejscu warta zaznaczenia właściwość – postać żeńska podejmująca aktywność związaną z ruchem wykazuje motywację związaną z zapewnieniem sobie bezpieczeństwa, przetrwaniem – co przypomina nieco portretowanie w modelu Final Girl. Zwinność, sprawność fizyczna męskich wilkołaków w *Krew jak czekolada* zdaje się natomiast być stanem domyślnym. Warto w tym miejscu na chwilę pozostawić omawianą produkcję, aby wskazać kilka nieomówionych dotąd produkcji z wilkołakami i wilkołaczycami, które podkreślają męską sprawność fizyczną w kontekście likantropii.

Poza wspomnianymi wcześniej produkcjami rysującymi różnicę w męskiej i żeńskiej likantropii na gruncie aktywności (*Przeklęta, Bestia z Wolfsberga*), uwidacznia się to również w filmach traktujących głównie o likantropii męskiej ze skromnym ukazaniem żeńskiego wilkołactwa. W *Armii wilków* męskie wilkołactwo ma na celu zwiększenie wydajności superżołnierza, podczas gdy żeńskie wynika z asymilacji z wilkołakami i sabotuje walkę mężczyzn z potworami. Męskie wilkołactwo stanowi również źródło siły (fizycznej oraz psychicznej), mocy do przejęcia kontroli nad życiem w *Wilku*. W dużej mierze ukazane jest jako wartościowe, a nawet pożądane do tego stopnia, że, jak wskazuje Jerzy Szyłak, dochodzi do załamania się konwencji figury naukowca – postać świadoma zagrożenia sama marzy

o staniu się wilkołakiem²⁸⁹. W tym samym przykładzie żeńska likantropia, ujawniona dopiero na koniec, związana jest z seksualnością – zmianą wyglądu (mocniejszym makijażem, ciemnymi obcisłymi ubraniami jako opozycji do wcześniej noszonej jasnej garderoby), tajemniczym uśmiechem i przebiegłym zachowaniem.

Powracając zatem do Vivian – nie tylko sprawność fizyczna jako narzędzie do samoobrony rysuje ją jako postać niezależną, stanowczą, podobną do wzorca Final Girl. Widoczne jest także kreowanie wilkołaczycy w oparciu o kontrast wobec postaci kobiecych, co ilustruje scena, w której wilkołaczycy przychodzi do klubu. Zdecydowana większość obecnych w lokalu kobiet ma rozpuszczone włosy oraz ciemne ubrania odsłaniające ramiona, brzuch oraz biust. Na ich tle spięte włosy i kurtka Vivian znaczą odwrót od stereotypowo ukazywanej kobiecości.

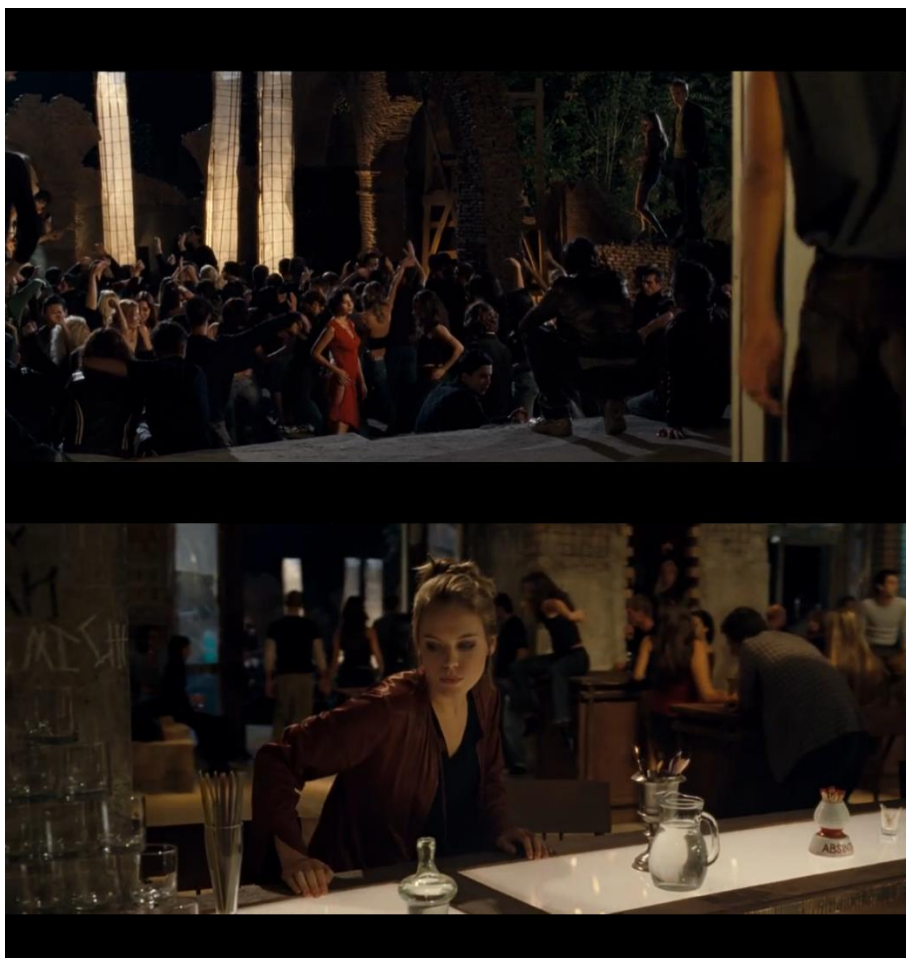
Wśród obecnych na parkiecie kobiet wzrok przykuwa ubrana w czerwoną sukienkę dziewczyna. Chwilę później zostaje ukazana w scenie sensualnego tańca, w którym zostaje chwycona za pośladek przez jednego z wilkołaków – Rafe. Po odtrąceniu mężczyzny, wyśmianego przez kolegów, kobieta staje się obiektem prześladowania ze strony męskich wilkołaków. Z opresji ratuje ją Vivian.

Ten sposób portretowania wilkołaczycy jako aktywnej bohaterki, ratującej inną kobietę przed opresyjną grupą mężczyzn, stanowi kontrę do tradycyjnej konwencji „damy w opałach”, opierającej się na pasywności kobiet oraz aktywności mężczyzn, a także upodabnia protagonistkę do Final Girl. Choć pozornie wyraża to siłę, aktywność i sprawczość, należy zwrócić, że w tę strukturę wpisuje się zarazem: 1) portretowanie żeńskiej ofiary jako wyróżniającej się wyrazistym wyglądem, 2) ukazywanie protagonistki jako odwracającej się od stereotypowo ujmowanej kobiecości. Aby uniknąć potencjalnych zagrożeń związanych z kulturą gwałtu (na którą składają się rozmaite mity związane z charakterystyką, ubiorem, zachowaniem ofiar przemocy seksualnej²⁹⁰) w filmowym tekście kultury, wystarczyłoby portretować postaci żeńskie w sposób reprezentujący różnorodność i niewiążący doświadczeń przemocy w fabule z zachowaniami/preferencjami odzieżowymi osób znajdujących się w spektrum ekspresji płciowej po stronie wyrazistej kobiecości. Niewyróżnianie prześladowanej

²⁸⁹ J. Szyłak, *Wilk* [w:] *Kino Nowej przygody*, op. cit., s. 284.

²⁹⁰ Zwięzłego przeglądu zagadnień związanych z kulturą gwałtu – mitów pojawiających się w dyskursie medialnym, przedstawień w popkulturze – dokonuje np. Ann Burnett. Zob. A. Burnett, *Rape Culture*, [w:] *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, s. 1-5, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/9781118663219.wbegss541> (dostęp: 13.08.2024).

kobiety czerwoną sukienką, niepodkreślanie odmiennych wyborów odzieżowych Vivian nie wiązałyby się z jakąkolwiek stratą dla fabuły filmu.



Krew jak czekolada (2007)

Rafe nie jest jedynym przykładem Abiektalnej Męskości, której stawić czoła musi wilkołaczyca. Vivian, aby wypełnić przeznaczenie, powinna zostać żoną opresyjnego przywódcy stada – Gabriela. Na jego abiektalność składa się nie tylko przemocowość, czynienie rozrywki z zadawania cierpienia, ale również łamanie tabu seksualnego co do relacji rodzinnych, ponieważ wcześniej był partnerem ciotki Vivian. W trakcie dyskusji stwierdza również, że Vivian jest mu niejako winna relację partnerską, ponieważ zaopiekował się nią, gdy została sierotą w wieku dziewięciu lat. Stanowi to kolejną warstwę kreowania abiektalności za pomocą tabu rodzinnego. Przynależność do wilkołaczej wspólnoty, a wraz z nią plan na przyszłość Vivian, jest więc dla wikołaczycy źródłem cierpienia.

Abiektalna Męskość Gabriela, a także podążających za nim wilkołaków, wyraża się również w scenie polowania. Wilkołaki organizują polowanie dla czystej

rozrywki – napawają się strachem ofiary, ranią jej ciało, aby móc ją tropić po zapachu oraz ustalają zasady, zgodnie z którymi goniona osoba w teorii ma szansę przeżyć. Czytelna jest więc aluzja do okrucieństwa polowań czy kłusownictwa. Ukazywanie antagonistów jako świadomych, czyniących zło dla czystej przyjemności (a nie tracących przytomność czy motywowanych „instynktem”, „naturą”) i przemieniających się w dowolnym momencie, stanowi obiecujące rozwiązanie w kontekście strategii horrorów związanych ze zwierzętami.

Niestety, posłużenie się ciałem zwierzęcym jako narzędziem przemocy nie pozwala zakwalifikować *Krew jak czekolada* jako godnego naśladowania przykładu filmowej opowieści z wilkołaczycami. Co więcej, nie tylko zawarto całkowitą przemianę w zwierzę (co zostanie szczegółowo rozwinięte niebawem), lecz również do udziału w filmie zmuszono żywe zwierzęta, na co nacisk kładła reżyserka²⁹¹. Nie sposób docenić więc w pełni ukazania polowania na człowieka jako potencjalnej aluzji do brutalności polowania na zwierzęta, jeżeli w tym samym filmie zawarto realistyczne sceny walki pomiędzy wilkami²⁹².

Wątek konfliktów między wilkołakami pojawia się także we wspomnianym wcześniej filmie *Zew krwi*. Opowiada on o dwóch konkurujących grupach wilkołaków, z których jedna przedstawiana jest jako amoralna, a druga jako moralna. Schemat jest prosty – wilkołaki dobre nie spożywają ludzkiego mięsa, przykuwają się kajdankami przed przemianą, a złe nie potrafią się pohamować, są brutalne i uzależnione od krwi. Różnica rysuje się także w sferze seksualnej – Katherine i Adam, jako para wilkołaków stroniących od mięsa, jest przedstawiana jako darząca się „prawdziwą miłością”, która widoczna jest wyłącznie dzięki okazywanej czułości. Pochodzący z konkurencyjnego stada Caleb i Sonia ukazywani są natomiast jako pożądlivi; uprawiają seks w trakcie częściowej przemiany.

Wątek konkurujących wilkołaczych obozów pojawia się także w *Wilkach* (*Wolves*, reż. D. Hayter, 2014). Jednoznacznie zarysowany podział wartościujący likantropię wyrażony jest w opowieści o stadzie niepohamowanym, brutalnym, składającym się z przebywających nieustannie w wilkołaczej formie likantropów

²⁹¹ Zob. J. Merin, *Jennifer Merin interviews Katja Von Garnier, 'Blood and Chocolate' director*, https://awfj.org/blog/2007/01/26/jennifer-merin-interviews-katja-von-garnier-blood-and-chocolate-director/?doing_wp_cron=1727201976.4436960220336914062500 (dostęp: 11.06.2024).

²⁹² Przymuszczenie stanowi to przyczynę umieszczenia planszy z napisem informującym, że zwierzęta na planie zostały potraktowane z ostrożnością, zamiast zapewnienia o dobrostanie wszystkich pozaludzkich „aktorów”.

dowodzonych przez Connora Slaughter. Kontrastem do nich jest rodzina wilkołaków, którzy nauczyli się kontrolować swoją przemianę i nie czynić zła, i do tej rodziny trafia główny bohater Cayden Richards – nastolatek odkrywający swoje wilkołacze zdolności. Wilkołaczka Angelina „Angel” Timmins, jako jedna z grupy „dobrych” potworów, wskazuje chłopakowi, że likantropia jest nie tylko przekleństwem, ale też darem więzi z naturą, a wilkołaki mogą nauczyć się samokontroli i zabijać tylko w razie bezpośredniego zagrożenia. Jednocześnie, jak większość narracji z męskim wilkołakiem w centrum, film, choć opowiada też o wilkołaczcy, koncentruje się głównie na walce podejmowanej przez Caydena z sobą samym oraz próbie pokonania zagrażającego społeczności Connora. W obu tych składnikach pobrzmiewa postrzeganie zwierzęcości jako agresji, gwałtowności i niebezpieczeństwa. Ilustrują to słowa Caydena – gdy opowiada o przemienianie motywowanej ratunkiem spotkanej na stacji benzynowej kobiety, mówi, że uwolnienie drzemiącego w nim wilka wiązało się z trudnościami do pohamowania się („Everytime I let the wolf free, it was very hard to stop”).

Ilustrację powiązania tematyki kontroli pożądania oraz likantropii jako zemsty na Abiektalnej Męskości oferuje zahaczający o kino eksploatacji komediohorror *Striptizerki kontra Wilkołaki* (*Strippers vs Werewolves*, reż. J. Glendening, 2012). W pierwszej scenie tancerka Justice wykonuje pokaz, w trakcie którego jej klient – z powodu erotycznego pobudzenia – przemienia się w wilkołaka i przekazuje jej klątwę likantropii. Dochodzi do stopniowej przemiany pracownic seksualnych, konfrontacji z męskimi wilkołakami oraz zwycięstwa wilkołaczyc. Finalnie grupa likantropiek wykorzystuje swój stan do działania w imię dobra – pod przewodnictwem okultysty polującego na wampiry ratują z opresji kobiety zagrożone przez mężczyzn. Połączenie żeńskiej likantropii z pracą seksualną (a także z innymi omawianymi wcześniej motywami z wilkołaczego kina – figurą męskiego reprezentanta nauki, obcym pochodzeniem, siłami demonicznymi, „nadmierną” ekspresją seksualną) oferuje również *Dances with Werewolves* (reż. D. F. Glut, D. Golden, 2017), w którym licząca kilkaset lat rumuńska hrabina Darcy Calinescu przemienia w wilkołaczycę seksworkerki – Queenie, Lady oraz Cassie. Ostatnia z bohaterek ma za sobą również doświadczenie przemocy ze strony partnera, na którym mści się dzięki likantropii.

Przemoc seksualna jako składnik Abiektalnej Męskości i przyczyna wymierzenia sprawiedliwości za pomocą likantropii stanowi element widoczny

szczególne w najnowszych filmowych opowieściach o wilkołaczycach. Pojawia się na przykład w *Blood Redd* (reż. B. Palmer, 2015), którego główna bohaterka, Lauren Redd, mieszka w mieście terroryzowanym co miesiąc przez seryjnego mordercę zabijającego nastolatki. Fabuła stanowi kolejny przykład przewrócenia konwencji znanej z opowieści o Czerwonym Kapturku – gdy Lauren udaje się z wizytą do swojej babci, w drzwiach zastaje Alberta Fiska, który twierdzi, że seniorka odpoczywa po męczącym dniu (choć została przez niego zamordowana). Mężczyzna zaprasza Lauren do środka i przygotowuje mięsną kolację, choć rodzina Reddów ściśle przestrzega zakazu spożywania zwierząt z powodu alergii. Mężczyzna spędza czas z nastolatką, stopniowo zdobywając jej zaufanie. Serwuje dziewczynie alkohol, zadaje pytania o jej doświadczenie seksualne, aż w końcu usiłuje zgwałcić nastolatkę.

Albert od pierwszych scen ukazwany jest jako mężczyzna o orientacji homoseksualnej, a sposób portretowania postaci prowokuje do wskazania kilku poważnych zarzutów. Po pierwsze, film ukazuje męską homoseksualność, posługując się stereotypowym zestawem zachowań. Po drugie, film na płaszczyźnie fabularnej wykorzystuje homoseksualność jako narzędzie budowania zaufania wśród kobiet – z chwilą ujawnienia prawdziwych intencji Albert natychmiast porzuca charakterystyczną, stereotypowo przypisywaną gejom manierę. Uczynienie z męskiej homoseksualności rzekomego gwarantu bezpieczeństwa jest działaniem dyskryminującym – nie tylko dlatego, że po prostu posłużono się kwestią orientacji seksualnej i ukazano ją jako oszustwo. Zabieg ten godzi w mężczyzn o orientacji homoseksualnej na zasadzie odwrócenia – przypisując im pozornie pozytywną cechę (niezagrożenie), co jednocześnie jest wyrazem esencjalistycznego projektowania cech jednostki jako skutku danej orientacji seksualnej.

Po trzecie, w świetle poważnych problemów związanych z portretowaniem osób LGBTQAI+ w kinie²⁹³, również w horrorze²⁹⁴, takie ukazanie nie tylko nie wnosi żadnej pozytywnej reprezentacji, ale również zawłaszcza tak intymną sferę życia jak

²⁹³ Niedoreprezentowaniem, stereotypowym przedstawianiem (często w kontekście komicznym), demonizacją. Te i inne zagadnienia podejmują liczne publikacje. Zob. np. *New Queer Horror. Film and Television*, ed. D. Elliot-Smith, J. E. Browning, University of Wales Press, Cardiff 2020, A. Waldron, *Queer Screams. A History of LGBTQ+ Survival Through the Lens of American Horror Cinema*, McFarland, Jefferson (North Carolina) 2022, M. Radkiewicz, *Oblicza kina queer*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2014. Również wartą wskazania jest problematyka *queercodingu* oraz *queerbatingu* jako praktyk celowo wpisujących queerowość w tekst kultury, o czym pisze Klaudia Rachubińska. Zob. K. Rachubińska, *Queerbating nie istnieje*, „Ekran” 2022, nr 3, s. 67-73.

²⁹⁴ Co widać w tak zwanym tropie *Bury Your Gays* – konwencji fabularnej, w której osoby nieheteronormatywne przeważnie spotyka nieszczęście.

orientacja seksualna, a także wiąże nieheteronormatywność z Abiektalną Męskością. Gdyby tego było mało, to ten sam film ilustruje posługiwanie się nieheteronormatywnością jako powodem do inwektyw – pod koniec filmu Lauren manifestuje nabytą dzięki likantropii pewność siebie, odpierając słowny atak ze strony koleżanek, które podważają platoniczność relacji z przyjaciółką. Ponieważ sam wzrost liczby medialnych reprezentacji osób nieheteronormatywnych bez jednoczesnej uważności i świadomego unikania stereotypów jest rozwiązaniem niewystarczającym w dążeniu do inkluzywności²⁹⁵ należy uznać, że cennym rozwiązaniem byłoby uważne reprezentowanie w horrorze spektrum orientacji (a)seksualnej w oderwaniu od fabularnych mechanizmów karania na przykład śmiercią²⁹⁶.

Z ulgą można stwierdzić, że taki sposób reprezentowania osób LGBTQAI+ pojawił się w jednym z najnowszych horrorów – i to sytuującym wilkołazycę w centrum fabuły. Pozostawiając więc na chwilę *Blood Redd*, warto przyjrzeć się *Żądzy krwi* (*Bloodthirsty*, reż. A. Moses, 2020). Film opowiada o piosenkarce Grey Kessler, która dostaje propozycję współpracy od znanego producenta Vaughna Danielsa. Pomimo zetknięcia się z informacją o niepokojącej przeszłości mężczyzny (zarzutów o zabójstwo innej wokalistki), Grey w towarzystwie swojej partnerki Charlie udaje się do odludnej posiadłości Danielsa, aby nagrać z nim album.

Tak jak neutralne są imiona bohaterów, tak sposób ich portretowania pozwala na stwierdzenie, że płeć czy orientacja seksualna w całej fabule nie odgrywają w zasadzie żadnej roli, co stanowi obiecujący przykład ukazywania potworzyc w sposób nieumacniający opresji wobec kobiet nieheteronormatywnych. Umieszczenie w fabule zamiast Charlie heteroseksualnego mężczyzny czy zamienienie Grey na homoseksualnego wokalistę, który podejmuje współpracę z producentką lub producentem, nie zmieniłoby w strukturach fabularnych właściwie nic. W *Żądzy krwi*

²⁹⁵ Por. K-P. R. Hart, *Representing Gay Men on American Television*, "The Journal of Men's Studies" 2000, Vol. 9, No. 1, s. 59-79, K. Battles, W. Hilton-Morrow, *Gay characters in conventional spaces: Will and Grace and the situation comedy genre* "Critical Studies in Media Communication" 2002, No. 19 (1), s. 87-105.

²⁹⁶ Jedną z nowszych produkcji w filmowej fantastyce, podejmujących próbę konfrontacji z tropem Bury Your Gays, jest *The Old Guard* (reż. G. Prince-Bythewood, 2020), który stał się przedmiotem analizy pod kątem reprezentacji osób nieheteronormatywnych. Zob. S. Novak, C. Wieser-Cox, "This Is The World We Made": *Queer Metaphor, Neo-Colonial Militarization, and Scientific Ethics in The Old Guard (2020)*, "Gender Forum" 2022, No. 82, s. 75-97. Wartym wspomnienia przykładem rozprawiania się ze wspomnianym motywem jest również utrzymany w konwencji slashera *The Retreat* (reż. P. Mills, 2021), ukazujący parę lesbijek oraz parę gejów mierzących się z mordercami o homofobicznych tendencjach. Film mógłby zostać poddany analizie w świetle reprezentacji osób LGBTQAI+, uwzględniającej również porównanie w przedstawieniach pary damsko-damskiej i męsko-męskiej.

likantropia nie jawi się jako doświadczenie typowo żeńskie, pominięte są również kwestie związane z „nadmierną” ekspresją seksualną. Pojawia się jednak Abiektalna Męskość jako element wpisujący się w tendencję nowych horrorów, przenoszących środek ciężkości zła na przemocowych mężczyzn.

Choć film nie korzysta z rozwiązań typowo przypisujących likantropię właśnie kobiecości, można zaobserwować kilka motywów znanych z innych produkcji o wilkołactwie. Jednocześnie, różnica w ich przedstawianiu oferuje obiecujący wzór tworzenia reprezentacji w sposób inkluzywny.

W filmie Vaughn reprezentuje świat natury (postrzeganej zgodnie z hierarchiczno-dualistycznym modelem – zredukowanej do antropocentrycznych projekcji), natomiast Grey próbuje opierać się (jak wiele innych wilkołaczyc przed nią) wzywającym ją „instynktom”. Mężczyzna, starając się, jak twierdzi, wyzwolić proces twórczy wokalistki, skłania ją do wyzwolenia z własnych ograniczeń. Poleca kobiecie biec najszybciej, jak potrafi, tak długo, aż zabranie jej tchu, czyniąc więc z nieskrępowanego, dynamicznego ruchu symbol zwierzęcości. Ponieważ Grey doświadcza stanów lękowych i niepokojących snów o przemianie w zwierzę, przyjmuje leki od psychiatry. Vaughn natomiast sugeruje, że medykamenty są jej niepotrzebne i powstrzymują prawdziwą naturę. Zupełnie odmienne zdanie ma jednak Charlie, podkreślająca zasadność przyjmowania tabletek i normalizująca dbanie o zdrowie psychiczne poprzez wskazywanie, że przyjmowanie leków psychiatrycznych nie stanowi powodu do wstydu. Wraz z postępami w nagrywaniu albumu muzycznego rośnie wpływ Vaughna na Grey, co stanowi przyczynę niepokoju oraz frustracji Charlie. Mężczyzna z powodzeniem nakłania Grey również do picia alkoholu (wchodzącego w interakcję z przyjmowanymi lekami) oraz spożywania mięsa, z którego zrezygnowała już w szóstym roku życia. Zachęcana do zmiany nawyków wokalistka zaczyna stopniowo przemieniać się w wilkołaczycę. Film nie kładzie nacisku na kwestię seksualności jako rzekomo właściwego kobietom połączenia z naturą – scena seksu pomiędzy partnerkami jawi się raczej jako zwyczajna część składowa relacji i służy do neutralnego ukazania postępującej przemiany Grey. Podczas współżycia Grey niechcący rani Charlie wyostrowającymi się paznokciami, po czym zlizuje jej krew ze swoich palców. Dodatkowo ten fragment przeplata się z ujęciami śmiejącego się, zakrwawionego po polowaniu Vaughna – co stanowi wyraz wpływu mężczyzny na bohaterkę. Sama scena seksu jest krótka, nie sytuuje seksualności w centrum, pozbawiona jest również voyeurystycznej koncentracji na kobiecych ciałach. Nie

przyczynia się do powiązania likantropii z ekspansywną seksualnością, jak wiele z wcześniej omawianych przykładów, lecz ilustruje postępującą przemianę bohaterki. Jej wilkołactwo natomiast zdaje się być oderwane od kwestii płci i opiera się na wewnętrznej walce w takim samym stopniu, jak ma to miejsce w wypadku „typowych” wilkołaków. Dowolna modyfikacja w kwestii tożsamości płciowej lub orientacji seksualnej bohaterów, przy zachowaniu identycznej charakterystyki postaci oraz niezmienionej struktury fabularnej, nie przyniosłaby znaczących zmian wydźwięku filmu. Wobec tego *Żądzę krwi* można uznać za udany przykład reprezentacji osób LGBTQAI+, ponieważ przedstawia nieheteronormatywność jako neutralną i nie replikuje mechanicznie horrorowych tropów. Jedyne zarzuty wobec *Żądzy krwi*, które uwidacznia perspektywa ekofeministyczna, koncentrować się mogą na kwestiach dotyczących bezpośrednio zwierząt (które omawiam w dalszych częściach mojej pracy).

Kończąc dygresję dotyczącą nieheteronormatywności w horrorze, należy powrócić do omawiania *Blood Redd* jako ilustracji motywu wilkołaczej zemsty na oprawcy. Skuteczne odparcie ataku gwałciciela udaje się dzięki wilkołaczej transformacji Lauren. Jak się okazuje, Albert wlał krew babci do wina, a to sprowokowało przemianę nastolatki pochodzącej z rodziny obciążonej klątwą likantropii (występującej wyłącznie u kobiet). Wilkołactwo Lauren zaprezentowane jest głównie w pozytywnym świetle – dziewczyna nabiera pewności siebie w kontaktach z rówieśnikami, czuje się komfortowo z własną seksualnością. Film kończy się sceną, w której rodzice wilkołaczczy wyrażają akceptację jej stanu, stwarzając jej okazję do dokonania zemsty na oprawcy, którego sami uwięzili, oraz zapewniając, że będą czekać na nią w pobliżu. Lauren z lubością mści się na Albercie, odwracając tym samym konwencję drapieżnik-ofiara poprzez wymierzenie sprawiedliwości przemocowemu mężczyźnie.

3.3.7. Nikt nie boi się Virginii Woolf – feminizm najmłodszych wilkołaczyc

Wilkołactwo jako sposób na zemstę wpisujący się w emancypacyjny ton widoczny jest również w *I Am Lisa* (reż. P. Rea, 2020). Tytułowa bohaterka, po doświadczeniu przemocy i porzuceniu w lesie, zostaje ugryziona przez wilka, co wywołuje likantropię. Wilkołactwo – inaczej niż w większości narracji o wilkołakach

– nie pozbawia tu jednak świadomości, lecz umożliwia świadome dokonanie zemsty na oprawcach.

Bohaterkami filmu są głównie kobiety, które również wykonują zadania stereotypowo przypisane mężczyznom, jak na przykład praca w warsztacie samochodowym. Podkreślona jest także przyjaźń między kobietami – Lisa otrzymuje wsparcie zarówno od swojej przyjaciółki Sam, jak i od autorki powieści o wilkołakach Mary. Co ciekawe, nawet Abiektalną Męskość reprezentuje kobieta²⁹⁷. Gdy Lisa informuje służby o doświadczeniu przemocy ze strony Jessiki, przyjmująca zgłoszenie kobieta prezentuje szereg zachowań częściej podejmowanych przez postaci pasujące do Abiektalnej Męskości. Szeryfka Deborah Huckins (matka Jessiki) podważa zasadność zgłoszenia, wmawiając dziewczynie, że niechciany pocałunek, którego doświadczyła, był wynikiem uprzejmości.

L: She assaulted me.

D: How?

L: She kissed me.

D: It's not an assault, it's a kiss, dum-dum, kind gesture.

Następnie dochodzi do fizycznej przemocy między Lisą a szeryfką, będącą zresztą matką Jessiki. Po porównaniu nastolatki do „suki, która powinna otrzymać nauczkę” („You're just a bitch that needs to be taught a very severe lesson”), dziewczyna zostaje pobita przez obecne na posterunku koleżanki, a następnie zgwałcona przez syna Debory, policjanta Nicka – który w całej scenie odgrywa marginalną rolę.

W kontekście wymowy filmu, który ewidentnie zawiera feministyczny przekaz, decyzja o ukazaniu kobiety dokonującej przemocy w sposób zwykle widoczny u postaci męskich stanowi – przewrotnie – obiecującą strategię. O ile prześladowane rówieśniczki nastolatki nie są żadnym novum w kinie, o tyle szeryfka mająca cechy Abiektalnej Męskości, będąca dodatkowo matką²⁹⁸, jest niekonwencjonalnym przykładem. Ostatecznie w ekofeministycznych dążeniach do wypracowania

²⁹⁷ Przy czym wypada zaznaczyć, że pojawiają się również opresyjne postaci męskie. Główną antagonistką jest jednak kobieta – Deborah.

²⁹⁸ A figura matki – jak wskazywały prace przytaczane w pierwszym rozdziale – funkcjonuje w patriarchalnej kulturze problematycznie, wiąże się również z przypisywaniem kobietom cech rzekomo wynikających z faktu posiadania potomstwa.

inkluzywnych strategii dla horroru nie chodzi przecież o całkowite likwidowanie treści przemocowych – byłoby wszak absurdem łągodzić gatunek skonstruowany z obrazów tego, co przerażające, odrzucające, niebezpieczne. Uznać zatem można taki zabieg za propozycję cenną, ponieważ nie powieliła schematu mężczyzny jako sprawcy opresji i czyni z kobiety równie poważne zagrożenie. Co więcej, rozwiązanie to musiało być w pełni świadomie, z feministyczną intencją – o czym świadczy nie tylko portretowanie również pozostałych postaci żeńskich wykonujących męskie czynności, ale również bezpośrednie podkreślanie przez Lisę własnej niezależności i wskazywanie przez wilkołaczycę upodobania do literatury Virginii Woolf.

Można w tym miejscu dostrzec pewną niekonsekwencję – dlaczego nadawanie cech męskich i odwrót od skrajnej kobiecości w konstrukcji żeńskich postaci, jak Ginger Fitzgerald, Isabella Cruz, Wilda, zostają uznane za strategię umacniającą dychotomię i degradującą kobiecość, a upodobnienie Debory do reprezentanta Męskiej Abiektałności miałoby stanowić obiecujący krok w stronę inkluzywności?

Sądzę, że kluczowe są w tej kwestii dwa kryteria. Pierwszym z nich jest świadomość i celowość przekazu feministycznego. O ile *Zdjęcia Ginger* powstały w czasie popularności hasła *girl power*, o tyle na płaszczyźnie fabuły reprezentują odwrót od wzmacniania tego, co kobiece – wyśmiewając osoby będące w skrajnej części spektrum kobiecości, sytuując siostrzaństwo na płaszczyźnie rywalizacji i konfliktu, a wilkołaczą żeńską sprawczość ukazując wyłącznie jako narzędzie do czynienia krzywdy. Również za pomocą licznych scen skupiających się na żeńskiej seksualności *Zdjęcia Ginger* są filmem zdominowanym przez *male gaze*, podobnie zresztą jak większość badanych produkcji (z serią *Skowyt* na czele), w tym *Hyenas* oraz *Lycan*, w których pojawiają się Wilda oraz Isabella.

Drugim kryterium jest znaczenie postaci wynikające z funkcjonowania w strukturze narracyjnej – początkowo Ginger konstruowana jest jako reprezentantka tej „właściwej” kobiecości, wyśmiewającej żeńskość, przypominającej Final Girl, następnie w wyniku klątwy jej seksualność/falliczne wilkołactwo staje się spektaklem, a finalnie zachodząca zmiana musi zostać powstrzymana, bohaterka zaś, podobnie jak większość wilkołaczyc, ukarana śmiercią. W przypadku Debory zło jest jednoznaczne od początku – nie działa więc tu typowy dla kina gatunkowego mechanizm moralizatorskiego promowania i piętnowania postaw. Płeć żeńska nie jest obarczona

dotkowanymi znaczeniami projektowanymi jakiegokolwiek cechy płci na zachowania – stanowi wyłącznie uniknięcie powielenia znanego schematu opresyjnego mężczyzny.

Dwa sposoby podobnej strategii nadania cech męskich mogą być więc uznane zarówno za umacniające dychotomiczne myślenie, jak i za krok w stronę inkluzywności – w zależności od towarzyszących narracji elementów. Nie należy jednak zapominać o przykładach postaci pojawiających się w horrorach o wilkołaczach, których płć przedstawiona jest w sposób neutralny lub ukazana jako pewien zestaw cech sytuujących się w jakimś miejscu spektrum tożsamości płciowej.

W tej optyce cennymi przykładami stają się więc: 1) *Żądza krwi* – ponieważ stroni od seksualizacji wilkołaczego ciała, ukazuje likantropię w oderwaniu od tożsamości płciowej czy orientacji seksualnej, 2) *Wildling* – dlatego, że nadanie cech ze skrajnego spektrum męskości szeryfice Ellen Cooper nie wyklucza się z zachowaniami właściwymi przeciwnej stronie spektrum, dzięki czemu postać jawi się po prostu jako osoba o konkretnych zachowaniach, 3) *I Am Lisa* – z powodu świadomego niepowielania znanego schematu opresyjnego mężczyzny przy jednoczesnej koncentracji na postaciach żeńskich i ewidentnych feministycznych przekazach.

Wartym wspomnienia przykładem jest film *Wilkołaki są wśród nas* (*Werewolves Within*, reż. J. Ruben, 2021) bezpośrednio wskazujący feministyczne wątki. Choć nie sytuuje wilkołaczycy w centrum opowieści, a swoją formułą przypomina bardziej komedię kryminalną z elementami horroru, koncentrującą się na wątkach relacji międzyludzkich, to stanowi ilustrację aktualnych tendencji w opowieściach z wilkołaczycami. Jego bohaterka Cecily Moore jest postacią zwracającą bezpośrednio uwagę na kwestie społecznego konstruowania płci – chce, aby nazywać ją osobą noszącą listy (*mailperson*) zamiast listonoszem (*mailman*). Sposób jej portretowania nie wpisuje się w skrajności na spektrum płci. Jako wilkołaczycyca odgryza rękę jednemu z mężczyzn, co komentuje, mówiąc, że powinna odgryźć obie ręce, ponieważ nienawidzi, gdy mężczyźni kładą dłoń na wysokości krzyża, aby poprowadzić kobietę w danym kierunku („Some men do this thing. When they wanna guide you, they put their hand on your lower back. I hate that. Should have bitten off both hands”). Film zawiera również wątki związane z ochroną środowiska – jako figurę reprezentującą racjonalność ukazuje zdystansowaną i pochłoniętą pracą ekolożkę Dr. Jane Ellis, a także podnosi kwestie wykluczenia różnych grup w tonie komediowym.

W stylu bardziej pasującym do kina grozy ukazuje aktualne tendencje również ostatni w niniejszym zestawieniu film – oparty na motywie wilkołaczej wspólnoty, likantropii jako narzędzia walki z Abiektalną Męskością, a także igrający z konwencją horroru.

Nocne łowy (*Hunter's Moon*, reż. M. Caissie, 2020) odwracają schemat ukazywania kobiet w horrorze, co ujawnia się już na płaszczyźnie samego wprowadzenia fabuły. Otóż rodzina Delaney wprowadza się do domu z przerażającą historią – mieszkał w nim wcześniej seryjny morderca, który zmarł w wyniku ataku przez tajemnicze, spore zwierzę. Wzorzec ten jest typowy dla horrorów okultystycznych, czyli tych, w których reprezentacja kobiet jest najliczniejsza. Konwencja ta, jak wskazała Carol J. Clover, wpisuje się w zestaw narzędzi, którymi dysponuje horror, aby w centrum usytuować kobietę jako ofiarę – dom stanowić ma metaforę rzekomej „otwartości” kobiecego ciała, symbolizuje podatność na przyjęcie zła.

Rodzice, Bernice i Thomas, wybierają się na kilkudniowy wyjazd we dwoje, pozostawiając w nowym lokum trzy córki – przebojową, zbuntowaną Juliet oraz jej spokojniejsze siostry, Wendy i Lisę. Po zapadnięciu zmroku na teren rodziny Delaney zakrada się trzech młodych mężczyzn, uzbrojonych w noże. Wyeksponowany zostaje wówczas wątek voyeuryzmu i sytuowania postaci żeńskich jako ofiar – jeden z włamywaczy, Darryl, wchodzi tylnym wejściem, po czym podgląda rozmawiające i pijące alkohol dziewczęta, dotykając jednocześnie swojego krocza. Gdy pozostali dwaj mężczyźni próbują sforsować główne wejście do budynku, Juliet – spodziewająca się nocnej wizyty – z uśmiechem otwiera im drzwi i zaprasza do środka, oferując alkohol. Nie tylko nadkrusza się więc schemat drapieżnik/mężczyzna-ofiara/kobieta, ale również upada fabularna struktura i symbolika domu jako metafory żeńskiego ciała podatnego na przyjęcie zła. Juliet chętnie angażuje się w interakcję seksualną z jednym z mężczyzn, lecz po chwili konsensualność przestaje być oczywista, ponieważ Lenny nie reaguje na komunikaty Juliet i rozrywa jej koszulkę. W tym momencie do drzwi frontowych puka szeryf. Choć jako stróż prawa potencjalnie powinien być ratunkiem dla dziewcząt, ostatecznie okazuje się reprezentantem Abiektalnej Męskości – jest ojcem trzech mężczyzn i każdorazowo ukrywa dokonane przez nich przestępstwa.

Schemat drapieżnik/mężczyzna-kobieta/ofiara zostaje jednak odwrócony, ponieważ rodzina Delaney jest w rzeczywistości rodziną wilkołaków. Klątwa manifestuje się w wieku dojrzewania i od tego momentu wilkołak musi pożywiać się

każdego miesiąca. Ponownie dochodzi do – charakterystycznego dla najnowszych produkcji o wilkołaczycach – przesunięcia środka ciężkości z przemocy z Potwornej Kobiecości na reprezentantów Abiektałnej Męskości, ponieważ wilkołaki z *Nocnych łowów* na swoje ofiary wybierają sprawców przestępstw. Okazuje się, że rodzice zaplanowali wyjazd, aby umożliwić córkom swobodę i samodzielność w ich pierwszym polowaniu, przy czym sami mieli na celu poszukiwanie mordercy dziewcząt. Lisa tej nocy zabija w sadzie usiłującego ją zgwałcić Darryla. Gdy Juliet pyta ją o szczegóły pierwszego morderstwa, siostry prowadzą rozmowę, operując sformułowaniami kojarzonymi z inicjacją seksualną.

J: So you never told me.

L: Never told you what?

J: What it was like out there, in the orchard.

L: Yeah, and you never told me that you're planning to burn the house down, so I guess we're even.

J: Okay, well, my plan wasn't to burn the house down. I just had no options. Look, I wanted to have some fun. I wanted my... our first time to be special.

L: I know you did. No apologies necessary.

J: Was it really that good? Well, now you're just holding out on me! Okay, I gotta find my date. You'll tell me later.

Choć pojawiają się w *Nocnych łowach* silne związki zwierzęcości z seksualnością, film nie jest obciążony antropocentrycznymi projekcjami natury. Postaci nie doświadczają zaników świadomości – sposób ich ukazywania nie wzmacnia więc postrzegania natury jako niepohamowanej i instynktownej, popędowej. Przeciwnie, wilkołactwo stanowi narzędzie do realizacji zaplanowanych działań według własnego kodeksu moralnego, a kwestie zwierzęcości są w zasadzie marginalne – sprowadzają się zaledwie do zdolności zadania skutecznych obrażeń podczas ataku.

Najbardziej eksponująca swoją seksualność Juliet (flirtująca ze sprzedawcą na stacji benzynowej, otwarcie lustrująca montera kablówki), uwzględniając wydźwięk całego filmu, ilustruje raczej właściwe dla wieku dojrzewania zainteresowanie seksualnością, niż wiąże seksualność ze światem natury, projektując przy tym antropocentryczne wizje o nieokiełznaniu, popędach.

Warte podkreślenia jest też, że w najnowszych opowieściach o wilkołaczycach zmniejszona jest liczba zwierząt pobocznych w stosunku do

produkcji z wcześniejszych etapów kina. Przyczyn tego stanu można zapewne upatrywać w rosnącej świadomości, wrażliwości w kwestii zwierząt, restrykcjach związanych z umieszczaniem zwierząt w filmach, a także kosztowności ich umieszczenia w filmie. Realne powody pozostają dla mnie jednak drugorzędne, a wnioski płynące z lektury filmowych tekstów kultury sugerują, że portretowanie filmowych wilkołaków z ograniczeniem zwierzęcości likantropii do minimum stanowi obiecującą strategię. Nie tylko nie dochodzi więc do wykorzystywania żywych „aktorów mimo woli”, ale również potworność zawiera mniej antropocentrycznych projekcji zwierzęcości, a w efekcie otwiera pole dla oryginalnych rozwiązań.

Zakończeniem powyższej podróży po sposobach przedstawiania żeńskiej likantropii na różnych etapach kina, a także podkreśleniem obietnicy przemian potworności postaci w typie *femme animale* – portretowania żeńskiej likantropii w sposób neutralny, unikający projektowania cech płci na jednostkę oraz zwierzęcość, odsuwający się od antropocentrycznych wizji nieokiełznanej, niekontrolowanej, popędowej natury, przenoszący zło ze zwierzęcości na działania człowieka – mogą być słowa wypowiedziane przez Lisę w momencie udzielania pomocy młodej dziewczynie zmuszanej do pracy seksualnej.

– Are you a monster?

– I'm Lisa.

3.4. Podsumowanie i wnioski

Pomimo początkowego założenia, że na przestrzeni lat w filmowych przedstawieniach wilkołaczyc doszło do znaczącej ewolucji, można stwierdzić, że wyodrębnione motywy co do zasady są raczej stałe, występują w większości narracji, różnią się raczej odmiennym natężeniem (adekwatnym do kontekstu historyczno-społecznego).

Opowieści z pierwszymi filmowymi wilkołaczycami silniej eksponowały obcość związaną z pochodzeniem z zagranicy lub przynależnością do mniejszości etnicznej. Tak postrzegana Inność pojawiała się również w produkcjach z kolejnych dekad, choć stopniowo odgrywała mniejszą rolę. Uzasadnienie takiego stanu rzeczy zdaje się być oczywiste – banalnym byłoby przecież wyjaśnianie różnic na podstawie

porównania filmów kręconych w czasie fal migracji w okolicach II wojny światowej oraz współczesnych produkcji, które powstają w świetle pogłębionego dyskursu medialnego dotyczącego dyskryminacji na tle rasowym i etnicznym.

Żeńska Inność w horrorze wyrażana była głównie w optyce seksualności. Podobnie jak w kwestii obcości – w dyskurs seksualności wpisuje się większość wilkołaczyc z różnych dekad. Przy czym historie najstarszych *femmes animales* ukazywały kobiece pożądanie w sposób zawoalowany – co również stanowi banalną konstatację w świetle obyczajowości przed latami 60., której klarownym wyrazem jest oczywiście kodeks Haysa.

Do pewnego wzrostu liczby opowieści o filmowych wilkołaczycach doszło w latach 80. XX wieku. Charakterystyczne dla tej dekady zainteresowanie seksualnością oraz popularność pornografii uwarunkowana rozwojem technologii VHS wywarły wpływ na sposób portretowania postaci żeńskich – co stało się również przedmiotem dyskusji w dyskursie feministycznym, obejmującej między innymi poglądy na temat cenzury czy propozycje tworzenia filmów erotycznych ukierunkowanych na kobiety²⁹⁹. Lata 80. to także jeden z dwóch punktów wzrostu liczby filmowych przedstawień wilkołaczyc. Odczytanie pochodzących z tego okresu tekstów kultury pod kątem ekofeministycznym doprowadziło do wskazania mechanizmów portretowania kobiet i zwierząt jako ofiar przemocy oraz obiektów męskiego oglądu. Możliwe było również wyeksponowanie i krytyka strategii przypisania kobiet do natury przy jednoczesnym punktowaniu akcentów feministycznych.

Bardziej znaczącym momentem na osi czasu likantropicznych przedstawień była pierwsza dekada XXI wieku. Wraz ze wzrostem liczby wampirycznych i wilkołaczyc amantów w popkulturze, horror zaczął bardziej niż uprzednio przenikać się z fantasy, romanssem i komedią. Choć, jak wspominałam, początkowym celem niniejszej pracy była koncentracja na postaciach, które jednoznacznie wpisywałyby się w Carrollowskie kryteria horroru, szybko musiałam zmodyfikować pierwotne założenia. Jednocześnie włączenie do opisu postaci z horroru familijnego umożliwiło

²⁹⁹ Klarownie tę tematykę przedstawiają Alicja Długołęcka i Katarzyna Jewtuch. Zob. A. Długołęcka, *Pornografia dla kobiet w perspektywie queer*, „Przegląd Seksuologiczny” 2007, nr 4, s. 23-29, K. Jewtuch, *Kobiece spojrzenie na pornografię. Kobiece ciało w pornografii*, „Errotyzm” 2015, nr 2, s. 93-107. Natomiast szerokiej analizy seksualności w kinematografii, zakotwiczonej w kwestiach tożsamości, orientacji, rasy, dokonała Linda Williams. Zob. L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

dostrzeżenie elementów opresyjnych wobec zwierzęcości w stopniu większym niż w bardziej typowych produkcjach. Gatunkowość posłużyła mi za drogowskaz, ale kilkukrotne opuszczanie szlaku przyczyniło się do rozszerzenia perspektyw.

Popularność hasła *girl power* doprowadziła do wpisania wilkołactwa w dyskurs emancypacyjny i kreowania likantropii jako doświadczenia kobiecego. Za najbardziej wyrazistą zmianę w portretowaniu najnowszych wilkołaczyc uznać można przeniesienie zagrożenia z Potwornej Kobiecości na Abiektalną Męskość. Młodsze wilkołaczycy często dokonują zemsty na oprawcy, otrzymują wsparcie, a nawet funkcjonują we wspólnocie – w przeciwieństwie do cierpiących w samotności likantropiek z kina klasycznego. Choć w tej strategii dostrzec można potencjalnie pozytywny przekaz feministyczny, ekofeministyczna perspektywa umożliwiła mi dostrzeżenie, że częstokroć filmowy zwrot ku kobiecej emancypacji wiąże się z odwrotem od natury.

Powyższe rozpoznania pokrywają się z obserwacjami Jazminy Cininas, która podkreślała, że wilkołaczycy niejednokrotnie były ukazywane w pozytywnym świetle jako wywołujące współczucie postaci, bardziej zagrożone przez społeczeństwo niż stanowiące zagrożenie³⁰⁰. Zdaniem badaczki, wilkołaczycy wpisujące się w ten model, próbujące walczyć z klątwą likantropii, często w trakcie miesięcznej przemiany są krępowane, zamykane, zabijane lub ograniczane przez mężczyzn, co odzwierciedla konserwatywny rys filmowców w świetle dychotomii natura/kultura, zwierzę/człowiek, kobieta/mężczyzna³⁰¹. Równoległe z tropem ofiar charakterystyczny dla wilkołaczycy jest motyw wilkołactwa jako stanu pożądanego³⁰². W ten sposób realizuje się jedna z ekofeministycznych strategii radzenia sobie z przypisaniem kobiecości do świata natury poprzez dowartościowanie jej.

Natomiast strategia bezrefleksyjnego nadawania kobietom stereotypowo męskich cech, na wzór *Final Girl*, połączona zwykle z wyśmiewaniem hiperkobiecości jest antykobieca i jednocześnie antymęska. Kobiecość i męskość również powinny być przedstawiane jako spektrum cech, ale wartościowanie ich, co widać na przykładzie tak głęboko moralizatorskiego gatunku jak horror, prowadzi do umacniania dualistyczno-hierarchicznego myślenia.

³⁰⁰ J. Cininas, *One Wolf Girl Battles Against All Mankind. The New Breed of Female Werewolf as Eco-Warrior in Contemporary Film and Fiction*, op. cit., s. 13.

³⁰¹ Ibidem, s. 14.

³⁰² Ibidem, s. 16.

Optymalnym stanem byłyby ekofeministyczna pełnia – dekonstruująca dychotomiczne struktury, tworząca naturękulturę zamiast afirmowania albo ukulturowienia natury, mająca na celu inkluzywność, wrażliwość na opresję licznych grup. Możliwe jednak, że na tej drodze strategia afirmacji związków kobiecości z naturą przypuszczalnie stanowi pewien niezbędny etap przejściowy, dzięki czemu wzmacnia normalizację i przybliża do finalnego rozmontowania opresyjnych struktur. Choć dowartościowanie rzekomej relacji kobiet i natury stanowi formę akceptowania istnienia dychotomii, może okazać się cennym elementem zwracającym uwagę na problem oraz wzmacniającym grupy opresjonowane – dzięki czemu ekofeministyczna pełnia stanie się osiągalnym celem, finiszem, końcem zaplanowanej ścieżki, a nie pojawiającym się nagle przystankiem na drodze.

Przepuszczenie historii wilkołaczyc przez filtr ekofeminizmu wegetariańskiego umożliwiło wyłonienie kilku propozycji w kontekście kreowania bohaterek horroru. Po pierwsze, cenne byłoby wykluczenie wątku siostrzaństwa jako opozycji do relacji z mężczyzną i zastąpienie go żeńskim wsparciem usytuowanym do relacji z mężczyzną równoległe, a nie przeciwstawnie. O ile nieuzasadnione byłoby eliminowanie z tekstów kultury wątków rywalizacji o mężczyznę lub kobietę, będących przecież jednym z toposów filmowych, o tyle tendencja do portretowania bliskiej relacji kobiet, którą istotnie zaburza obecność mężczyzny, niesie w sobie antifeministyczny przekaz. Taki przynajmniej wniosek można wyciągnąć, przyglądając się na przykład *Zdjęciom Ginger* w świetle wskazywanej przez feministyczne badaczki historii portretowania kobiet w centrum narracji w roli obiektów pożądania lub dopełnienia męskiego protagonisty. Wagę tego zjawiska podkreślają również Test Bechdel-Wallace oraz Test Seksownej Lampy (*the Sexy Lamp Test*), stanowiące nie tyle skrupulatną metodę badawczą, co raczej ironiczne szturchnięcie seksistowskich struktur fabularnych. Pierwszy z nich opiera się na spełnieniu przez film trzech warunków. Musi znaleźć się przynajmniej jedna scena, w której dwie postaci żeńskie: 1) mają imiona, 2) rozmawiają ze sobą, 3) rozmawiają o czymś innym niż mężczyzna. Jak wskazują Agnieszka Bąk i Lenka Pasternakova, test Bechdel-Wallace nie służy jako „uniwersalna podstawa do oceny reprezentacji postaci kobiecych, ale raczej jako środek do zrozumienia i krytyki obecności kobiet w mediach

fikcyjnych”³⁰³. Test Seksownej Lampy natomiast opiera się na przyjrzeniu się funkcji postaci żeńskiej w filmie – informacji o uprzedmiotowieniu kobiety dostarcza udzielenie odpowiedzi na pytanie: czy postać żeńska mogłaby zostać zastąpiona właśnie „seksowną lampą”³⁰⁴? Zastosowanie powyższych narzędzi w mojej pracy nie miało szczególnego znaczenia – test Bechdel-Wallace pomyślnie zdają zarówno produkcje całkiem obiecujące, jak *Wildling*, ale również funkcjonujące problematycznie, na przykład obie wersje *Ludzi-kotów*. To nałożenie optyki ekofeministycznej ukazało jednak filmowe mankamenty sytuujące się w innych sferach niż interakcja dwóch żeńskich postaci. Test Seksownej Lampy z powodzeniem zdają także liczne slashery, ponieważ postaci w modelu Final Girl zdecydowanie nie mogłyby zostać przecież podmienione na obiekt – a jednak ekofeministyczne spojrzenie na dychotomię płci doprowadza do innych wniosków. W przypadku *Zdjęć Ginger* (przechodzących pomyślnie Test Bechdel-Wallace) wątek opozycji siostrzeństwa do relacji z mężczyzną osadzony jest przecież na płaszczyźnie popędu seksualnego, ukazywania zwierzęcości jako utraty sprawczości oraz kontestacji hiperkobiecości.

Powyższe kwestie prowadzą zresztą do kolejnej propozycji wywiedzionej z ekofeministycznego dążenia do inkluzywności. Cenne byłoby zatem uważne konstruowanie kwestii tożsamości oraz orientacji seksualnej, a także, przekraczając wartościujące modele jak Final Girl, ukazywanie postaci o ekspresji płciowej wizualizowanej w sposób niezwiązany z konsekwencjami na płaszczyźnie fabuły. Nie widzę powodów, dla których w latach 20. XXI wieku starcia z antagonistą slashera nie mogłaby wygrać na przykład reprezentantka hiperkobiecości. Jednocześnie postaci mogłyby być sytuowane na kontinuum (a)seksualności, a także spektrum orientacji seksualnej – odwracając się tym samym od purytańskich korzeni horroru. W filmowych opowieściach o wilkołaczycach dominują wzorce heteroseksualnej relacji między ciskobietami a cismężczyznami, co nie zaskakuje w świetle tak znacznego wykluczania osób queer w kinie popularnym, a także w horrorze. Filmowi reprezentanci społeczności LGBTQAI+ są zwykle wpisywani w schemat *Bury You Gays* – o ile w ogóle w produkcji się pojawiają.

³⁰³ A. Bąk, L. Pasternakova, *Płeć a zachowania komunikacyjne*, „Społeczeństwo – Kultura – Wartości. Studium Społeczne” 2023, nr 23, s. 72.

³⁰⁴ A. Dodds, *From Earth Mother to Sexy Lamp: The Unfortunate Reboot of Star Trek's Carol Marcus*, “The Onyx Review. The Interdisciplinary Research Journal at Agnes Scott College” 2019, Vol. 4, No. 2, s. 48.

W tym miejscu chciałabym zaznaczyć, że w celu uniknięcia wtórności, pozwoliłam sobie pominąć przytaczanie zaobserwowanych w toku badań powracających charakterystycznych elementów. Czyniłam tak, gdy dane elementy stanowiły powielenie omówionych już wcześniej struktur i nie służyły sformułowaniu kolejnych wniosków. Przykładowo, pominęłam wspomnienie o pojawiającym się w *I Am Lisa* insynuowaniu przez Jessikę homoseksualnej relacji między Lisą a Sam. Nie wnosiłoby to nic odkrywczego, ponieważ wcześniej zarysowałam kwestię portretowania osób LGBTQAI+ w horrorze, w tym posługiwanie się orientacją seksualną jako sposobem na obrażanie (oraz jednocześnie kreowanie antagonisty), a także omówiłam przykład *Żądry krwi* jako filmu traktującego orientację seksualną neutralnie, jak każdą inną cechę.

Nie przytoczyłam również pojawiającego się w *Krwawym księżycu* płytkiego portretowania opresyjnej, pozbawionej empatii do zwierząt, mającej stereotypowo męskie cechy Krystal, która pod koniec filmu próbuje pocałować pozbawioną owłosienia (w wyniku eksperymentalnej terapii) Tarę Talbot. Krystal nie rozpoznaje Tary, którą wcześniej prześladowała, komentuje jej wygląd i zbliża się do wilkołaczycy. Jedyna nieheteronormatywna postać w filmie zostaje więc ukazana jako dążąca do kontaktu fizycznego z obcą dziewczyną w oparciu o spontaniczne dostrzeżenie jej atrakcyjności fizycznej. Nie bez znaczenia jest również to, że ma to miejsce w nocy w lesie, a Tara nawet nie wypowiada jednego słowa w stronę Krystal.

Pominięcie powtarzających się elementów motywuję też potrzebą skondensowania treści oraz chęcią uniknięcia wtórności i nieuzasadnionego rozszerzania niniejszej pracy, która nie jest przecież analizą o charakterze ilościowym. Przyznaję jednak, że z przyjemnością zapoznałabym się z pracą opartą na metodach ilościowych, przybliżającą na przykład stosunek liczby wilkołaczyc do wilkołaków – na podstawie własnych obserwacji mogę w tej materii stwierdzić jedynie, że na jedną wilkołaczycę w zachodnim anglojęzycznym kinie przypada od kilku do kilkanastu wilkołaków. Badanie *femmes animales* mogłoby objąć także zestawienie czasu ekranowej ekspozycji monstrów oraz liczbowe ujęcie strategii kreowania ich cielesności na poziomie poszczególnych wyznaczników.

Tym, co niewątpliwie pogłębiłoby ekofeministyczne rozważania nad *femmes animales*, jest intersekcyjne spojrzenie na pojawiające się w likantropicznych opowieściach wątki etniczne. Taka propozycja byłaby też szansą na refleksję nad problematyką zależnych od kręgu kulturowego konotacji wilkołactwa

oraz postrzegania zwierzęcości w ogóle – liczne wierzenia dotyczące przemiany ludzi w zwierzęta nie w każdej tradycji mają pejoratywny wydźwięk³⁰⁵. Również w kinie wpisującym się w kulturę Zachodu można dostrzec mechanizmy waloryzacji zwierząt oraz pozytywnego ukazywania wilkołactwa³⁰⁶. Pod tym kątem można byłoby na przykład dokonać analizy należącej do Navajo wilkołaczycy Black Deer z *Blood Moon* (reż. J. Wooding, 2014). Tym, co wykracza poza moje kompetencje, a istotnie wzbogaciłoby dyskusję nad Kobiecą Potwornością, byłoby też ekofeministyczne spojrzenie pod kątem interseksjonalności na produkcje powstające poza Europą, Stanami Zjednoczonymi czy Kanadą³⁰⁷. Warto też wspomnieć, że obecnie ekofeminizm niejednokrotnie służy jako perspektywa do odczytania kina azjatyckiego³⁰⁸, w tym azjatyckich horrorów³⁰⁹. Skoro udało się omówić najliczniej reprezentowaną podkategorię *femme animale*, czas podjąć próbę przyjrzenia się innym wariantom Kobiecej Potworności związanej ze światem zwierząt.

³⁰⁵ A. M. Di Nola, *Wstęp*, [w:] E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. A. Pers, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012, s. 5-6.

³⁰⁶ K. Kaczor, *Między Lykanami a Quileute'ami. O kreacji filmowych wilkołaków w XXI wieku*, op. cit. s. 221-222.

³⁰⁷ Wymienić można np. *The Werewolf* (reż. Zhao Shi Lei, 2022), *Nazareno Cruz and the Wolf* (*Nazareno Cruz y el lobo, las palomas y los gritos*, reż. L. Favio, 1975), *Ōkami no monshō* (reż. M. Matsumoto, 1973), *La Loba* (reż. R. Beledón, 1966), *El Hombre y el Monstruo* (reż. R. Beledón, 1959), *Mnusy hmapa* (reż. S. Kamson, 1987).

³⁰⁸ Zob. T. Bailey, *The Relationship Between the Forest and Mankind: A Semiotic Analysis of Ecofeminism in Princess Mononoke*, "Interdisciplinary Journal of Student Research and Scholarship" 2023, Vol. 7, No. 1, <https://digitalcommons.tacoma.uw.edu/access/vol7/iss1/5> (dostęp: 17.05.2024), G. H. Bhat, M. Anas, S. Khan, *Ecofeminist Dynamics in the Movie Sherni* "Ecofeminism and Climate Change (EFCC)" 2024, No. 5 (1), <https://efcc.com.my/archives/1efcc2024/1efcc2024-24-27.pdf> (dostęp 11.04.2024), W. L. M. Yee, *The post-urban gaze and Hong Kong independent Cinema: An ecofeminist perspective*, "Asian Cinema" 2019, Vol. 30, No. 2, https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/ac_00005 (dostęp: 11.04.2024).

³⁰⁹ Zob. J. Beng, M. M. Noor, *Nature as a Means of Empowerment in Krasue: The Inhumane Kiss and Suzzanna: Buried Alive*, "Journal of Language and Communication" 2022, No. 9 (2), https://www.researchgate.net/publication/364504030_NATURE_AS_A_MEANS_OF_FEMALE_EMPOWERMENT_IN_TWO_SOUTHEAST_ASIAN_HORROR_FILMS (dostęp 16.07.2024), T. Thelen, *Real Mermaid vs. Nuclear Power Plant: Ecofeminist Vengeance and Ama Divers in Japanese Horror*, "Gothic Nature" 2021, Vol. 2, https://www.researchgate.net/publication/349944409_Real_Mermaid_vs_Nuclear_Power_Plant_Ecofeminist_Vengeance_and_Ama_Divers_in_Japanese_Horror (dostęp 06.05.2024).

**Rozdział IV. Interludium abiektałości: zimnokrwista,
jadowita, składająca jaja. Charakterystyka *femme reptile*
i *femme insecte***

– Why would you do that?!
– Instinct.

– Casey
Bite (2015)

4.1. Zło ma łuski – o filmowych *femmes reptiles*³¹⁰

Kobieca potworność *femmes animales*, która w każdej dekadzie horroru powstającego w kulturze zachodniej wiąże się niemal wyłącznie z żeńskimi bohaterkami, jest związana z motywem wężowej cielesności – zębów jadowych, gadzich oczu, łusek, ogonu, rozwidłonego języka, wężowych włosów (których nie powstydziałaby się sama Meduza), zdolności do transformacji w zwierzę. Podejmując próbę rozwinięcia terminu *femme animale* wprowadzonego przez Barbarę Creed, a jednocześnie pokonując potencjalne niezręczności językowe, które pojawiłyby się przy opisie omawianych postaci (wężyc, węzołazyc), proponuję kategorię *femme reptile*. Jednocześnie, choć przedmiotem tej części są głównie potworzyce związane z węzami, *femme reptile* umożliwia objęcie bohaterek w sposób szerszy – odwołując się do cech gadzich, nie tylko wężowych.

Poszukując filmowych tekstów kultury z postaciami o gadzich atrybutach, można spotkać się z pokaźną ich reprezentacją. Do przykładów należą chociażby *Devi* (reż. K. Ramakrishna, 1999), *Lizard Woman. Tuk kae phii* (reż. M. Udomdej, 2004), *Nagina* (reż. H. Malhotra, 1986), *Sati Naag Kanya* (reż. B. Mistry, 1983), *Snake Girl* (reż. N. Iguchi, 2005), *The Snake Girl* (reż. H. Kuang, 1973), *The Snake King's Child* (reż. F. S. Ang, 2001), *The Sorcerer and the White Snake* (reż. C. Siu-tiung, 2011). Liczba horrorów pochodzących z Europy i Ameryki Północnej, w których potworzyce i potwory mają gadzie atrybuty, jest jednak skromna. Dodatkowo, w produkcjach mieszczących się w tym kręgu kulturowym, uwidacznia się wyraźna dysproporcja w reprezentacji płci – zupełnie odwrotna niż w przypadku likantropii. Wąż jako źródło zła okazuje się być motywem przypisanym typowo kobietom – co podkreśla fakt, że nieliczni wężowi mężczyźni są feminizowani lub portretowani całkowicie odmiennie.

W większości badanych horrorów z *femmes reptiles* (szczególnie tych, które powstały przed latami 80.) do udziału zmuszono żywe istoty pozaludzkie, rzadziej posługując się atrapami lub korzystając z technologicznych możliwości. Łagodniejsze sceny „tylko” ogólnie przedstawiały żywe zwierzęta, natomiast nakręcenie tych

³¹⁰ Treści z tego rozdziału, rozszerzone o podstawowe zagadnienia dotyczące Kobiecej Potworności oraz ekofeminizmu, zostały opublikowane w formie tekstu skupiającego się na modelu *femme reptile*. Ponieważ wspomniana praca stanowi prezentację *femme reptile*, pozbawiona jest oczywiście porównań do pozostałych typów *femmes animales*, które omawiam w tym rozdziale. Zob. L. Słodowicz, *Ekofeministyczna analiza motywu femme reptile w wybranych horrorach*, [w:] *Kobieta i wędrówka jako wątki literackie, kulturowe i artystyczne – studium interdyscyplinarne*, red. P. Pomajda, E. Chodźko, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2024, s. 68–84.

brutalniejszych często wiązało się z przytrzymywaniem siłą „pozaludzkich aktorów”, unieruchamianiem za pomocą pasów, charakteryzacją, a nawet wpędzaniem w krwawą, międzygatunkową walkę na śmierć i życie³¹¹. Choć kwestia sytuacji istot pozaludzkich zostanie rozwinięta w następnym rozdziale i szerzej omówiona na przykładzie liczniejszego materiału badawczego, w obliczu gatunkowistycznej hierarchii, w której gady i stawonogi są na zdecydowanie mniej uprzywilejowanej pozycji, można zauważyć, że gatunkowizm pobrzmiewa również w sposobach konstruowania Kobiecej Potworności.

W świetle ekofeministycznych rozważań nad hipotezą łowiecką, zgodnie z którą zdolność do zabijania ukonstytuowała rzekomą wyższość człowieka nad istotami pozaludzkimi oraz umożliwiła mechanizm odróżnienia kobiety od mężczyzny – oparty na zdolnościach reprodukcyjnych kobiet (przypisanych do sfery natury), stojących w sprzeczności do umiejętności uśmiercania (uznawanej za podstawę kultury) – nie zaskakuje, że wąż utrwalił się w świadomości jako atrybut typowo żeński.

W wielu kulturach symbolizował płodność, a także podważał koncept śmierci poprzez zrzucanie skóry – a więc cykliczne odrodzenie. Dopiero w wyniku ekspansji chrześcijaństwa doszło do odwrócenia symboliki węża – w Grecji święty i nieśmiertelny, na Bliskim Wschodzie związany z mądrością oraz kobiecością, w tradycji judeochrześcijańskiej został przeklęty³¹². Wąż stał się nie tylko atrybutem kobiecości, ale również metaforą grzechu i podstęp. Wskazane konotacje kulturowe – natura, płodność, cykliczność, narodziny oraz śmierć – stanowią silny fundament filmowych opowieści o *femmes reptiles*. Przy czym warto podkreślić, że o ile w przypadku wilkołaczycy cykliczność zdaje się być oczywistą strukturą żeńskiej potworności (cykl lunarny, menstruacja w pełni księżyca), o tyle postaci o gadzich atrybutach rozszerzają motyw cykliczności, silnie wiążąc kobiecość ze światem natury w mniej oczywisty sposób. *Femmes reptiles*, podobnie do wilkołaczycy, sytuują się w dyskursach wykluczenia oraz seksualności. Choć co do zasady kategoria *femme animale* raczej w spójny sposób obejmuje rozmaite typy Kobiecej Potworności powiązanej ze światem zwierząt, przyjrzenie się rzadziej prezentowanemu w horrorze

³¹¹ W filmie *Wqzzzz (Ssssss)* (reż. B.L. Kowalski, 1973) zmuszono do walki mangustę oraz kobrę, rzucano wężami, przypięto pasami małpkę, w klatce trzymano królika. W *Night of the Cobra Woman* (reż. A. Meyer, 1972) widać starcie orła oraz węża – a to zaledwie kilka przykładów.

³¹² A. Collard, op. cit., s. 25-26.

żeńskiemu złu w świetle rozpoznań z poprzednich rozdziałów umożliwi dostrzeżenie pewnych niuansów – nie tylko w podobieństwach, ale także w różnicach.

4.1.1. Zniewolona przez ojca

Podporządkowanie wilkołaczyc męskim reprezentantom intelektu opierało się raczej na kontaktach z psychiatrą oraz sytuowało silnie na płaszczyźnie relacji romantycznych lub żeńskiej seksualności. Część potworzyc w typie *femme reptile* zostaje natomiast zdominowana przez figurę opresyjnego ojca – co zdaje się być intrygującą zależnością, zwłaszcza że w zebranych przeze mnie materiale badawczym w gronie wilkołaczyc tylko Anna z *Wildling* występuje w tej roli, a przecież liczba filmowych opowieści o likantropkach znacznie przewyższa liczbę przedstawień gadzich potworzyc.

W sposobie portretowania rodzica jako mężczyzny kontrolującego *femme reptile* rysują się również liczne analogie do sprawowania władzy nad istotami pozaludzkimi. Filmy nie stronią też od zawłaszczania opresji zwierząt do ukazania cierpienia kobiet, nieraz na płaszczyźnie bardziej oczywistej niż w przypadku wilkołaczyc.

Gdy w pierwszej scenie filmu *Kobieta-wąż* (*The Snake Woman*, reż. S. J. Furie, 1961) herpetolog Horace Adderson³¹³ pobiera jad węża, w tle słychać zawodzenie, jęki i szloch Marthy – obłożnie chorej, ciężarnej żony naukowca. Obraz węża połączony jest z dźwiękami cierpienia kobiety, co można potencjalnie odczytać jako próbę nadania głosu zniewolonemu zwierzęciu. Niezależnie od tego, czy taka była faktyczna intencja twórców, jednoczesne audiowizualne powiązanie zwierzęcia i kobiety niesie konotacje z przypisaniem zwierzęcości do kobiecości – zwłaszcza w świetle roli Marthy, ograniczającej się właściwie do funkcji reprodukcyjnych jej ciała.

Analogia między kobietą a wężem sięga jednak głębiej – Martha zniewolona jest zarówno poprzez fizyczne ograniczenie (unieruchomienie w łóżku), jak i przymus ze strony małżonka w kwestii przyjęcia jadu jako eksperymentalnego leku (pomimo wyraźnych oporów, wątpliwości kobiety co do wpływu substancji na płód). Opresja

³¹³ Nazwisko nawiązujące do syna żmii – *adder's son* (*adder* – żmija, *son* – syn).

zwierzęcia realizuje się na podobnej zasadzie – zwierzę przetrzymuje się w terrarium oraz wykorzystuje w celach naukowych.

Kobieta prostuje – sugeruje, że konsekwencje ciągłego podawania jej jadu są nieznane, aplikacja serum burzy naturalny porządek rzeczy i potencjalnie zagraża zdrowiu nienarodzonego jeszcze dziecka. Jej sprzeciw zostaje zbagatelizowany przez męża oraz uznany za wyraz nieracjonalnego zachowania.

H: Martha, you're not making sense. You've administered this dozens of times without all this nonsense.

M: All that snake poison in my blood... For months, years... You don't know, nobody knows what it will do.

H: Of course I know what it will do. I know what it's done. It gives you back your mind, when they all said that you were hopelessly insane.

[...]

M: But what about the baby? That snake poison flowing through my blood... hat will it do to my unborn child? Under your microscope doesn't all life look the same? Plant, fish, human, even serpent?

H: That's true, but –

M: Life is such a miraculous delicate thing. What if this poison were to upset the balance and instead of a normal, healthy child ours will to be born a –

H: That's ridiculous. Don't you see it just shows that your mind is slipping away again?

Zostaje więc klarownie przypisana do sfery natury nie tylko za sprawą ciąży, ale również – w dychotomicznym porządku świata – ze względu na chorobę psychiczną oraz fakt, że sprzeciwia się racjonalności naukowca, przekonanego o pozytywnym wpływie iniekcji z jadu węża. Gdy Martha wskazuje, że naukowa percepcja Horace'ego traktuje życie jednowymiarowo, obok roślin, ryb, człowieka wymienia także „nawet węża” – co sygnalizuje status gadów jako mniej wartościowych w świecie pozaludzkim.

Pozbawiona sprawczości kobieta najwyraźniej miała rację – córka Addersonów, Atheris³¹⁴, rodzi się z cechami gadzimi (zimnokrwista, pozbawiona powiek). Martha umiera chwilę po porodzie, a Horace postrzega dziecko jako ewenement przyczyniający się do rozwoju nauki.

³¹⁴ Imię nawiązujące do gatunku węża.

Z apodyktycznym, kontrolującym ojcem – naukowcem żyje również Anna Franklyn – tytułowa *Kobieta-wąż* (*The Reptile*, reż. J. Gilling, 1966). Dychotomiczno-hierarchiczne postrzeganie rysuje się dość klarownie. Dr. Franklyn reprezentuje intelekt oraz niepohamowaną żądzę zdobycia wiedzy. Ponieważ w przeszłości badał kulturę Ludzi-węży, nie respektując ich granic, społeczność zemściła się, porywając kilkuletnią wówczas Annę i obciążając ją węzową kłatwą. Anna reprezentuje więc świat natury, do którego została wpędzona wbrew swojej woli oraz nie ze swojej winy.

Podobnie jak w przypadku Marthy, analogia do odebrania Annie sprawczości przez figurę autorytatywnego mężczyzny zostaje zarysowana poprzez posłużenie się widokiem zniewolonych zwierząt. Dziewczyna, choć darzy miłością ptaki, myszy, króliki, koty, przechowuje je w klatkach, przypuszczalnie dla ich bezpieczeństwa. Zwierzęta, mimo że wolno żyjące, są ograniczane – tak samo jak bohaterka, ściśle kontrolowana przez ojca z powodu swojej potworności. Elementów wyzwalających skojarzenia z uwięzionymi istotami pozaludzkimi jest więcej.

W pewnym momencie Anna otrzymuje od ojca polecenie, aby w trakcie wizyty gości zaprezentować swoje zwierzęta – służą więc one rozrywce i mają wywoływać przyjemność wzrokową. Chwilę później córka Dr. Franklyna pełni tę samą funkcję – słyszy od rodzica rozkaz zabawiania towarzystwa grą na instrumencie. Motyw wystawiania na pokaz widoczny jest więc nie tylko w przypadku wilkołaczyc. Ukazuje to również podejmujący tematykę *freak shows*, przedstawiający naukowca, próbującego okiełznać kobrę królewską na oczach publiczności *Wążzzz* (*Ssssss*, reż. B.L. Kowalski, 1973), a także rozgrywający się w klubie ze striptizem *Snake Club: Revenge of the Snake Woman* (reż. D. Palmieri, 2013).

Apodyktyczny ojciec pojawia się również w filmie *Jennifer* (reż. B. Mack, 1978). Tytułowa bohaterka, często strofowana przez prowadzącego sklep zoologiczny ojca, choć darzy zwierzęta silnym uczuciem, żartobliwie przenosi wypowiedzi rodzica na zamknięte w klatkach ptaki, koty i króliki. Kolejny raz dochodzi więc do metaforycznego sportretowania ograniczenia postaci żeńskiej poprzez ukazanie analogii do zwierząt w klatkach. Punktem stycznym w kontekście opresji kobiet i zwierząt jest też postrzeganie Jennifer przez ojca poprzez pryzmat jej użyteczności – Luke Baylor nie tylko nie udziela córce pomocy, słysząc kilkakrotnie jej sygnały o problemach w szkole, ale w odpowiedzi komentuje również jakość przygotowywanych przez nią posiłków (mięsnych).

Nie wszyscy kluczowi męscy reprezentanci intelektu, którzy podporządkowują sobie *femmes reptiles*, są ich ojcami. Innym przykładem jest Carla Hoffman, tytułowa *Gorgona* (*The Gorgon*, reż. T. Fisher, 1964), asystentka zakochanego w niej, lecz równie kontrolującego Dr. Namaroffa.

Pojawienie się motywu reprezentanta nauki będącego jednocześnie ojcem *femme reptile* wobec niemal całkowitej nieobecności tego motywu wśród wilkołaczyc może wiązać się z osadzeniem gadów w kontekście istot kojarzących się raczej z byciem przedmiotem oglądu, wykorzystywanymi do celów medycznych, niż z seksualnością – która, w świetle poprzednich rozpoznań, projektowana jest na koty i wilki.

Jak wskazałam w poprzednim rozdziale wprowadzenie *femme animale* już w wieku dziecięcym (lub przynajmniej pogłębienie jej historii przez pokazanie dzieciństwa) zmniejsza ryzyko seksualizacji bohaterki. Wśród wilkołaczyc jedynie Anna z *Wildling* została przedstawiona w wieku dziecięcym, natomiast część bohaterek zostało ukazanych jako nastolatki – niektóre wpisane w kontekst seksualny (Ginger Fitzgerald, Carolyn Stoddard, Tara Talbot), inne nie (Jordan Sands³¹⁵). Jednocześnie wprowadzenie postaci w młodym wieku towarzyszy empatycznemu wydzwiękowi produkcji, co widać na przykładzie przywoływanych *femmes reptiles*, będących ofiarami swoich ojców, których decyzje wywołały potworność.

Namysł nad funkcją ojców, w tym szalonych naukowców, na tych zaledwie kilku przykładach prowadzi również do podniesienia szerszych zagadnień w kontekście różnicy płciowej filmowych monstrów. Tak jak wilkołak jest monstrum sfeminizowanym, tak samo sfeminizowany może być szalony naukowiec – choć stanowi on figurę przypisaną głównie mężczyznom. Matki Anny Franklyn, Atheris Adderson oraz Jennifer Baylor zmarły – zatem ich ojcowie są samotnymi rodzicami. Czy w figurze opresyjnego, kontrolującego ojca można zatem dopatrzeć się feminizacji? Przemawiałyby za tym spostrzeżenia Creed, która wskazuje, że gdy szalony naukowiec – męskie monstrum nauki – podejmuje dziwaczną próbę przejęcia żeńskich właściwości reprodukcyjnych, może powołać na świat wyłącznie potwory³¹⁶. Potwierdzałyby to również wcześniejsze rozpoznania badaczy dotyczące kobiet jako uniwersalnych Innych w horrorze.

³¹⁵ Co akurat jest zrozumiałe w kontekście horroru rodzinnego.

³¹⁶ B. Creed, *Dark Desires*, op. cit., s. 129.

4.1.2. Wężowość wykluczona

Podobnie jak wilkołaczyce, *femmes reptiles* silnie wiążą się z wykluczeniem. Ilustruje to przykład *Atheris* – dziewczyna jest wykluczona zarówno ze świata odtrącających ją ludzi, jak i świata zwierząt, które na jej widok płoszą się lub reagują agresywnie³¹⁷. Bohaterka znajduje się więc na granicy – jest nazbyt zwierzęca dla ludzi oraz zbyt ludzka dla zwierząt. Jednocześnie, gdy przybiera postać kobry królewskiej, zabija obie te grupy. W pewnym momencie wyraźnie zasygnalizowana jest także sprzeczność i podwójność *Atheris* – zdaniem mężczyzn, że kobieta kryje w sobie nienaturalność, a w jej wnętrzu rozgrywa się walka między dwiema siłami – dobra i zła („– That one was unnatural. It’s as if two forces of nature are fighting within herself. – Good and evil.”). W tej wypowiedzi nie tylko przebrzmiewa wewnętrzną sprzeczność potworzycy wymykającej się stabilnemu porządkowi, ale też wyraźnie rysuje się granica między światem ludzkim (rzekomo dobrym) a światem zwierzęcym (złym).

Podobnie funkcjonuje również Lisa Moya z *Cult of the Cobra* (reż. F. D. Lyon, 1955), wykorzystująca potworność do wymierzania kary tym, którzy nie respektują zasad społeczności Kultu Kobry. Kobieta nie do końca potrafi odnaleźć się wśród ludzi, a także unikana jest przez zwierzęta.

To samo spotyka Jennifer. Bohaterka nie zawiązuje przyjaźni, mimo woli jest odłączona od rodziny, a także wykluczona w swojej grupie rówieśniczej; żywi uczucia wyłącznie do zwierząt. Choć należy podkreślić, że nie darzy jednakową sympatią wszystkich gatunków – troszczy się o kota, ale prosi równocześnie ojca, aby nie karmił węży, żeby umarły. Stan ten zmienia się dopiero w wyniku doświadczenia traumatycznych zdarzeń – śmierć ukochanego czworonoga z rąk szkolnych oprawców. Wówczas Jennifer podejmuje komunikację z gadami i nazywa siebie ich siostrą. Dziewczyna, dotąd usilnie starająca się wyprzeć nadnaturalnego daru kontrolowania węży, ostatecznie poddaje się i mści na swoich oprawcach.

W filmie pojawia się również informacja, że jeżeli ktoś ma czyste serce, to węże go nie ugryzą i będą „posłuszne”. Wyłania się więc z tego posępny obraz, spójny również z narracjami o wilkołaczycach – zwierzęta służą swoim posłuszeństwem jako forma nagrody za dobre postępowanie. Dodatkowo, uwidacznia się struktura antropocentrycznego myślenia o zwierzętach wartościowanych przez pryzmat ludzkich

³¹⁷ Pełniąc tym samym typową funkcję zwierząt w horrorach.

kategorii zasadności zachowania, które mierzy się posłuszeństwem. Jednocześnie jest to kolejna analogia do samej Jennifer – nie użyłaby ona przemocy wobec swoich oprawców, gdyby nie doznała z ich strony krzywdy. Warto dodać, że bohaterka nie zostaje ukarana, ponieważ w obliczu krzywdy, której doświadczyła, jej przemoc zdaje się być – przynajmniej w ramach systemu moralnego prezentowanego przez film – uzasadniona.

Wykluczenie *femmes reptiles* rozwija się podobnie, jak w przypadku wilkołaczyc. Najstarsze z gadzich potworzyc, nawet jeżeli pochodziły z akceptującej je społeczności, to cierpiały (i umierały) samotnie, ponieważ ich zło wiązało się z utratą sprawczości, działaniem niemoralnym i nieuzasadnionym. Jednocześnie wśród nowszych przykładów horrorów z postaciami w modelu *femme reptile* zaobserwować można (podobny do likantropicznego) zwrot ku wspólnotowości oraz zemście na Abiektalnej Męskości.

Potworność jako narzędzie przejmowania kontroli i wymierzania sprawiedliwości pojawia się więc, gdy Trinity ratuje Crystal przed zgwałceniem. Trinity zachęca inne kobiety do dołączenia do niej, podkreślając, że mogą stać się silne i chronione. Szerzej eksplorowany wątek przejmowania władzy i powrotu utraconej sprawczości pojawia się także w najnowszych tekstach zawierających motyw *femme reptile*.

Tak dzieje się w filmie *Medusa: Queen of the Serpents* (reż. B.C. Matthews, 2020), opowiadającym historię Carly – pracownicy seksualnej zmagającej się z uzależnieniem od narkotyków, która w trakcie spotkania z klientem zostaje ugryziona przez węża. Stopniowa przemiana stanowi dla młodej kobiety szansę do odkrycia w sobie siły po trudnych doświadczeniach, sprawia też, że bohaterka zaczyna oczekiwać szacunku od innych i wymierza sprawiedliwość swojemu gwałcicielowi. Należy dodać, że zdecydowana większość wątków w tej produkcji oscyluje wokół zemsty na mężczyznach krzywdzących kobiety. Podobnie jak w przypadku Jennifer i wielu wilkołaczyc, nie ma mowy o ukaraniu śmiercią potworzyc, ponieważ – w ramach fabularnych struktur – zemsta zdaje się legitymować popełnione przez potworzyce zbrodnie.

W ramach motywu zemsty, podobnie jak wśród wilkołaczyc, podkreślana jest też troska i wspólnotowość, co wyraźniej widać na przykładzie kontynuacji filmu (*Medusa's Venom*, reż. C. Martins, 2023), której główną bohaterką jest Lola, wkraczająca w społeczność potworzyc będących pracownicami seksualnymi. Kobiety

zyjące w komunie tworzą jasne zasady dbania o wspólne bezpieczeństwo – na przykład zakaz „pożywania się” mężczyznami w samotności.

4.1.3. Gadzia seksualność

Wężowość o antropocentrycznej konstrukcji zwierzęcości mówi właściwie to samo co wilkołactwo – sprowadzona zostaje do zatracenia decyzyjności, ewentualnie stanowi narzędzie do wymierzenia kary swoim oprawcom. Anna Franklyn pod postacią gadzią zabija zarówno swojego opresyjnego ojca, jak i Valerie, do której czuła sympatię, Lisa Moya nie potrafi pohamować się przed zaatakowaniem przyjaciół ukochanego, a Lola najpierw gryzie niewinnego chłopaka w trakcie seksu, a następnie zabija przypadkowe osoby. Sposobem na uniknięcie takiej struktury byłoby kreowanie potworzyc, których zło, wynikające z powiązań ze światem natury, wyraża się jako w pełni uświadomione, ukazane jako celowe działanie ku satysfakcji, stanowiące szansę do delektowania się realizacją zdemoralizowanych pragnień. Przy czym, jak wskazałam w poprzednich rozdziałach, nie może przy tym zostać zawłaszczona do tego pozaludzka cielesność poprzez traktowanie ciała zwierzęcia jako gotowego narzędzia do czynienia zła.

W pewnym stopniu realizuje taką strategię Lady Sylvia Marsh z *Kryjówki Białego Węża* (*Lair of the White Worm*, reż. K. Russell, 1988), która, zabijając, nie traci sprawczości, a okrucieństwo traktuje jako narzędzie do osiągnięcia perwersyjnej przyjemności. Film nadaje bohaterce cechy żeńskie i męskie – zarówno poprzez prezentowanie naskalnych podobizn kobiet z penisami, jak i wielokrotne otaczanie Sylvii fallicznymi atrybutami w kontekście przemocy. Jednocześnie przypomina to nieco strategię, w którą wpisana jest Ginger Fitzgerald, choć w ogólnym rozrachunku korzystniej wypada jednak Sylvia, która nie gardzi hiperkobiecością, a jej ekspresja jest zdecydowanie kobieca.

Mimo obiecującej konstrukcji potworzycy jako „po prostu złej” – niekoniecznie straumatyzowanej, pragnącej zemsty, potwornej nie ze swojej winy – nawet Sylvia w pewnych momentach zatracą swoją sprawczość. Przewrotne jest, że z całym potencjałem do stwarzania niebagatelnego, perwersyjnego zagrożenia Sylie kontroluje tak błahy element, jak muzyka zaklinająca węże – nawet nie grana na żywo, lecz puszczone z głośników. Wobec tego, choć częściowo wyłamuje się ze schematu

postaci zabijających wyłącznie w nieświadomości, Lady Marsh również nie ma pełnej sprawczości.



Kryjówka Białego Węża (1988)

Sylvia wśród pozostałych *femmes reptiles* odznacza się też wyraźną ekspresją swojej seksualności (na co wpływ ma oczywiście też kontekst społeczny czasu powstawania poszczególnych produkcji). Jednocześnie, jak wskazałam uprzednio, *femmes reptiles*, których rolą społeczną jest przede wszystkim bycie córką, nie są typowo wpisywane w kontekst seksualny. Lady Sylvia Marsh funkcjonuje w oderwaniu od aspektów rodzinnych, a większości swoich interakcji nadaje dwuznaczny, flirciarski ton. Pełni również funkcję zabójczej kusicielki, co widać w licznych nawiązania do węża jako chrześcijańskiego uosobienia zła. Klarownie ilustruje to scena, w której potworzyca siedzi na drzewie i ściszonego głosem woła po imieniu jedną z bohaterek Eve (będącą zresztą siostrą Mary). Sylvia łączy w sobie również sprzeczne cechy, co uwidacznia się nie tylko w utracie kontroli po usłyszeniu muzyki, ale również w rozmowie z Jamesem D'Amptonem, gdy kobieta podkreśla swoje jednoczesne rzekome obrzydzenie i fascynację wężami.

4.1.4. Sprzeczność i podwójność

Jak klarownie widać było na przykładzie wilkołactwa, dychotomiczno-hierarchiczne postrzeganie zwierzęcości w horrorze rysuje się na płaszczyźnie walki człowieka z własną naturą. O ile w filmowej likantropii odbywa się to zwykle za pomocą podejmowania próby powstrzymywania się, fizycznego ograniczania czy utraty świadomości, o tyle horrory z *femmes reptiles* pozwalają zaobserwować jeszcze jeden, charakterystyczny dla tekstów grozy motyw – sobowtóra.

Wyrażony w formie lustrzanego odbicia, cienia, tajemniczego Doppelgängera, sobowtór straszyl już w dziełach ekspresjonizmu niemieckiego, ilustrując niepokojące, demoniczne rozdwojenie jaźni³¹⁸. Występując licznie w rozmaitych przykładach kina gatunkowego, reprezentował często sprzeczność, walkę dobra ze złem, a także mroczne żądze³¹⁹. W przypadku omawianych *femmes animales* kilkakrotnie pojawił się w likantropicznych opowieściach – na przykład w poprzedzającym pierwszą menstruację śnie małej Anny wildling pożerał podobną do niej dziewczynkę.

Wśród *femmes reptiles* motyw sobowtóra wykorzystywany jest między innymi jako informacja o przechodzeniu węzowej transformacji – tak dzieje się w przypadku Loli, doświadczającej wizji, w której ciągnie swoje martwe ciało, w czym można zresztą dostrzec powrót konceptu przekraczania porządku życia i śmierci, ściśle związanego z symboliką węża.

Inną funkcję pełni sobowtór Anabelli z *Isle of the Snake People* (reż. J. Ibanez, 1971) – kobiety powściągliwej, stroniącej od alkoholu i zdystansowanej wobec mężczyzn. Kalea (choć nie do końca *femme reptile*, co raczej mająca nadnaturalne zdolności, kapłanka związana z wężami, praktykująca voodoo), w ramach niepokojącego rytuału, wypowiada formuły oraz kładzie węża na ciało śpiącej Anabelli. Bohaterka doświadcza wówczas snu, w którym konfrontuje się ze swoim sobowtorem, stanowiącym całkowitą negację jej powściągliwości. Pojawiają się liczne seksualne konotacje związane z wężem, sobowtór dotyka i całuje kobietę oraz oplata wokół niej zwierzę, co sugeruje, że w tym kontekście figura węża służy do ukazania ukrytego,

³¹⁸ Więcej na ten temat – zob. L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, przeł. K. Eberhardt, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 77-90.

³¹⁹ Sobowtór doczekał się również sporego opracowania. Zob. P. Meehan, *The Ghost of One's Self. Doppelgangers in Mystery, Horror and Science-Fiction Films*, MacFarland & Company, Jefferson 2017.

autoerotycznego pożądania. Ponownie, stanowi to przedłużenie kulturowej symboliki węża oraz umocnienie dychotomicznego myślenia poprzez seksualizację zwierzęcia. Podobny schemat uwidacznia się też w przerażających wizjach Eve, które wywołuje u niej Lady Sylvia Marsh.

Wąż umiejscowiony w dyskursie seksualności jest motywem pojawiającym się w *Night of the Cobra Woman* (reż. A. Meyer, 1972). Jego bohaterka, Lena Aruza, funkcjonuje w zawieszeniu pomiędzy życiem a śmiercią – korzysta z jadu zaprzyjaźnionego węża, aby utrzymać młodość. Po śmierci pozaludzkiego towarzysza, a więc w wyniku utraty źródła życiodajnego surowca, kobieta pobiera energię, współżyjąc z mężczyznami, których ciała po stosunku ulegają degradacji³²⁰. Co istotne, podwójność i sprzeczność zdają się być nieobecne wśród nielicznych mężczyzn przemieniających się w węże, co stanowi wyraz ekofeministycznego stanowiska, że kobiecość w patriarchalnej kulturze funkcjonuje niejednoznacznie i problematycznie.

Podobnie zresztą dzieje się w przypadku związków z przyrodą. O ile wilkołaczyce bezpośrednio łączą się z menstruacją za sprawą zbieżności 28-dniowego cyklu miesięcznego z trwającym tyle samo cyklem lunarnym, o tyle postaci w modelu *femme reptile* ukazują cykliczność w sposób mniej dosłowny.

Tym sposobem cykliczność wyrażona jest w formie życia zgodnie z rytmem natury. Ilustruje to przykład Anny Franklyn, która prowadzi tryb życia podyktowany porami roku – co roku zrzuca człowieczą skórę i pod postacią gadzio-ludzką zapada w sen zimowy. Tak samo czyni Lady Sylvia Marsh. Cykl natury determinuje także funkcjonowanie Carli Hoffman, która przemienia się w każdą pełnię księżyca. Potwierdzeniem powiązania wężowości z kobiecością jest fakt, że nieliczni mężczyźni przemieniający się w węże podobnym regułem nie podlegają. Nieliczne przykłady męskiej potworności związanej z węzami, choć, wydawać by się mogło, że mogłyby czerpać z fallicznych nawiązań, okazują się być ubogie w symboliczne atrybuty. Męska potworność przedstawiona w badanych tekstach kultury jest jednoznaczna – uzasadniona.

³²⁰ Podobny motyw pojawia się w *Kobiecie-pijawce* (*The Leech Woman*, reż. E. Dein, 1960). June Talbot, tytułowa krwiopijczyni, inspirując się rytuałem podpatrzonym wśród afrykańskiej społeczności Nando, pozyskuje części męskich mózgów, aby wyglądać młodo i atrakcyjnie. W świetle niedoreprezentowania pierścienic w horrorach, ubolewam, że June jest pijawką tylko na płaszczyźnie metaforycznej!

4.1.5. Zło niezawinione, zło usprawiedliwione

Podobnie jak przyczyną klątwy likantropii było zazwyczaj pochodzenie, wilkołacze geny, przypadkowe ugryzienie lub bycie ofiarą przemocy, tak samo węzowa potworność zwykle jest niezawiniona. Przykładowo, Atheris Adderson i Anna Franklyn stały się potworzycami z winy ojców – naukowców – przyczyna potworności jest więc nie tylko zewnętrzna, ale też osadzona w zuchwałych działaniach mężczyzny sprawującego nad nimi władzę (który według struktury narracyjnej zostaje określony jako nieprawy, wobec czego ponosi karę śmierci). Natomiast potworność Lisy Moya, będącej członkinią Kultu Kobry, a także mieszkającej na Wyspie Ludzi-węży Kalei, wynika z przynależności do wspólnoty. Inną wariację tego schematu, choć również osadzającą potworność w pochodzeniu, prezentuje dar kontrolowania węży, który Jennifer Baylor odziedziczyła po matce. Potworzycą można stać się również w wyniku niefortunnego zbiegu okoliczności – co ma miejsce w *Snake Club: Revenge of the Snake Woman*. Ponieważ Trinity, pracownicę seksualną, opętuje demon Lamia, kobieta atakuje mężczyzn odwiedzających klub ze striptizem. Pech spotyka również inną pracownicę seksualną – ugryziona przez węża w trakcie spotkania z klientem zostaje Carly.

Zupełnie niewinny jest także ukazany w filmie *Wąż* David Blake – jeden z nielicznych męskich bohaterów przemieniających się w węża. Student, pomagający Dr. Karlowi Stonerowi, bez swojej wiedzy pada ofiarą naukowca, marzącego o powołaniu do życia hybrydy o ciele kobry królewskiej i intelekcie człowieka.

Przy okazji Dr. Karla Stonera uwidacznia się warty wspomnienia przykład przecięcia opresji kobiet i zwierząt. Mężczyzna, oddając szacunek przetrzymywanej przez niego kobrze królewskiej poprzez zwracanie się do niej per „Wasza Wysokość” oraz komentowanie, że rozumie, że wąż go nie lubi („jest przecież królem”), odwraca i jednocześnie paradoksalnie wzmacnia relację podporządkowania i władzy, ponieważ ostatecznie to przecież kobra jest zniewolona przez naukowca. Praktyki oddawania hołdu uwięzionemu zwierzęciu przywołują na myśl jeden z aspektów eksplorowanych przez ekofeminizm. Jak wskazywała Catherine Roach, w świecie ukształtowanym przez myślenie hierarchiczno-dualistyczne powiązanie kobiet z naturą, powoduje, że nawet gdy kobiety określa się szlachetniejszymi od mężczyzn, wpędza się je w rolę strażniczek kultury, a więc wyklucza.

Za pomocą postaci Davida rysuje się istotna różnica płci, widoczna w konstruowaniu gadzich monstrów. Mężczyzna, choć stanowi źródło zagrożenia, w przeciwieństwie do omawianych bohaterek nie charakteryzuje się jakąkolwiek wewnętrzną sprzecznością – jest całkowicie niewinny, nikogo nie krzywdzi, a jego osobowość można określić jako jednoznaczną i spójną.

Innym przykładem spójniejszej, w porównaniu z kobietą, potworności jest bohater *Ukąszenia* (*Curse II: The Bite*, reż. F. Goodwin, 1989) – Clark. Chłopak zostaje przypadkowo ugryziony przez jednego z wielu węży (pojawiających się jako kara dla ludzkości za zanieczyszczanie środowiska). Potworność Clarka przez większość czasu opiera się na tym, że jego ręka przemienia się w węża, z czym mężczyzna próbuje walczyć. Odcina sobie kończynę, jednak działanie to nie przynosi skutku, ponieważ wąż – zgodnie ze swoimi konotacjami z cyklicznością oraz nieśmiertelnością – odradza się i stopniowo przejmuje coraz większą kontrolę nad Clarkiem.

Ten przykład ilustruje kolejną istotną różnicę między żeńską a męską potwornością. Żadna *femme reptile* nie podejmuje tak wielkiej walki ze swoim wnętrzem, ponieważ część postaci traci nad sobą kontrolę w trakcie przemiany (Atheris Adderson, Anna Franklyn, Carla Hoffman, Lisa Moya, Carly, Lola), część całkowicie poddaje się swoim pragnieniom (Lady Sylvia Marsh, Lena Aruza) lub się im przez jakiś czas opiera, aby w końcu zaakceptować swoje zdolności (Jennifer Baylor). W przypadku postaci żeńskich nie dochodzi jednak do jakiegokolwiek próby samookaleczania – stanowiącego zresztą centralny motyw potworności męskiej, którego odpowiednikiem wśród żeńskich monstrów jest menstruacja³²¹ – w przypadku omawianych postaci wpisujących się w figurę *femme reptile* sygnalizowana niedosłownie (poprzez analogię do cykliczności). Różnica ta kompatybilna jest z rozpoznaniem o feminizacji wilkołaków – choć ich zło koncentruje się bardziej wokół samokontroli, powstrzymywania agresji, sprawności fizycznej niż seksualności (jak u wilkołaczyc), to wielokrotnie zaobserwowane mechanizmy samoograniczania, izolacji są podobne. Co więcej, podobnie jak David, Clark zostaje wprowadzony w błąd przez nieznanego mężczyznę, sprawiającego wrażenie eksperta, który podaje mu niewłaściwe antidotum. David oraz Clark stają się więc ofiarami w sposób niezłożony i jednoznaczny, w przeciwieństwie do większości postaci kobiecych, uwikłanych w relacje, obciążenia rodzinne, przynależność do wspólnoty, traumy. Choć potworność

³²¹ A. Briefel, op. cit., s. 16.

w większości przypadków ma charakter niezawiniony, to wśród mężczyzn jest to wyrażone bezpośrednio. Wyjątek wśród omawianych postaci kobiecych stanowi Lady Sylvia Marsh, która do tego stopnia akceptuje i delectuje się swoją potwornością, że przyczyna jej zła nie tylko zdaje się mieć charakter immanentny, ale też nie odgrywa większej roli w kreowaniu postaci.

Niewinność obu mężczyzn zostaje wyraźnie rozpoznana oraz wyrażona wprost. Ukazuje to scena, w której uderzona przez Clarka Lisa, po odcięciu przez mężczyznę ręki, zapewnia partnera, że wie, że nie był sobą, a dokonane krzywdy nie są jego winą. Również jednoznaczny, choć, w odróżnieniu od poprzedników, całkowicie winnym przykładem męskiej, węzowej potworności jest Delgado – jeden z członków załogi tytułowego *Przeklętego okrętu* (*The Haunted Sea*, reż. D. Golden, 1997), przewożącego azteckie artefakty. Mężczyzna, kierowany chęcią kradzieży jednej z figurek, zostaje opętany przez ducha, przez co nabiera węzowych cech oraz zabija towarzyszy.

W różnicy płciowej warto podkreślić, że (tak charakterystyczne dla Kobiecej Potworności) funkcje reprodukcyjne w przywołanych horrorach o ludzko-węzowych hybrydach pojawiają się, co przewrotne, wyłącznie w kontekście figury męskiego szalonego naukowca, który, igrając z naturalnym porządkiem natury, powołuje na świat monstra. Wąż, symbol płodności, w postaciach w modelu *femme reptile*, nie wiąże się więc bezpośrednio z funkcjami reprodukcyjnymi. Inaczej dzieje się w przypadku *femme insecte*.

4.2. Wykluczona wśród wykluczonych – o obcości owadów na przykładzie *femme insecte*

László Sepsi, przyglądając się monstrom amerykańskiego kina grozy, zauważa, że choć co do zasady horror z motywem zwierzęcym opiera się głównie na konflikcie ludzkiego z pozaludzkiem, to transformacja na przykład w ssaka niesie radykalnie inne znaczenia niż przemiana w insekta, będącego, zdaniem Sepsi opierającego się na rozpoznaniach Carolla, „gotowym monstrem” („Considering Caroll’s argument, insects are ready-made monsters”)³²². Składnikami takiej gotowości

³²² L. Sepsi, *Embracing the Insect: Representations of Anthropods in American Horror Cinema*, „Americana E-Journal of American Studies in Hungary” 2017, Vol. XIII, No. 2, <https://www.americanaejournal.hu/index.php/americanaejournal/article/view/45053> (dostęp: 13.09.2024).

do bycia całkowitym źródłem lęku i odrazy są między innymi: zdolność do szybkiej reprodukcji, zagrożenie sanitarne i zdrowotne, możliwość fizycznego przekroczenia granic ludzkiego ciała, produkcja wydzielin, a także niepokojący wygląd przypominający kosmitę³²³. Choć te kategorie pasują również do innych gatunków, to groza insektów (i pozostałych stawonogów) opiera się na ich potencjale do przekroczenia niemal każdej bariery (ciała, powierzchni, wody, piasku) oraz zdolności do życia w każdym miejscu na świecie³²⁴. Nie dziwi zatem, że insekty bywają centralnymi źródłami ekranowego zła, w których role żeńskie szczególnie często sprowadzają się do bycia ofiarą (również seksualizowaną), co wyraża się już w samych plakatach dwóch produkcji z owadami – *Gniazda* (*The Nest*, reż. T. Winkless, 1988) i *Insecticidal* (reż. J. S. Lando, 2005).



Plakaty *Gniazda* i *Insecticidal*

Nazwanie grupy ludzko-owadzych hybryd chmarą byłoby przesadne – należy do niej stosunkowo niewiele osobników. Przemianę w insekta zwykle wywołuje wymknięcie się spod kontroli przelomowego eksperymentu, w wyniku którego postać

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ibidem.

miała zapisać się na kartach historii. Można obserwować to w najstraszliwszym filmowym przykładzie ludzko-owadziej transformacji, *Musze* (*The Fly*, reż. D. Cronenberg, 1986). Naukowiec Seth Brandle, prowadząc ryzykowne badania nad teleportacją, w wyniku przypadku zostaje połączony z muchą domową – czemu towarzyszy, oczywisty już na tym etapie, zestaw zachowań związanych w balansowaniem na granicy człowieczeństwa oraz zwierzęcości, a także stopniowa, wizualnie wyrazista i odrzucająca przemiana, obejmująca niechciane włosy, sączące się wydzieliny, wymioty oraz defragmentację ciała.

Różnica, która automatycznie wyłania się z oglądu zebranego materiału badawczego, dotyczy szczególnego nacisku na abiektałość transformacji i cielesność. Opowieści o ludziach przemieniających się w owady wpisują się w konwencję *body horroru*, w którym wyraziście ukazana jest właśnie przemiana odrzucająca – oślizgła, lepka, cieknąca. Owszem, narracje likantropiczne niejednokrotnie eksponowały abiektałość przemieniającego się niestabilnego ciała, jego wnętrza, płynnych granic. Widać to choćby na przykładzie wilkołaczego *shapeshiftingu* – wydobywania zwierzęcia spod ludzkiej skóry (*Upiorna Noc Halloween, Lunatycy*) lub wyrastających kłów, rozciągających się kości, wyrastających szponów (seria *Skowyt*). Abiektałość w tych przypadkach wiązała się jednak bardziej z przerażającą nieuchronnością zagrażającej poznawczo przemiany w drapieżnika niż z odrzucającymi wydzielinami, pasożytami składającymi jaja wewnątrz ludzkiego organizmu.

W tym miejscu uwidacznia się w zasadzie kluczowa różnica w kreowaniu zagrożenia na podstawie różnych rodzajów zwierzęcej cielesności. Seksualność, wyraźnie projektowana na drapieżne ssaki oraz gady, również stanowi silny fundament narracji o *femme insecte*. Co istotne, kobiety-owady, w przeciwieństwie do wilkołaczyc i *femme reptile*, ukazują abiektałość niekontrolowanej reprodukcji. Cięża, w zbadanych węzowych narracjach motyw całkowicie nieobecny, kilkakrotnie widoczna wśród wilkołaczyc, staje się ważnym wątkiem opowieści o przerażających owadach.

Wynika to zapewne z powszechnego postrzegania insektów jako odrzucających i niebezpiecznych – owadzie zdolności do szybkiej i skutecznej reprodukcji stanowią przyczynę klęsk żywiołowych oraz kryzysów sanitarnych. *Femme insecte* stanowi zatem przykład ilustracji abiektałości co najmniej trójaspektowej: 1) zagrożenia poznawczego (byt pośredni, jakby ujął to Noel Carroll), 2) niestabilnego, reprodukującego kobiecego ciała (potwornej macicy, o której mówiła

Barbara Creed), 3) odrzucających wydzielin, jak ropa, śluz, plwociny, soki trawienne, ślina (stanowiących bezpośrednią ilustrację koncepcji abiektu Kristevej). Przy czym cechy te widoczne są również wśród omawianych wcześniej *femmes animales*, lecz nie w takim natężeniu jak wśród *femmes insectes*.

Ugryzienie (Bite, reż. C. Archibald, 2015) to opowieść o Casey – przyszłej pannie młodej, która udaje się z przyjaciółkami na wyjazd panieński. W trakcie pobytu kobieta zwierza się towarzyszkom ze swoich problemów związkowych. Okazuje się, że ma konflikt z matką narzeczonego, która wywiera presję na swoim synu, aby przekonywał Casey do poczekania z seksem do ślubu.

Żeńskie bohaterki ukazane są jako powierzchowne – gdy w stanie upojenia alkoholowego, w klubowej łazience, Casey wyraża wątpliwości co do zamążpójścia, jej przyjaciółki wskazują zalety jej przyszłego męża Jareda, ograniczając się do wymienienia dobrego wyglądu oraz dochodowej pracy bankiera inwestycyjnego. W miarę trwania pobytu uwidacznia się coraz więcej trudności w relacji – okazuje się, że Casey ukrywa przed narzeczoną, że nie planuje macierzyństwa, a w trakcie imprez nie powstrzymuje się przed kontaktami z innymi mężczyznami.

Po powrocie z wyjazdu nieuczciwość kobiety staje się coraz silniejszym elementem fabuły. Bohaterka udaje radość, gdy w mieszkaniu zastaje przygotowaną przez Jareda niespodziankę (dziecięce krzeselko), ukrywa fakt zgubienia pierścionka zaręczynowego, a także ogląda wykonane podczas wyjazdu zdjęcia, na których jest całowana przez nieznanego.

Funkcję metonimii uciążliwych sekretów Casey pełni ugryzienie przez bliżej niezidentyfikowanego insekta. Tak, jak coraz bardziej uwidaczniają się chorobowe zmiany ciała po ukąszeniu, tak samo trudniejsze jest ukrywanie zdrady i tajemnic. Bohaterka portretowana jest wyłącznie w oparciu o swoją nieuczciwość (przez którą przebrzmiewa seksualność) – widz nie dowiaduje się nawet, jaką pracą trudni się dziewczyna, a jedyny element jej aktywności niezwiązany z nadchodzącym małżeństwem, to wyprowadzanie psa sąsiada³²⁵. Jednostronnie ukazywane są również pozostałe postaci – jedynymi cechami przyszłej teściowej jest wrogość, konserwatyzm i skłonność do pogardliwego, protekcyjnego traktowania, Jared pełni funkcję jednoznacznie dobrego partnera, a jego wypowiedzi koncentrują się głównie na

³²⁵ Który pełni funkcję źródła informacji o zagrożeniu, gdy nagle zmienia nastawienie do bohaterki – co szerzej omawiam w następnym rozdziale.

aspekcie ekonomicznym (anegdota z pracy dotyczy słabego garnituru, zwrócenie uwagi na brak pierścionka zaręczynowego wzbogaca komentarz o wykonaniu z białego złota). Prosto (w świetle rozpoznań z poprzednich części) potraktowana jest również kwestia seksualności *femme reptile* – mimo oporów Jareda, kobieta nakłania go do pierwszego współżycia, co stanowi wyraz jej potrzeb rosnących wprost proporcjonalnie do liczby owadzych atrybutów.

Nudności oraz fatalne samopoczucie prowadzą do rozpoznania, że kobieta jest w ciąży. W świetle zbyt krótkiego upływu czasu od stosunku z partnerem pojawia się sugestia, że ciąża powstała w trakcie wyjazdu, podczas którego odurzona alkoholem Casey została zaprowadzona do domu obcego mężczyzny. Choć ostatecznie przyczyną ciąży okazuje się ugryzienie przez tajemniczego insekta, film ten można wpisać do grona horrorów zawierających wątek chorób przenoszonych drogą płciową³²⁶ – ukąszenie Casey zbiega się w czasie z byciem wykorzystaną w trakcie wyjazdu panińskiego, Jared oddaje krwimocz po seksie z narzeczoną, a także sam zaraża Jill w trakcie spontanicznego stosunku mającego miejsce chwilę po odkryciu zdrady narzeczonej.

Trudno przypisać Casey jednoznaczną winę lub niewinność – tak jak ma to miejsce w większości omawianych przypadków. Z jednej strony okazuje się, że stała się ona ofiarą podstępu Jill, której celem było uwiedzenie Jareda, lecz z drugiej strony sekrety bohaterki, w świetle struktury fabularnej, „zasługiwały” na potępienie.

Owadzia potworność nie może również być przypisana jednoznacznie do sfery utraty sprawczości (bohaterka częściowo zachowuje się w sposób niekontrolowany, ale również nawet w finalnym punkcie przemiany zachowuje świadomość), a także nie pasuje całkowicie do schematu nabywania zwierzęcych atrybutów służących do dokonania zemsty – atakuje jednoznacznie dobrego partnera, a także swoją lojalną przyjaciółkę Kirsten, której śmierć po chwili oplakuje. Jednocześnie świadomie i celowo morduje opresyjną teściową oraz z satysfakcją zabija podstępą Jill. Warto wspomnieć, że w tym ostatnim przypadku dochodzi do zilustrowania zarówno żeńskich, jak i męskich atrybutów reprodukcyjnych. Casey najpierw udowadnia dziewczynie jej nielojalność, po chwili podczas morderczego

³²⁶ Do których należą nie tylko wspomniane *Zdjęcia Ginger* i *Coś za mną chodzi*. Motyw ten pojawia się też w kontekście pasożytów przypominających owady z *Dreszczy* (*Shivers*, reż. D. Cronenberg, 1975).

pocałunku pluje żrącą substancją, a na końcu zabija za pomocą fallicznego żądła. Z jej ciała (również z ust) wydobywają się jajeczka ze skrzydlatymi owadami.

To, co wyłania się więc na tym etapie, to niejednoznaczność w zakresie sprawczości – gdy kłuje Jill na oczach Jareda, przerażony mężczyzna pyta, dlaczego to zrobiła. Casey odpowiada wówczas przewrotnie, że kierował nią instykt. Porównując jednak rzekomą „instyktowność” morderczych zapędów *femme insecte* do innych przypadków *femmes animales*, należy stwierdzić, że stanowi to wyraz ironiczny, posługujący się zwierzęcością jako działaniem odruchowym.

Zupełnie jednoznaczny jest natomiast brak korzyści ze stanu ludzko-owadziej hybrydy. O ile wilkołaczyce i *femmes reptiles* mogły wykorzystywać swoją przemianę do zemsty, samoobrony lub ratowania innych, o tyle bycie *femme insecte* każdorazowo jest porażką. Wpisuje się to więc w antropocentryczne, gatunkowistyczne postrzeganie owadów jako całkowicie od człowieka odmiennych, niezdolnych do podporządkowania, a więc obcych i wykluczonych³²⁷ – przy jednoczesnym oczywistym uprzywilejowaniu zwierząt towarzyszących. Brak korzyści oraz stanie się owadem jako konsekwencja „wahającej się” moralności stanowi również temat innych filmów ukazujących *femme insecte*.

4.2.1. Transformacja – kara i choroba

Skoro transformacja w insekta lub nabycie owadzych cech to jednoznacznie złe zjawisko, nieprowadzące do jakichkolwiek realnych korzyści, można rozpatrywać je przez pryzmat kary. Łączy się to nie tylko z przypadkiem Casey, ale też z innymi produkcjami z postacią w modelu *femme insecte*.

W niektórych przykładach kobieta staje się *femme insecte* za sprawą własnej próżności. Takim przykładem jest Janice Starlin – tytułowa *Kobieta-osa* (*The Wasp Woman*, reż. R. Corman, 1959). Bohaterce jest najbliższej do nieobecnej właściwie postaci szalonej naukowczyni – jako właścicielka przedsiębiorstwa kosmetycznego, przez lata firmująca produkty własną twarzą, w obliczu bolesnej konfrontacji z postępującym procesem starzenia decyduje się poddać ryzykownej terapii odmładzającej. Dzięki pozyskiwanej przez tajemniczego Dr. Zinthropa substancji z os,

³²⁷ M. Żółkoś, *Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla animal studium*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie: zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, <https://books.openedition.org/iblp/pan/5580> (dostęp 28.08.2024).

Janice zyskuje młody i atrakcyjny wygląd. Kuracja szybko wymyka się spod kontroli – niecierpliwa kobieta samodzielnie zwiększa dawkę preparatu, przez co ostatecznie zmienia się w monstrum.

Sequel filmu o tym samym tytule (reż. J. Wynorski, 1995) podkreśla znaczenie fizycznej atrakcyjności kobiet mierzonej uwagą mężczyźn. Produkcja wprowadza także wątek zazdrości i rywalizacji między kobietami – Janice wrogo reaguje na młodsze od niej kobiety, sprowadzając je do konkurencji, a także śni koszmary o zdradzającym partnerze. Dodatkowo, w toku przemiany, eksponowana jest seksualność przedsiębiorczyni, która szybko przeradza się w przemoc – kobieta podczas stosunków przemienia się w wielką osę (co wygląda na celowe działanie) oraz zabija swoich partnerów. Choć Janice w pewnym stopniu wpisuje się w figurę szalonej naukowczyni, działania motywowane pragnieniem odzyskania młodego wyglądu, opatrzone przy tym opresyjną seksualnością, stoją w opozycji do męskich ingerencji zaburzających porządek świata.

Żeńską reprezentantką nauki³²⁸ jest również występująca w *Chorej dziewczynie* (*Sick Girl*, reż. L. McKee, 2006³²⁹) magistra entomologii – Ida Teeter. W pierwszej scenie zostaje porzucona przez partnerkę, która argumentuje decyzję o rozstaniu faktem, że insekty stanowią zbyt dużą część życia Idy. Istotnie, kobieta nie tylko ma w mieszkaniu terraria z pajakami, modliszkami, żukami, ale również darzy insekty sympatią i pieszczotliwie się do nich zwraca. Dodatkowo, jako pasjonatka insektów ma w mieszkaniu wiele owadzich dekoracji oraz akcesoriów. Co niestandardowe – jest obojętna wobec psa, odwracając tym samym uwagę od uprzywilejowania czworonogów.

Po bolesnym rozstaniu zwierza się koledze z pracy ze swoich związkowych problemów. Po jego namowach Ida postanawia zaczepić tajemniczą Misty Falls – nieśmiałą kobietę, rysującą wróżki. Misty nie tylko nie boi się owadów Idy, ale również jest nimi zafascynowana. Relacja kobiet okazuje się długotrwała – ich związek się rozwija po udanej randce, która kończy się w domu Idy. W trakcie zbliżenia Misty zostaje ugryziona w ucho przez nowego owada Idy o nieznanym pochodzeniu.

³²⁸ W tym miejscu warto przywołać podział na Białą Naukę i Czarną Magię, o których mówiła Carol J. Adams. Jeżeli postaci żeńskie są reprezentantkami nauki, jak co zdarza się w owadzich horrorach – wówczas nie tylko wpisują się w model ukazany przez Carol Clover ale formą odbicia męskiego reprezentanta intelektu, jak na przykład entomolożka Dr. Susan Tyler z *Mimic* (reż. G. del Toro, 1997).

³²⁹ Film jest częścią cyklu *Mistrzowie horroru* (2005-2008), na który składają się osobne tematycznie, godzinne produkcje.

Przemiana wiąże się z apetytem na owady – Misty ukradkiem zjada jednego z żuków Idy. Co ciekawe, dochodzi do niewielkiego przesunięcia – zwykle konsumpcja insektów, wiążąca się przecież jednoznacznie z ohydą, sprowadza się do wizualnej reprezentacji abiektałności postaci oraz informowania o postępującej przemianie. W tym wypadku jednak, ponieważ obie kobiety darzą sympatią trzymane w domu okazy, można rozważyć, czy istnieje pewien składnik oparty na oburzeniu i współczuciu wobec insekta, będącego pupilem Idy. Nawet jeżeli tak jest, to całościowe podejście do owadów zaprezentowane w *Chorej dziewczynie* wydaje się mimo wszystko wzmacniać ich wykluczenie w świecie ludzkim, ale i pozaludzkim – stanowią one zagrożenie również dla zwierząt domowych (uprzywilejowanych), co dokłada abiektałności „gotowych monstrów”.

Wartym wspomnienia przykładem przy okazji żeńskich reprezentantek nauki jest także *Władca komarów* (*Mansquito*, reż. T. Takács, 2005), w którym Dr. Jennifer Allen pracuje nad szczepionką na tajemniczego wirusa. Kobieta dokonuje testów na seryjnym mordercy, który gwałtownie nabiera cech komara, powodując przemianę naukowczynie. Gdy Jennifer sama zaczyna ulegać przemianie, uwidacznia się motyw funkcji reprodukcyjnych jako wspólnego mianownika insektów oraz żeńskości – okazuje się, że przemieniony ludzko-komarzy potwór prawdopodobnie wyczuwa transformację bohaterki i widzi w niej potencjał do rozmnażania. Jennifer, jako postać która działała w imię dobra, nie zostaje ukarana całkowitą przemianą w insekta – zachowuje sprawczość oraz względnie ludzki wygląd do końca. Jej śmierć przypomina schematy właściwe męskim monstroom – bohaterka poświęca się, aby zabić potwora i nie dopuścić do dalszego rozmnażania monstrów. *Władca komarów* potwierdza więc, że owadzia cielesność stanowi jednoznaczną karę – sprawiedliwość została wymierzona seryjnemu mordercy, a bohaterka, która igrała z porządkiem świata, lecz jednocześnie miała dobre intencje, zginęła w sposób łagodniejszy – pod postacią ludzką, jeszcze przed całkowitą transformacją.

Powyższe przykłady ilustrują również istotną tendencję filmów o owadach. Ponieważ jednym z głównych składników owadziej abiektałności jest wspomniane zagrożenie zdrowotne, transformacja w owada przypomina objawy chorobowe. Dzięki konwencji *body horroru* wyraziście ukazywane są więc pęcherze, błony, odpadające kawałki skóry, wydzieliny. Nakłada się to również na moralizatorski aspekt horroru, w którym przemiana w insekta sugeruje choroby przenoszone drogą płciową – będące karą za rozwiązłość. W omawianych filmach nie słychać zatem pozytywnego echa

posthumanistycznych wizji dotyczących relacyjności za pomocą afektywnej podmiotowości, kolektywności, przekraczania konceptu jednostki, etyki afirmacji, bycia w ruchu, sieciowości, nieustannym przeobrażeniom, o których pisze Rosi Braidotti³³⁰, przez które pobrzmiewają koncepcje Deleuze'a i Guattariego o stawianiu się-zwierzęciem, kłacza, mnogości, roju³³¹. Przeciwnie, pomimo całego potencjału insektów, w omawianych tekstach kultury, echem odbijają się ciężkie tony hierarchiczno-dualistycznego systemu.

4.3. Podsumowanie i wnioski

Postaci w typie *femme insecte* nastrożają trudności interpretacyjnych. W zgromadzonym materiale badawczym najwyraźniejsza różnica pomiędzy nimi a wilkołaczycami oraz *femmes reptiles* zasadza się na tym, że owadzie cechy nie niosą za sobą korzyści – potworność insekta jest jednoznacznie niepożądanym stanem. Stanowi to zapewne wyraz antropocentrycznego postrzegania insektów jako obcych nie tylko względem człowieka, ale również wykluczonych w królestwie zwierząt, o którym wspominała Monika Żółkoś. Co do zasady ilustrują zwierzęcość w podobny sposób, co inne warianty *femme animale* – do podobieństw można włączyć „nadmierną” ekspresję seksualności, funkcje reprodukcyjne, falliczne atrybuty, a także nieprzywoływane przeze mnie elementy, które zostaną szczegółowo omówione później³³². Ograniczona jednak liczba zarówno żeńskich, jak i męskich przykładów, utrudnia wyprowadzenie zdecydowanych wniosków lub bezpośrednio porównanie funkcjonowania w świetle dyskursów, w których mieszczą się wilkołaczyce.

Przykładowo, żadna z omawianych *femme insecte* nie wiązała wykluczenia z obcym pochodzeniem, zemstą na oprawcy czy dojrzewaniem. W obliczu tak niewielkiej liczby postawienie na tym fundamencie jakiegokolwiek tezy byłoby jednak nieuzasadnione.

Pewne nieskomplikowane wnioski można wyprowadzić z całkowitej nieobecności motywu menstruacji, cykliczności, relacji ze zwierzętami – owadów nie

³³⁰ R. Braidotti, *Etyka stawiania się-niewykrywalnym*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 289-322, R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Malden 2013.

³³¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2023.

³³² W celu uniknięcia wtórności postanowiłam pominąć np. identyczne funkcje zwierząt towarzyszących w filmach, obrazy klatek, zniewolenie zwierząt wykorzystywanych do badań, motyw wystawiania na widok, które szerzej omawiam w rozdziale piątym.

można łatwo połączyć z atrybutami typowo kobiecymi. Sęk w tym, że nie wiążą się one również z męskością – co nie zadziwia, biorąc pod uwagę, że insekty są uniwersalnie wykluczone. Wobec tego jedyny aspekt owadziej potworności jako wiążący kobiecość z naturą dotyczy wyłącznie funkcji reprodukcyjnych. Pojawia się jednak też przykład feminizacji mężczyzny przez potworzycę – Casey ze swojego narzeczonego czyni żywy inkubator, przez co po pewnym czasie wylatują z jego ciała owady. W obliczu tak niewielkiej liczby przedstawień formułowanie jednak tezy o tym, że insekty zdecydowanie wiążą kobiecość ze światem natury lub negowanie związków kobiecości z naturą w postaciach *femme insecte* wydaje mi się zbyt pochopne.

Zanalizowane owadzie potworzyce funkcjonują bardziej niejednoznacznie – będąc jednocześnie winnymi, lecz zmanipulowanymi, bezwzględny, pozbawionym kontroli i po chwili świadomymi, motywowanymi niskimi pobudkami, lecz cierpiącymi. Choć podobne sprzeczności miały miejsce przy pozostałych wariantach *femme animale*, dały się one odnieść do różnicy płciowej lub wpisać w szerszą problematykę. Z uwagi na niewielką liczbę przykładów trudno wyłonić jednak zdecydowane regularności, jak miało to miejsce w przypadku wilkołaczyc.

Powyższe wnioski powinny zostać zatem potraktowane jednak bardziej jako przypuszczenie – potencjalnie możliwe do ponownego rozpatrzenia przy pojawieniu się większej liczby horrorów, zgromadzeniu materiału badawczego objętością odpowiadającego wilkołaczym przedstawieniom. W świetle tak znacznej dysproporcji między owadzimi potworzycami a likantropkami pozostawiam więc kategorię *femme insecte* jako niedomkniętą.

Choć podobny zarzut można postawić wobec niewiele większej liczby przedstawień *femmes reptiles*, większe zaufanie do stawianych tez powoduje ich zbieżność ze znacznie liczniejszą grupą wilkołaczyc oraz wyraźna odmienność od węzowych mężczyzn, sytuująca się na podobnej płaszczyźnie, co likantropia – kobiecość zostaje sprowadzona głównie do seksualności, zarówno związanej z traumą, jak i zemstą, natomiast męskość wiąże się z powstrzymywaniem, ograniczaniem siebie i swojej agresji. Zbieżność ukazuje również feminizacja zarówno wilkołaków, jak i węzowych mężczyzn.

Wilkołaczyce oraz *femmes reptiles* ukazały więc spójny obraz modelu *femme animale*, a wnioski wyciągnięte na podstawie ekofeministycznej analizy krytycznej pozwoliły zaproponować sposoby tworzenia filmowych tekstów grozy w sposób bardziej inkluzywny. Najnowsze przykłady wilkołactwa oraz węzowości

opierają zwierzęcość na sprawczości, mściwości, kolektywności oraz zwalczaniu Abiektralnej Męskości. Kontynuowanie takiego schematu (przy jednoczesnych strategiach wspominanych w poprzednich częściach), wsparte potwornością manifestującą się w zachowaniach uświadomionych i celowych, motywowanych przyjemnością, stanowiących realizację zdemoralizowanych pragnień, mogłyby zaowocować utworzeniem postaci w typie *femme animale*, która nie zawłasczałaby opresji wobec zwierząt do wyrażenia opresji wobec kobiet oraz kreowałaby zło powiązane ze światem natury, lecz niedegradujące przyrody.

Przyczyna zaistnienia zła mogłaby wciąż być zewnętrzna, przypadkowa, lecz mogłaby również zostać zupełnie pominięta lub wyrażona jako efekt realizacji zdemoralizowanego pragnienia czy podjęcia świadomej decyzji, aby przesunąć centrum narracji z dramatu potworzycy na delektowanie się okrucieństwem samym w sobie. Choć popkultura zrodziła rozmaite męskie potwory będące emanacją czystego zła, lecz wciąż panuje niedobór żeńskich monstrów, które można określić jako „po prostu złe” – a nie straumatyzowane, zmuszone, skonfliktowane, walczące ze sobą.

Zatarciu powinny ulec też granice między jednoznaczną, niewinną, ubogą w symbolikę potwornością męską a złożoną, zawieszoną, problematyczną, uwikłaną w liczne konotacje kulturowe potwornością żeńską. Cenne byłoby również korzystanie ze strategii (widocznej w najnowszych tekstach) rezygnacji z dosłownych skojarzeń ze zwierzętami oraz eksponowanie potworności poprzez pryzmat odzyskiwania kontroli, siły, troski, wspólnotowości i kolektywności.

Powyższe rozpoznania koncentrowały się głównie wokół postaci żeńskich. Zgodnie z założeniami ekofeminizmu wegetariańskiego zasadnym byłoby jednak oddanie przestrzeni istotom pozaludzkim – przejdę więc do refleksji nad andro- i antropocentryczną konstrukcją zwierzęcości obserwowaną w filmowych opowieściach.

Rozdział V. Z kamerą wśród wilkołaczyc.
Opresja zwierząt w filmach o likantropkach

I hated being at the mercy of the lunar cycle. So primitive, so pathetic

– Adam Garou

Pełne zaćmienie (1993)

5.1. Spektrum transformacji – między inspiracją naturą a zawłaszczaniem pozaludzkiego ciała

Badanie *femmes animales* w optyce ekofeministycznej prowokuje do rozważań nad motywem przemiany wobec dychotomii człowiek/zwierzę. Zdecydowana większość filmów stanowiących materiał badawczy niniejszej pracy umacnia – opresyjne dla kobiet i natury – dychotomiczno-hierarchiczne postrzeganie. Dzięki omówieniu poszczególnych filmowych strategii kreślenia granicy między ludzkim a pozaludzkim, można przedstawić ogólną charakterystykę wilkołactwa i przedstawić żeńską likantropię w formie spektrum transformacji. Przed przystąpieniem do analizy żeńsko-zwierzęcej przemiany, przyjąłam hipotezę, zgodnie z którą im bliżej formy zwierzęcia na spektrum transformacji sytuuje się wilkołaczycza, tym bardziej niepoahamowane, emocjonalne, nieświadome (a więc „zwierzęce” – oczywiście w antropocentrycznym rozumieniu) zachowania prezentuje. Choć hipoteza ta nie została potwierdzona – antropocentrycznie rozumiana „zwierzęcość” nie zawsze wymagała całkowitej przemiany w zwierzę, przyjrzenie się likantropkom pod tym kątem umożliwiło wyprowadzenie wniosków w kwestii tworzenia horrorów w sposób nieopresyjny dla zwierząt.

Mianem spektrum transformacji nazywam więc takie usytuowanie wilkołaczyc, w którym po jednej stronie znajdują się te dokonujące całkowitej przemiany w zwierzę (co wiąże się zazwyczaj z udziałem pozaludzkiego „aktora”), a po drugiej – postaci nabierają nieznacznych cech świadczących o likantropii (jak na przykład nienaturalny kolor oczu czy nieco zastrzone pazury).

Mimo iż taki układ w teorii wydaje się dość klarowny i domknięty, zaznaczyć należy, że w wielu przypadkach transformacja jest procesem rozwijającym się przez całą fabułę, przy czym często (choć nie zawsze) nasilenie atrybutów zwierzęcych wiąże się ze stopniową utratą kontroli.

Porządek zakładający umieszczenie po lewej stronie całkowitej przemiany oraz, po prawej, oszczędności w nadawaniu zwierzęcych atrybutów jest nieprzypadkowy. Mając na względzie właściwe zachodniej kulturze tendencje do postrzegania od lewej do prawej oraz percypowania tego kierunku jako postępującego, przypominającego oś czasu, usytuowałam wilkołaczycze w ten sposób, sugerując – zgodnie z obserwacjami z analiz materiału badawczego, że progresywnym

i korzystniejszym dla sytuacji zwierząt będzie dążenie właśnie do redukcji atrybutów zwierzęcych.

Dalej przedstawiam więc autorską ilustrację spektrum transformacji wilkołaczyc, posługując się fragmentami ujęć z poszczególnych produkcji. Ze względu na wysoką liczbę badanych likantropiek pozwoliłam sobie ograniczyć się wyłącznie do ukazania tych najbardziej reprezentatywnych dla danego obszaru spektrum transformacji. W górnym rzędzie, w kolejności od lewej do prawej, znajdują się postaci z: *Żądzy krwi*, *Skowytu*, *Krwawego księżycy*, *Grandma Werewolf*, *Blood Moon*, *Wilderness*. Rząd środkowy przedstawia wilkołaczyce z filmów: *I Am Lisa*, *Zdjęcia Ginger*, *Dances with Werewolves*, *She Wolf Rising*, *Przeklęta*, *Bestia musi zginąć*. Na samym dole widać bohaterki pojawiające się w: *Among the Shadows*, *Mrocznych cieniach*, *Lunatykach*, *Skowytu 7*, *Bestii z Wolfsberga* i *Krew jak czekolada*.



Spektrum transformacji – kompilacja wybranych ujęć

Opis spektrum transformacji oraz antropocentrycznych wizji projektowanych na zwierzęcość przedstawić można przewrotnie – zaczynając od przykładu unikatowego w grupie badanych filmów, niewpisującego się w typową likantropię i niezwiązanego z przemianą *per se*. W spektrum transformacji nie mieści się zatem wilkołactwo opierające się na więzi dusz pomiędzy Leonorą Johnson z *Cat Girl* a lampartem. W filmie nie dochodzi do bezpośredniej przemiany (choć bohaterka w pewnym momencie postrzega swoje dłonie jako wyposażone w długie ostre pazury), lecz kobieta i zwierzę łączą się umysłami, reprezentując pewną jedność w dwóch ciałach. O ile na tym etapie oczywistym jest, że narracje o wilkołakach (w tym również wilkołaczycach) zwykle koncentrują się na konflikcie podwójnej natury człowieka, o tyle podwójność ukazana w *Cat Girl* stanowi rozwiązanie niestandardowe³³³.

Tak jak w większości przykładów, również i w tej opowieści dochodzi do silnego zarysowania opozycji rozum/emocje. Po powiązaniu dusz, gdy Leonora wyznaje Dr. Brianowi, że wciąż darzy go uczuciem, dodaje, aby nie igrał z jej emocjami, ponieważ **już** nie potrafi ich kontrolować („Don't play with my emotions, Brian, I don't think I can control them anymore”). Przemiana dotyczy więc utraty kontroli i poddania się emocjom, co w dualistycznym systemie myślenia oznacza automatyczny przeskok do sfery irracjonalności.

W tym miejscu warto poświęcić chwilę kwestii dualistycznego myślenia o emocjach. Emocje, postrzegane jako reakcje na bodziec, nie stanowią przeciwieństwa rozumu, a wręcz funkcjonują jako wsparcie racjonalnych zachowań ułatwiających przetrwanie – między innymi za sprawą dostarczania informacji o zagrożeniu, umożliwiania dokonywania szybkiej oceny, wspomagania rozumienia otoczenia, oddziaływania na koncentrację, percepcję i pamięć³³⁴. Ponieważ emocje stanowią integralne elementy myślenia jako złożonego procesu zachodzącego w ciele³³⁵, postrzeganie emocji oraz rozumu, a także umysłu oraz ciała, jako wzajemnie wykluczających się tworzy tę samą przepaść, która rzekomo oddziela naturę od kultury. Aspekt utraconej przez Leonorę zdolności do kontrolowania swych emocji (jak gdyby emocje były czymś negatywnym i konieczne było celowe ograniczanie tej integralnej części ludzkiego funkcjonowania) umacnia więc dychotomiczne myślenie, a także

³³³ Podobny motyw powiązania pojawia się też w filmie *Skowyt 4: Koszmar nocny* – gdy Eleanor uprawia seks z Richardem, a Marie strzela do uciekającego wilka, wilkołaczycyca odczuwa ból.

³³⁴ A. Dąbrowski, *Emocje. W poszukiwaniu antyesencjalistycznego ujęcia*, „Etyka” 2020, nr 1, s. 95-96.

³³⁵ Zob. A. Damasio, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, Avon Books, New York 1994.

łączy zwierzęcość ze sferą emocji postrzeganej w antropocentrycznym porządku przez pryzmat bezwolności, bezsilności, braku sprawczości.

Relacja Leonory i lamparta jest też relacją asymetryczną, opartą na kontroli – zwierzę dokonuje czynów zgodnie z wolą kobiety, a także reaguje na jej stany emocjonalne. Jednocześnie bohaterka odbiera bodźce płynące z ciała lamparta – gdy światło latarki razi wzrok zwierzęcia, odczuwa ona jego dyskomfort. Gdyby usunąć element kontroli oraz oprzeć relację *femme animale* ze zwierzęciem na komunikacji, międzygatunkowym porozumieniu, współpracy, można byłoby uzyskać film, w którym zwierzę przestaje być narzędziem do dokonania czynów, lecz staje się równoważnym towarzyszem. Nie wspominając nawet o możliwościach nadania empatycznego przekazu dzięki rozwijaniu wątków ludzko-pozaludzkiego współodczuwania, współdzielenia emocji oraz fizycznych bodźców, o których w tym układzie nie ma mowy.

Częstszym jednak sposobem portretowania wilkołaczyc, widocznym zwłaszcza w postaciach najstarszych likantropiek, jest ukazywanie całkowitej przemiany (zwykle wiążącej się z filmowaniem zwierząt). Na przykładzie Ireny Dubrovnej, można dojść do wniosku, że zwierzęca cielesność zostaje zawłaszczona – gdy forma wilka czy kota stanowi narzędzie dokonywania przemocy, fizyczność istoty pozaludzkiej staje się ukazana jako inherentnie zła. Przyjęcie postaci pantery jest szansą na wywołanie strachu u Alice (zazdrosna Irena śledzi swoją rywalkę, współpracownicę Olivera), a także dokonania zemsty za przekroczenie granic (Irena zabija Dr. Judda po tym, jak ją pocałował). To również powoduje umocnienie opozycji natura/kultura, ponieważ choć motywacje są ludzkie (zazdrość, zemsta), ostatecznie zło nie jest dokonywane przez człowieka, lecz przez zwierzę.

Tak samo dzieje się w przypadku Celeste LaTour, której całkowita przemiana w wilka jest świadoma i celowa, a ciało wilka służy jako środek do ochrony rodzinnych sekretów lub wymierzania kary – śmierć Yanna jest konsekwencją nieuważności i sprowadzenia policji na społeczność Troiga. Ciało zwierzęcia zostaje więc ukazane jako potworne samo w sobie. Dlaczego więc ludzkość, która zreflektowała się po erze ilustrowania zła za pomocą ciał nienormatywnych na wczesnych etapach kina, wciąż zawłaszcza całkowicie cielesność zwierzęcą, aby ukazywać w horrorze zło?

Biorąc jednak pod uwagę, że horror ma przecież informować o granicach i w pewien sposób usurpuje sobie prawo do informowania o wartościach moralnych,

można poddać refleksji przypadek spersonifikowania pantery jako amoralnego Paula z remake'u *Ludzi-kotów*. W filmie widać silne podkreślenie wątku shapeshiftingu i podkreślenie, że to człowiek celowo przybiera postać zwierzęcia oraz zachowuje swoje ludzkie atrybuty, a nie zwierzę przejmuje kontrolę i pozbawia świadomości. Taki zabieg, przewrotnie, pozwala może bardziej respektować zwierzęta niż wariant, w którym zwierzęcość zdaje się sprowadzać na człowieka zło i prowokować jego agresję, popędowość, instynktowność (postrzeganych pejoratywnie jako pozaludzkie procesy myślowe).

Skłaniam się więc ku stanowisku, że o ile całkowita przemiana w zwierzę ma charakter opresyjny wobec zwierząt, o tyle mniejszym złem zdaje się być silne wyrażenie w filmie człowieka jako monstrum, które zrzuca ludzką skórę i korzysta ze zdolności modelowania swojego ciała tak, aby finalnie przypominać zwierzę. Dzięki temu, tak jak zamknięta w zoo pantera z pierwowzoru była wykorzystywana wyłącznie do wyrażania ludzkich problemów, tak w remake'u, w którym zamknięty w zoo zostaje Paul o tymczasowym wyglądzie pantery, symboliczne zawłaszczenie opresji zwierząt do wyrażenia ludzkiego stanu zostaje zredukowane. Rzecz jasna, dzieje się tak wyłącznie na płaszczyźnie fikcjonalnej tego tekstu kultury – w rzeczywistości i tak sfilmowano przecież zamkniętą w zoo żywą istotę pozaludzką oraz wykorzystano ją do ukazania antropocentrycznych projekcji zwierzęcości.

Wraz z rozwojem postępu technologicznego, rozszerzeniem wachlarza możliwości charakteryzatorskich całkowita przemiana w zwierzę stawała się elementem rzadkim. Wśród nowszych produkcji wyróżniają się *Wilderness*, *Krew jak czekolada* oraz *Saga Zmierzch*, które jako jedne z nielicznych ukazują całkowitą przemianę kobiet w zwierzęta. Zarówno Alice White, Vivian Gandillon, jak i Leah Clearwater pojawiają się jednak w produkcjach przesuwających horror w stronę romansu, a także estetyzujących transformację. W pierwszej z nich wilkołactwo jest rozdzielone – jakby Alice i wilczyca były dwiema odrębnymi istotami zamiennie przejmującymi kontrolę, a dwóch pozostałych produkcjach przemiana następuje według woli wilkołaka, jest procesem świadomym i celowym.

W większości przypadków, niezależnie od umiejscowienia w spektrum transformacji, podobnie jak wilkołaki płci męskiej wilkołaczyce tracą przytomność i sprawczość w trakcie przemiany. Zwierzęcość zostaje więc sprowadzona do tego, co nieuchronne, niekontrolowane, niebezpieczne. *Black Deer z Blood Moon* wskazuje, że niektóre wilkołaki są zwierzętami tylko częściowo, ale jeżeli drzemiąca w nich bestia

staje się zbyt silna, to ulegają przemianie. Wyeksponowana zatem jest zwierzęcość sprowadzona do funkcjonowania pozbawionego decyzyjności i świadomości.

Na spektrum transformacji od całkowitej przemiany w zwierzę oddala się wizja likantropa jako wysokiego, dwunożnego, pokrytego sierścią monstrum o zwierzęcym pysku, nieraz nieodróżnialnego w aspekcie płci. Taki sposób ukazywania likantropii wpisuje się w kategorię bytu pośredniego, o którym wspominał Noël Carroll. Pośredniość jawi się więc w tych przypadkach jako zawieszenie między ludzkim a pozaludzkim, przy czym zaobserwować można sporą różnorodność w strategiach ukazywania dwunożnych futrzastych potworów.

W niektórych produkcjach taka likantropia wiąże się z funkcjonowaniem monstrum jako zdystansowanego, pobocznego dla fabuły potwora, stanowiącego po prostu pretekst do rozwijania narracji koncentrującej się wokół zachowań ludzi w kryzysie – co widać na przykład w *Armii wilków*, *The Howl* i *The Cursed*, w których wilkołaki pełnią funkcję zewnętrznego zagrożenia wywierającego wpływ na działania bohaterów. W innych filmach ten sposób portretowania odbywa się przy całkowitym zachowaniu świadomości – co obserwować można na przykład w *Przeklętej*, *Wilkach*, *Upiornej nocy Halloween* czy *Nocnych lowach*. Natomiast w produkcjach takich, jak choćby *Zdjęcia Ginger* i *Lunacy*, poziom zagrożenia ze strony postaci oraz jej niepoohamowania rośnie proporcjonalnie do natężenia cech wyglądu zwierzęcego względem ludzkiego – potwierdzając tym samym założenie z przyjętej hipotezy jako zasadne wobec niektórych produkcji, ale nie stanowiące reguły i zdecydowanego klucza w świetle wszystkich filmów.

Bywa, że wilkołacza przemiana ilustruje różnice w kulturowym konstruowaniu płci, ukazując więc nie tylko antro-po-, ale również androcentryczne projekcje. *Zew krwi* przedstawia oczywiste strategie sytuowania wilkołaczycy jako przedmiotu *male gaze* za pomocą bardziej eksponujących ciało ubrań, a także uwidacznia pewien paradoks. Jeden z konstytutywnych atrybutów wilkołactwa, jakim jest przecież bujne owłosienie porastające większość ciała, w omawianym przykładzie zmienia się w zależności od płci postaci. Wilkołaczycy w trakcie przemiany mają wyraźnie delikatniejsze futro i mniejszy zarost na twarzy w porównaniu do wilkołaków.

Postępująca przemiana Leslie Schaber (kły, spiczaste uszy, futro, pazury) czyni ją fizycznie nieatrakcyjną, i z tego powodu bohaterka szuka pomocy w salonie piękności. Kosmetolożka na jej widok stwierdza, że nie wie, jakie hormony przyjmuje Leslie, lecz dokonanie metamorfozy będzie wyzwaniem. Poza humorystycznym

wyrazem tych słów można dostrzec również powiązanie wilkołactwa z cielesnością niekontrolowaną. Gęste włosy rosnące na całym ciele w ekspresywnym tempie i przerośnięte paznokcie stanowią przecież elementy tak silnie poddawane estetycznym restrykcjom szczególnie wśród kobiet. Taka tendencja stanowi oczywiście przedłużenie kanonu wyglądu w kontekście płci, a zatem stanowi informację o kulturowych wymogach wobec kobiet i mężczyzn, a także eksponuje różnicę w kulturowym konstruowaniu płci.

Transformacja, a właściwie natężenie jej cech, stanowić może również formę nagrody lub kary. Widać to w *Skowycie* – transformacja Karen White, dziennikarki na wizji, wygląda inaczej niż w przypadku pozostałych wilkołaków. Można odczytywać to jako prosty zabieg wartościujący, doceniający moralność dziennikarki za pomocą jej fizycznej atrakcyjności – w przeciwieństwie do pozostałych amoralnych wilkołaków o oszpeconym wyglądzie Karen przemienia się subtelnie, jej nos pozostaje mały, a twarz przypomina bardziej psa niż paszczę wilkołaka. Różnicę widać, gdy porówna się obraz transformacji Karen z przemianą Marshy Quist³³⁶.



Transformacja Karen White (*Skowyt*)



Transformacja Marshy Quist (*Skowyt*)

³³⁶Należy dodać, że w zestawieniu z transformacją Marshy, obraz z prawej strony przedstawia losowego wilkołaka. Jego użycie jest jednak zasadne, ponieważ pochodzi on z jednej z końcowych scen, w których wszystkie wilkołaki wyglądają niemal identycznie – wśród nich jest też prawdopodobnie Marsha.

Dalej na spektrum transformacji znajdują się warianty przemiany z coraz to subtelniejszymi atrybutami. Obejmują one zwykle mniej lub bardziej natężone owłosienie, zmieniony kolor oczu, pazury, spiczaste uszy, wyostrome rysy twarzy. Humanoida z wilczymi cechami przypominają na przykład Carolyn Stoddard z *Mrocznych cieni*, a także likantropki z *Hyenas* oraz liczne wilkołaczycy na różnych etapach przemiany – na przykład bohaterki serii *Skowyt*, Jordan Sands z *Bestii z Wolfsberga*, Ginger Fitzgerald czy Anna z *Wildling*. Długie kły, ostre pazury oraz wydatne rysy twarzy to wilkołacze atrybuty Casey Spencer, której zwierzęcość wpisana jest w kontekst seksualny. Cechy zwierzęce mają w tym przypadku związek z seksualną dominacją – na przykład gdy okazuje się, że wilkołaczycyca podrapała Maxa w trakcie stosunku. Przemiana z drobnymi atrybutami zwierzęcymi widoczna jest również w *Striptizerkach kontra Wilkołakach* – pracownice seksualne po transformacji lekko zmieniają rysy twarzy. Znaczącym jest, że w tym przykładzie przemiana wilkołaczycy również znacząco różni się od przemiany wilkołaka – kobiety pozbawione są owłosienia na ciele w przeciwieństwie do mężczyzn, których ciała są obficie pokryte futrem.

W trakcie przyglądania się różnym sposobom ukazywania tej mniej wyrazistej zwierzęcości wśród wilkołaczycy nie dostrzegłam żadnej uniwersalnej zależności, a jedyne obserwacje skłaniały do dość oczywistej konstatacji – w produkcjach wyslizgujących się z jednoznacznych ram horroru, kładących nacisk na estetykę przemiana wilkołaczycy wiązała się z uatrakcyjnieniem jej fizycznego wyglądu. W efekcie wilkołaki z *Among the Shadows* charakteryzują się świecącymi oczami, a tęczówki postaci z *Krew jak czekolada* nabierają złotego odcienia, gdy ludzkie ciało *loup-garou* zostanie zranione.

Wniosków, które nasuwają się po takim przeglądzie i próbie uporządkowania żeńskiej likantropii w spektrum transformacji, jest kilka. Wyłania się propozycja odejścia od ukazywania całkowitej przemiany w zwierzę, ponieważ stanowi to zawłaszczanie zwierzęcej cielesności do projektowania antropocentrycznych wizji na zwierzęta. Po drugie, aby transformacja w zwierzę nie wiązała się z nieuchronnym projektowaniem antro- i androlęków na zwierzęcość, źródłem zagrożenia powinna być wilkołaczycyca, która czyni zło w sposób świadomy i celowy, bez jakiegokolwiek sugerowania utraty przytomności, decyzyjności. Nie chodzi o to, aby każdorazowo czynić z klątwy likantropii stan pożądany, lecz aby zerwać z przypisywaniem zwierzęcości rzekomego braku decyzyjności i sprawczości. Postaci korzystające ze

swoich wilkołaczyczych zdolności mogą być więc jednoznacznymi antagonistami, brutalnymi i odrzucającymi moralnie, tak w formie ludzkiej, jak wilkołaczej. Niepożądana przemiana natomiast przeraża sama w sobie – jako straszliwy proces modyfikującego się ciała. Nie ma potrzeby projektować na likantropię nagłej chęci na surowe mięso, zwiększonego popędu płciowego czy nieuzasadnionych wybuchów agresji. Wilkoła_ może przecież zagrażać otoczeniu z powodów zupełnie ludzkich, nieprzypisujących zwierzętom czegokolwiek – na przykład wtedy, gdy dostrzeżenie zwiększonych możliwości fizycznych budzi w człowieku pychę związaną ze wzrostem siły, poczucie bycia niezwyciężonym, wskutek czego zdobywa „odwagę” do dokonania najokrutniejszych czynów. Czyż nie jest prawdziwym testem moralności gwarancja, że po dokonaniu złego uczynku nie zostanie się schwytanym? Likantrop siejący zło, ponieważ zawsze o tym marzył, lecz ludzkie ograniczenia uniemożliwiały realizację mrocznych pragnień, przeraża przecież bardziej niż moralnie nieskazitelna osoba, która w wyniku przypadkowego ugryzienia zabija w stanie nieświadomości.

Zasadnym byłoby w tym miejscu zwrócenie uwagi, że taka propozycja odcina jeden z fundamentalnych aspektów wilkołactwa, mający swoje źródło już w opowieści o Jekyllu i Hyde’zie – zmagania z podwójną, sprzeczną naturą człowieka. Istotnie, zaproponowany przeze mnie wzorzec uniemożliwia operowanie konfliktem za pomocą dychotomii natura/kultura, „dzikie”/”cywilizowane”. Nie oznacza to jednak, że motyw wewnętrznej walki musi zostać zupełnie wykluczony. Przeciwnie, zmagania wilkoła_ mogą koncentrować się na prawdziwych moralnych dylematach, polegać na odpieraniu pokusy czynienia zła przy jednoczesnej perspektywie uniknięcia konsekwencji. Taki model ma kluczową zaletę – nie przypisuje istotom pozaludzkim braku decyzyjności i samokontroli w świecie, w którym wciąż legitymizuje się krzywdę zwierząt ich rzekomą nieświadomością czy niezdolnością do odczuwania porównywalnego do ludzkiego.

5.2. Funkcje istot pozaludzkich w wilkołaczym horrorze – antropocentryczna wizja zwierzęcości

Jak wskazałam wcześniej, każdą część materiału badawczego traktowałam jako osobny tekst reprezentujący złożony teren praktyk kulturowych, sytuując w centrum zainteresowań części składowe filmowych tekstów kultury i odsuwając

czynniki związane z samym procesem produkcji. Mimo to, zaobserwowane elementy fabularne niekiedy inicjowały refleksje dotyczące praktyk kulturowych, które prowadziły do sformułowania wniosków zahaczających także o zagadnienia związane z procesem produkcji. Przed przedstawieniem analiz elementów wewnątrztekstowych chcę poświęcić chwilę kwestii etyki udziału zwierząt w kinie.

W omawianych filmach wielokrotnie dochodziło do nadużyć wobec zwierząt. Pozwolę sobie wskazać tylko kilka z nich. Reżyserce filmu *Krew jak czekolada* zależało na użyciu prawdziwych wilków³³⁷, więc zaprosiła do współpracy Zoltana Horkaia – specjalistę od przygotowywania zwierząt do udziału w filmach i reklamach. Wśród gatunków, które na swojej stronie „oferuje”, znajdują się nie tylko koty i psy, ale również wilki, jelenie, dziki, ptaki drapieżne, konie, krowy, a także zwierzęta opisywane jako egzotyczne (lwy, aligatory, zebry)³³⁸. Podkreślić należy, że nie we wszystkich scenach udział biorą żywe zwierzęta – przedsiębiorstwo Horkaia umożliwia także kręcenie z wykorzystaniem CGI oraz realistycznych kukieł.

Ponieważ moim celem nie jest w tym momencie przeprowadzanie dogłębnego śledztwa pod kątem etyki wykorzystywania zwierząt w filmie, chcę tylko zasygnalizować pewne kwestie na przykładzie filmu *Krew jak czekolada*.

Realizm scen walki wilków skłania mnie do stwierdzenia, że nakręcono realny konflikt zwierząt, a każdorazowe wprowadzenie zwierząt w sytuację stresową w celu przygotowania tekstu kultury uważam za godne potępienia. Moje obawy uzasadnia również treść planszy znajdującej się w filmie. Zwyczajowo znajduje się informacja o tym, że żadne zwierzę nie ucierpiało w trakcie produkcji³³⁹. W powyższym filmie zamieszczono jednak zdanie, że wszystkie zwierzęta traktowano, mając na względzie najwyższą troskę o ich bezpieczeństwo oraz zdrowie („All the animals involved in the production were treated with the utmost concern for their safety and health”), co w mojej interpretacji pozostawia pole do nadużyć. Jeżeli jestem w błędzie – na co szczerze liczę – to i tak twierdzę, że samo hodowanie wilków w celu

³³⁷ Tak wynika z udostępnionego na stronie *Alliance of Women Film Journalists* zapisu rozmowy między Jennifer Merin a Katją Von Garnier. Zob. J. Merin, *Jennifer Merin interviews Katja Von Garnier, 'Blood and Chocolate' director*, https://awfj.org/blog/2007/01/26/jennifer-merin-interviews-katja-von-garnier-blood-and-chocolate-director/?doing_wp_cron=1727201976.4436960220336914062500 (dostęp: 11.06.2024).

³³⁸ Informacje ze strony internetowej Horkai Animal Training Center, <https://horkai.com/wolves/> (dostęp: 11.06.2024).

³³⁹ Pomijam już podejmowanie problematyki postrzegania pozaludzkiego cierpienia.

osiągania dochodów z tytułu ich występów w filmach jest wystarczająco krzywdzącą praktyką wobec istot pozaludzkich.

Choć, jak widać, reprezentuję w tej materii radykalne stanowisko, dostrzegam pewną przestrzeń do negocjacji w kontekście psów, które mogą czerpać satysfakcję ze współpracy z człowiekiem³⁴⁰. Przepuszczalnie niektóre z nich, przy odpowiednich warunkach i wysokiej wrażliwości opiekunów, mogą czuć się komfortowo na planie zdjęciowym. Trudno jednak powiedzieć to samo o scenach z udziałem koni, ptaków, myszy czy kotów.

Niestety, wiele scen ukazanych w zebranych materiałach badawczych sugeruje, że potencjalnie najlepiej odnajdujące się w procesie produkcji istoty, czyli psy, nie były traktowane z poszanowaniem ich indywidualnych interesów. Przykładowo, w *Skowycie 2* golden retriever zostaje przepędzony gazetą, po czym z piskiem ucieka. Trudno wyobrazić mi sobie metody treningu, które umożliwiłyby tak realistyczne odegranie stresu przez pozaludzkiego „aktora”.

Sceny w zoo, tak licznie przywoływane w filmach z wilkołaczycami, gdy postrzegane są w oderwaniu od analizy skupionej na fabularnych strukturach wywołują wyłącznie żal. Optymizmem nie napawa nawet bliższe przyjrzenie się rozwiązaniom, które proponuje przemysł filmowy. Program *No Animals Were Harmed* obejmuje wytyczne dla twórców w kontekście postępowania z pozaludzkimi „aktorami”, a także zapewnia monitoring przebiegu produkcyjnego, finalnie umożliwiając zamieszczenie wspomnianej wcześniej planszy z napisem informującym, że żadne zwierzę nie ucierpiało³⁴¹. Gwarant humanitarnego traktowania zwierząt – czyli *American Humane Association* – nie prezentuje się jednak krystalicznie³⁴².

³⁴⁰ Kwestia współpracy z psami jest złożona i niejednoznaczna. Rozpościera się zarówno na zagadnienia związane z gatunkowizmem, problematyką preferencji i potrzeb gatunkowych psów, które stanowią przecież efekt hodowli ukierunkowanej na uzyskanie cech pożądaných z antropocentrycznej perspektywy. W dyskusji ważne są też głosy dotyczące patologii mającej miejsce w sportach kynologicznych. Dostrzegam w tej tematyce zarówno wiele zalet (możliwość pogłębiania umiejętności komunikowania się z psami, rozwijanie empatii, rozszerzanie wiedzy na temat etologii psów), jak i poważnych zagrożeń (przedkładanie ambicji sportowych nad dobrostan, szerokie pole do nadużyć związane ze słabym statusem prawnym zwierząt). O tej problematyce można przeczytać na przykład w artykule Olgi Chrzan. Zob. O. Chrzan, *We are the IGP World! Czy potrzebny jest dialog między osobami uprawiającymi sporty kynologiczne, obrońcami praw zwierząt i twórcami prawa?*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2022, nr 10, s. 1-38.

³⁴¹ *American Humane Association* udostępnia wyszukiwarkę certyfikowanych przez siebie filmów zawierającą informację o monitorowaniu produkcji lub jego braku, a także opisy postępowania ze zwierzętami w trakcie produkcji. Zob. <https://humanehollywood.org/production/> (dostęp: 11.06.2024).

³⁴² Zob. *Why the 'No Animals Were Harmed' movie disclaimer doesn't mean much*, <https://www.pbs.org/newshour/nation/why-the-no-animals-were-harmed-movie-disclaimer-doesnt-mean-much> (dostęp: 11.06.2024), C. Raypole, *What does 'No Animals Were Harmed' mean? The disclaimer is*

Nie tylko udział żywych zwierząt postrzegam jako problematyczny. W licznych filmach, na przykład *Cat Girl*, *Skowyt*, *Straceni chłopcy 3*, *Dances with Werewolves*, *I Am Lisa*, dekoracjami są wypchane ciała zwierząt. Taksydermię³⁴³ postrzegam jako działalność wynikającą z uznania zwierzęcej cielesności za podrzędnej wobec ludzkiej. Opierając się na spostrzeżeniach, do których doprowadziła mnie myśl ekofeminizmu wegetariańskiego, reprezentuję skrajne stanowisko wobec pośmiertnego wykorzystywania ciał istot pozaludzkich. Należy jednak podkreślić, że działania artystyczne używające wypchanych zwierząt (na przykład *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry) bywają postrzegane jako działalność w duchu ekofeministycznym, na przykład gdy wskazują na status podważający dychotomiczne myślenie, łączący ludzkie z pozaludzkim, a także kierują uwagę na punkty styeczne opresji kobiet i zwierząt³⁴⁴. Jakkolwiek nie śmiałabym negować potencjału sztuki do niewątpliwej zdolności przekuwania kontrowersji w impuls do ważkich rozważań, tak docenić w pełni potrafię wyłącznie przekaz o charakterze fikcyjnym. Widzę więc ogromną szansę na uwrażliwienie na wszelką krzywdę, demontowanie dychotomicznego myślenia, skłanianie do refleksji za pomocą ukazywania istot pozaludzkich tylko w formie przekazu skonstruowanego bez użycia prawdziwych zwierząt, obrazującego zwierzęta za pomocą wachlarza możliwości technologicznych. Tak, jak nie nabyłabym mięsa w najbardziej nawet doniosłym geście protestu, tak nie posłużyłabym się ciałem zwierzęcia do zilustrowania dowolnego problemu zwierzęcia.

Wobec tego ekofeministyczna pełnia – jako perspektywa służąca do krytycznego, zaangażowanego, stawiającego za cel naturękulturę, wyczulonego na przejawy interseksyjnej opresji odczytu tekstów kultury, uniemożliwia mi akceptację rejestrowania i artystycznego przedstawiania zwierzęcych ciał zarówno żywych, jak i martwych.

not a guarantee of animal safety, <https://www.businessinsider.com/what-does-no-animals-were-harmed-mean-2023-4?IR=T> (dostęp: 11.06.2024)

³⁴³ O historii, problematyce, kontrowersyjności taksydermii, w tym wykorzystaniu pozaludzkich ciał w sztuce, również w kontekście posthumanizmu, a także przykładach eksponowania zwierząt w celu skłaniania do refleksji pisali m.in. Monika Żółkoś i Andrzej Pitrus. Zob. M. Żółkoś, *Melancholia taksydermii*, „Gazeta Teatralna” 2015, nr 127-128, s. 42-47, A. Pitrus, *Tego się nie robi kotu, czyli o ciałach martwych zwierząt w sztuce najnowszej*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2019, nr 5, s.343-353.

³⁴⁴ Zob. H. Cammarata-Seale, *Petah Coyne: Taxidermy and Ecofeminism*, “Women’s Art Journal” 2015, Vol. 36, No. 1, s. 10-18.

Rozważania Ewy Domańskiej na temat martwego ciała i szczątków³⁴⁵ skłaniają do rozszerzenia kwestii istnienia oraz pośmiertnej sprawczości wszelkich bytów. W tej optyce powinniśmy gruntownie przemyśleć antropocentryczne traktowanie śmierci nie tylko ludzi, ale również istot pozaludzkich.

O ile refleksje nad rozkładem, cyklicznością, materialnością ciała i sprawczością (*agency*) – także pośmiertną, stanowią istotne pole rozpoznania na gruncie szerokiej refleksji posthumanistycznej³⁴⁶, o tyle do poszukiwania rozwiązań w świetle konkretnej krzywdy (tutaj: cielesności zwierząt w horrorze), przydatna okazuje się wywiedziona z dyskursu praw zwierząt jednostkowa perspektywa. Jeżeli miarą szacunku do zwierząt jest postępowanie z ich martwymi ciałami, to użycie martwego ciała jako przerażającego elementu scenografii niewątpliwie powinno oburzać. Potencjalny argument, że przecież ciało nieżywe pozbawione jest świadomości, więc jego wykorzystanie po śmierci nie sprawia krzywdy, traci na swojej mocy, gdy zostaje przeniesiony na człowieka. Jeżeli tak jest, to dlaczego w imię realistycznego efektu w kinie popularnym nie rejestrować ludzkich zwłok? Z pewnością horror o mumii z prawdziwym z mumifikowanym ciałem zyskałby na autentyczności. Jeżeli podmiotowość i poszanowanie interesów jednostki są zależne od świadomości³⁴⁷, to dlaczego osoby w śpiączce nie mogłyby zagrać osoba w śpiączce? Analogicznie więc, rozumując *a maiori ad minus*, wykorzystanie w filmie zwierząt będących w stanie nieświadomym (na przykład w narkozie)³⁴⁸, podlega identycznym argumentom.

W moim radykalnym stanowisku utwierdzają mnie pojawiające się w dyskursie praw zwierząt eksperymenty myślowe Colina McGinna, które sytuują człowieka w hipotetycznej sytuacji bycia słabszym gatunkiem, eksploatowanym na wiele sposobów przez mające zdecydowaną przewagę istoty³⁴⁹. Tomasz Pietrzykowski sugeruje, że w obliczu potencjalnego spotkania z bardziej rozwiniętymi,

³⁴⁵ Zob. E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

³⁴⁶ O żywotności, projekcie szerszego postrzegania sprawczości (*agency*) pisze jedna z kluczowych dla posthumanizmu postaci – Jane Bennett. Zob. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham & London 2010 oraz *The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter*, „Political Theory” 2004, Vol. 32, No. 3, s. 347-372.

³⁴⁷ Dla uściślenia – również radykalne stanowisko zajmuję w związku z udziałem niemowląt w kinie. Dopóki dowolna istota nie jest w stanie wyrazić świadomej zgody na wystąpienie w fikcyjnym tekście kultury, nie powinna być do tego zmuszona.

³⁴⁸ Co ma miejsce na przykład w *Mięsie* (*Grave*, reż. J. Ducournau, 2016), w którym zarejestrowano autentyczną scenę podawania anestetyków koniowi.

³⁴⁹ Por. C. McGinn, *Apes, Humans, Aliens, Vampires and Robots* [w:] *The Great Ape Project*, ed. P. Singer, P. Cavalieri, St. Martin's Griffin, New York 1993, s. 146-151.

inteligentniejszymi przybyszami ludzkość prawdopodobnie oczekiwałaby traktowania „humanitarnego”³⁵⁰.

Ponieważ nie chciałabym, aby górujący nad człowiekiem kosmici bez mojej zgody nagrywali moje żywe lub martwe ciało, nawet jeżeli służyć miałyby jako rekwizyt w materiale niezwykle skutecznie wzywającym do empatii kosmitów wobec podporządkowanego im gatunku, nie potrafię również zaakceptować takiej praktyki ludzi wobec istot pozaludzkich. Przy czym pragnę podkreślić, że nie podjęłam nawet kwestii zmuszania zwierząt do występowania w scenach, których nakręcenie wiąże się z działaniami wypełniającymi znamiona przestępstwa znęcania się (utrzymywanie zwierząt w nienaturalnej pozycji, stwarzanie zagrożenia życia, wywoływanie stresu i cierpienia, zmuszanie do czynności, których wykonywanie może powodować ból).

Do refleksji tej skłaniają też przykłady fikcyjne z materiału badawczego niniejszej pracy. Zastanawiająca jest na przykład reakcja Marie Adams na odnalezienie odciętej głowy jej zaginionego pudła. Kobieta pozostawia część ciała Pierre’a w miejscu, w którym je dostrzegła, nie odczuwa potrzeby, żeby jakkolwiek ją zabezpieczyć czy pochować.

Gdy wspomiana już wcześniej Grey Kessler, jeszcze przed przemianą w wilkołaczycę oraz złamaniem diety wegetariańskiej, potrąca samochodem królika, doświadcza reakcji emocjonalnej, sugerującej wyrzuty sumienia. Jej partnerka Charlie naciska, aby zapomnieć o sytuacji, po czym obie kobiety odjeżdżają bez zabezpieczenia ciała zwierzęcia. Hipokryzję ilustrują słowa wypowiedziane przez kobiety bezpośrednio po zabiciu zwierzęcia – Charlie po uświadomieniu partnerki o tym, że przejechała zwierzę, próbuje ją uspokoić i sugeruje, żeby nie wpadała w panikę, na co Grey, dając do zrozumienia, że nie potrafi przejść nad tym faktem obojętnie, odnosi się do swojego postępowania wobec zwierząt.

C: Don't freak out.

G: No, no, no. I can't do this, you know how I get with animals.

Prześledzenie roli istot pozaludzkich w horrorach o wilkołaczycach umożliwia wyodrębnienie kilku głównych funkcji, a także dokonanie

³⁵⁰ T. Pietrzykowski, *Spór o prawa zwierząt*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2007, s. 86.

ekofeministycznej krytyki przedstawień dychotomii natura/kultura w horrorze i wyprowadzenie bardziej inkluzywnych propozycji.

5.2.1. Zwężyć zagrożenie – zwierzęta jako źródło informacji o niebezpieczeństwie

Zdecydowanie najczęstszą funkcją, którą spełniają zwierzęta drugoplanowe, jest ostrzeżenie o zbliżającym się zagrożeniu. Ma to miejsce w większości narracji o *femme animale* – owczarki niemieckie szczekają na Phyllis Allenby, konstabl mówi Marcie Winthrop, że wycie wilka oznacza śmierć, psy szczekają też na Daniellę Nestroni, ostrzegają przed Ginger Fitzgerald i Tarą Talbot, a także zbierają się wokół będących w procesie przemiany Ellie i Jimmy'ego Myersów. Po przemianie Leslie Schaber z *Moja mama jest wilkołakiem* wywołuje przerażenie u swojego ukochanego psa, który szczeka i od niej ucieka, a także powoduje panikę wśród ptaków i myszy trzymanyh w sklepie zoologicznym Harry'ego Thropena.

Przykładem wartym szerszego omówienia jest scena z *Ludzi-kotów* w sklepie zoologicznym. Irena udaje się tam z partnerem w celu oddania sprezentowanego przez Olivera kota, który zareagował negatywnie na przyszłą opiekunkę. Kot jest więc uprzedmiotowiony (sprowadzony do roli upominku) oraz daje pierwszy w filmie sygnał o niebezpieczeństwie płynącym od bohaterki. Gdy para przekracza próg, wszystkie zwierzęta w klatkach zaczynają zachowywać się nerwowo – płoszą się, wydają głośne dźwięki. Zaskoczona sprzedawczyni oznajmia, że nie wie, co w zwierzęta wstąpiło, a ostatnim razem zachowywały się tak, gdy do sklepu wszedł bezdomny kot.

Zakładając, że w tej wypowiedzi potencjalnym wyzwalaczem niepokoju zwierząt mógłby równie dobrze być też pies (będący bardziej oczywistym zagrożeniem dla trzymanyh w sklepie zwierząt), można odczytać słowa sprzedawczyni jako paralelę między bezdomnym kotem a Ireną. Dochodzi więc nie tylko do animalizacji Ireny, ale również sugestii o obcości bohaterki, jej niedopasowaniu do świata, przybywaniu z zewnątrz.

Sprzedawczyni dodaje, że zwierzęta, w szczególności koty, mają nadnaturalne zdolności i potrafią rozpoznać podejrzanych ludzi („Animals are ever so psychic. [...] The cats particularly seem to know. [...] They seem to know who's not right, if you know what I mean"). Taki sposób nadawania tajemniczej aury zwierzętom,

w obliczu funkcjonującego w zachodniej kulturze dualistycznego myślenia, wiążącego człowieczeństwo z racjonalnością, a zwierzęcość z irracjonalnością, powoduje jeszcze silniejsze ugruntowanie dychotomii, co w konsekwencji utrzymuje dewaluację tego, co pozaludzkie.

Można się spotkać z powszechnym poglądem o nadzwyczajnych zdolnościach zwierząt do „wyczuwania” niepokojących stanów. Wyjaśnienie tego fenomenu ma jednak podstawy racjonalne – jak wskazałam w rozdziale pierwszym, psy za sprawą czułego węchu potrafią zdobywać informacje w sposób dla człowieka niedostępny. Nadawanie jednak zwierzętom tajemniczych, magicznych zdolności funkcjonuje problematycznie w kulturze kierowanej hierarchiczno-dychotomicznym postrzeganiem. Chcę podkreślić, że nie jest moim celem deprecjonowanie sfery irracjonalnej³⁵¹, lecz wskazanie, że w obrębie tak skonstruowanego modelu myślenia, na zwierzęta projektowane są ludzkie wyobrażenia, degradujące to, co się wymyka racjonalnemu poznaniu.

Ostrzeżenie o niebezpieczeństwie odbywa się również w sposób bardziej złożony. Na początku *Lunatyków* Mary Brady z wyraźnym zaniepokojeniem obserwuje przez okno, jak do zastawionej przez nią pułapki zbliża się kot – jedyne poważne zagrożenie dla pary kazirodzich kotołaków. Absurd obawy przed – postrzeganym zazwyczaj jako niegroźne – zwierzęciem towarzyszącym, a także zastawianie pułapek na koty, stanowi więc sygnał o dziwaczności i okrucieństwie bohaterów. *Lunatycy* motywem lęku przed kotami dają szansę do refleksji nad szowinizmem gatunkowym. Należy zauważyć, że zatrzasujące się na przynęcie pułapki kłusownicze zastawione na koty (a więc „zwierzęta towarzyszące”) stanowią jedno z narzędzi do kreowania postaci Mary i Charlesa jako odrzucających, brutalnych i amoralnych. Te same pułapki zastawione jednak na „zwierzynę łowną”, wciąż bywają legalnie używane w wielu miejscach na świecie³⁵².

Gdy Tanya Robertson zwraca uwagę na znaczną liczbę kotów wokół domu Bradych, Mary oznajmia, że sprawnie radzą sobie ze szkodnikami („We’re good at getting rid off pests”). W tej wypowiedzi zwierzęta towarzyszące zostają więc przypisane do kategorii, w której zwykle mieszczą się insekty czy gryzonie. Stanowi to

³⁵¹ Szczególnie w świetle posthumanistycznych konceptów związanych z przekraczaniem dogmatu racjonalności, włączaniem pozaracjonalnych form poznania.

³⁵² The Law Library of Congress, *Laws on Leg-Hold Animal Traps Around the World*, <https://tile.loc.gov/storage-services/service/l1/lglrd/2016479005/2016479005.pdf> (dostęp: 28.06.2024).

kolejny przykład portretowania postaci jako niebezpiecznych za pomocą sposobu, w jaki traktują koty.

W poprzednim lokum rodziny Bradych policja odnajduje dziesiątki powieszonych, zranionych kocich ciał. Jeden ze stróży prawa stwierdza, że „ktoś tu bardzo nie lubi kotów” („[...] somebody surely doesn't like cats”). Choć policjanci są wyraźnie zaniepokojeni widokiem, tak zdawkowy komentarz ilustruje brak poszanowania do zmarłych istot, a także zawiera w sobie składnik humorystyczny, implikując absurdalnie, że zabicie tak wielu zwierząt wynika z antypatii do nich. Gdyby w scenie tej ukazać realne przerażenie i zawrzeć w niej jednoznaczne potępienie dla znęcania się nad zwierzętami, pozostałaby ona wciąż tak samo istotnym elementem fabuły. Dalej sygnalizowałaby, że monstrum dokonuje okrutnych czynów na dużą skalę, pokazując bezradność filmowych policjantów i jednocześnie stałaby się nośnikiem przekazu empatycznego³⁵³.

Czasami zwierzęcość służy do opisu lęku, który odczuwa dana postać przed *femme animale*. Gdy Cathy z *Cat Girl* opowiada swojemu kochankowi Richardowi o strachu przed jego żoną Leonorą, mówi o dzikości oraz stosuje porównanie do zwierzęcia oznaczającego istotę niekontrolowaną, nieprzewidywalną („I'm afraid of her, she's so wild sometimes, like a savage, like an animal”). Richard, jako jeden z męskich reprezentantów racjonalności, uznaje te słowa za nonsens. Sama Leonora, po związaniu dusz z lampartem, stwierdza, że stała się dzikim, niekontrolowanym zwierzęciem i chciała zabijać, aby poczuć krew na swoich rękach („I became like a savage animal. I wanted to kill something to feel the blood on my hands”). Zwierzęcość więc zostaje zredukowana do utraty samokontroli, zabijania z niskich pobudek – przyjemności, a nie przetrwania.

Bywa też, że zwierzęta poboczne ratują poszczególne postaci przed monstrum. Dzieje się tak w *Lunatykach*, gdy kot Clovis ratuje Tanyę Robertson, atakując Charlesa Brady'ego, a także w finałowej scenie, przy wsparciu całej grupy kotów, doprowadza do śmierci Mary. Zjawisko to można odczytywać dwojako – z jednej strony rola zwierzęcia nie sprowadza się wyłącznie do sygnalizowania zagrożenia, ale zostaje rozszerzona o bardziej cenione funkcje, dzięki czemu istota

³⁵³ Abstrahując już oczywiście od faktu, że mowa o horrorze o kotołakach-kazirodcach, warto zauważyć, że argumentem przemawiającym za potrzebą uwrażliwiania w tekstach kultury na krzywdę zwierząt, jest fakt, że przemoc wobec zwierząt i wobec ludzi często idzie w parze. Wskazuje się, że większa uważność na krzywdę istot pozaludzkich może wpłynąć na sprawniejsze przeciwdziałanie przemocy wobec ludzi. Zob. K. Kuszlewicz, *Prawa zwierząt. Praktyczny przewodnik*, Wolters Kluwer, Warszawa 2019, s. 135-137.

pozaludzka staje się ważnym uczestnikiem opowieści. Z drugiej strony niesie to za sobą istotne konsekwencje.

Po pierwsze, problematyczne jest wpisywanie zwierząt w figurę bohatera, służące ich mityzacji oraz umacniające patetyczny dyskurs o zwierzęcych weteranach wojennych, dzielnych i lojalnych przyjaciółach człowieka, co odsuwa rzeczywistą perspektywę – wiele pozaludzkich „bohaterów”, na przykład psów policyjnych ginących w trakcie akcji, zostało do tej roli zmuszonych i nie miało szansy podjąć decyzji o oddaniu życia za człowieka. Honorowe pogrzeby można postrzegać więc bardziej jako posępny wyraz ostatecznego wykorzystania przez człowieka niż piękny gest oddania.

Po drugie, należy zwrócić uwagę, że ratowane przez zwierzę są zwykle postaci o odpowiednich cechach – ocalona przez kota Clovisa Tanya jest jednoznacznie pozytywną postacią. Zwierzę służy więc jako forma nagrody za wzorową postawę moralną. Nakładanie na istotę pozaludzką ludzkiej oceny zasadności danego zachowania to zatem kolejne antropocentryczne projekcje, zgodnie z którymi zwierzęta powinny kierować się podobnymi wartościami co ludzie, aby być docenionymi uczestnikami opowieści. To także powrót do nieuzasadnionego przypisywania zwierzętom zdolności do „wyczuwania” dobrych i złych ludzi. Nie negując oczywiście lojalności, przyjaźni, skłonności do udzielania pomocy przez zwierzęta, należy zauważyć balansowanie na granicy bambinizmu, będącego kolejnym problematycznym zjawiskiem w kontekście postrzegania zwierząt.

5.2.2. „Jak ptak w złotej klatce”³⁵⁴ – zwierzęce metafory o cierpiących wilkołaczycach

Kolejną funkcją, którą spełniają zwierzęta w narracjach o *femme animale*, jest symbolizowanie stanów psychicznych. Z ekofeministycznego punktu widzenia stanowi to używanie opresji jednej grupy do ukazania opresji drugiej lub feminizację zwierząt/animalizację kobiet, a zatem zbiór praktyk replikujących opresję kobiet oraz natury. Przykładowo, Anna z *Wildling* z okazji szóstych urodzin otrzymuje od Gabe’a w prezencie chomika, którego życie sprowadza się do biegania w kołowrotku oraz

³⁵⁴ Posłużenie się tą metaforą ma oczywiście na celu wyłącznie podkreślenie zawłaszczania opresji zwierząt do wyrażenia krzywdy kobiet, o czym mowa była w rozdziale pierwszym.

towarzyszenia dziewczynce w obserwowaniu świata przez okno. Obok (omówionego wcześniej) kontrastu pomiędzy wolnym krukiem a odizolowaną od świata dziewczynką stanowi to wyraz cierpienia dorastającej wilkołaczycy poprzez użycie istoty pozaludzkiej spędzającej życie w klatce.

Istotnym przykładem jest też pantera zamknięta w nowojorskim zoo, która jako fizycznie ograniczony w klatce drapieżnik dość dosłownie symbolizuje stan Ireny Dubrovnej – represję jej seksualności (Irena pod wpływem pożądania może przecież przemienić się w panterę). Przyjrzenie się z perspektywy ekofeministycznej relacji między trzymaną w zoo panterą a potworycą, która nosi w sobie potencjał do przemiany w kota, pozwala zniuansować spostrzeżenia feministyczno-psychoanalitycznej teorii kina.

Po pierwsze, samo już posłużenie się metaforą fizycznie zamkniętego w klatce zwierzęcia, aby ukazać walkę bohaterki z samą sobą, silnie podtrzymuje opozycję natura/kultura, w której natura powinna być podporządkowana. Pantera jest przecież zniewolona przez człowieka, natomiast człowiek, podejmując walkę z samym sobą, i tak znajduje się w uprzywilejowanej pozycji. Samo już nakładanie na siebie ograniczeń jest tego wyrazem, nawet jeżeli finalnie walka zostanie „przegrana”.

Motyw zwierzęcia w klatce, związanego mniej lub bardziej dosłownie ze zwierzęcością kobiety, łączy się też z byciem oglądanym, podziwianym i sprawowaniem kontroli za pomocą wzroku, co stanowi kolejny wspólny mianownik opresji kobiet i zwierząt jako źródeł przyjemności wzrokowej. Współcześni twórcy przeciwstawiają się komponowaniu filmów w optyce *male gaze* – tworzą filmy *female gaze* lub starają się unikać mechanizmów portretowania kobiet jako obiektów skopofilicznego oglądu. Ponieważ opresja kobiet i natury jest ściśle ze sobą związana, użycie istot pozaludzkich w filmie również powinno być poprzedzone refleksją w świetle przyjemności wzrokowej. Dopóki widok zwierzęcia będzie wiązał się z egzotyką, przyjemnością, dopóty podmiotowość zwierząt będzie zagrożona.

Po drugie, ostatecznie to realne zwierzęta są ograniczane i wykorzystywane do udziału w produkcjach. Choćby występowały w filmach z najbardziej empatycznym, emancypacyjnym wydźwiękiem, to czyż nie pełnią w nich funkcji zaledwie rekwizytów? Jeżeli posłużyć się przytoczonymi wcześniej eksperymentami myślowymi, to trudno sobie wyobrazić, aby człowiek, w sytuacji bycia definitywnie podporządkowanym obcej, zaawansowanej cywilizacji, zgodziłby się na bycie zamykanym w klatce i filmowanym w celu stanowienia wizualnej metafory rozterek

głównego bohatera związanych z jego dualistyczną ludzko-nadludzką naturą, w której to, co ludzkie, obrazuje niepohamowanie i przemoc. Dodatkowo, ciało żywego zwierzęcia – pozaludzkiego „aktora” mimo woli, jak wskazałam wcześniej, zostaje ukazane jako potworne samo w sobie. W świetle powyższych rozpoznań wobec jakiegokolwiek używania żywych istot pozaludzkich w kinie nasuwa się radykalne stanowisko – konieczne jest całkowite odejście od udziału żywych zwierzęcych „aktorów”. Podobne stanowisko zajmuje na przykład Bogusław Skowronek³⁵⁵.

5.2.3. Menażeria ludzkich cech – zwierzęta jako informacja o atrakcyjności, empatii i agresji

W licznych filmach można zaobserwować również korzystanie z porównań do zwierząt w celu opisanego atrakcyjności. Dotyczy to zarówno postaci żeńskich, jak i męskich, chociaż różnice w tej kwestii są podobne do podstawowych rozpoznań dotyczących wilkołaczyc i wilkołaków – analogie do zwierzęcości w przypadku mężczyzn dotyczą dominacji, agresji, seksualności, a w przypadku kobiet koncentrują się wokół seksualności. W *Ludziach-kotach* mężczyźni komentują atrakcyjny wygląd kobiety o tym samym pochodzeniu co Irena, mówiąc, że wygląda ona jak kot.

– Look at that woman, isn't she something?

– Looks like a cat.

Perfumy dziewczyny, której zapach przyciąga Andy'ego McDermotta – tytułowego *Amerykańskiego wilkołaka w Paryżu* – noszą nazwę „gorący kociak” („hot kitty”), a lokal ze striptizem w *Striptizerki kontra Wilkołaki* nosi nazwę odnoszącą się do lisic („Vixens”). Zwierzęcość akcentowana jest również w kontekście żeńskiej seksualności w *Skowycie: odrodzeniu*. Gdy Will przychodzi na podziemną imprezę, zostaje przywitany przez grupę osób. Jeden z mężczyzn, każąc kobiecie „powitać” nowo przybyłego gościa, posługuje się porównaniem do zwierzęcia („Now say hello like I taught you, pet”). Dziewczyna wykonuje polecenie, podając Willowi tabletkę poprzez pocałunek.

³⁵⁵ Zob. B. Skowronek, op. cit.

Metafory zwierzęce wiążą się również z żeńską seksualnością w bardziej bezpośredni sposób. Marsha Quist porównywana jest do modliszki, suki w rui, a Carolyn Stoddard, zdaniem jej młodszego brata, w trakcie masturbacji miauczy jak kot. Metafora zwierzęcia zawarta jest także w wypowiedzi, którą słyszy Jordan z *Bestii z Wolfsberga*. Koleżanka radzi dziewczynie, że powinna zainicjować kontakt z męskim obiektem jej zainteresowania, ponieważ nie pora na bycie szarą myszką, Jordan ma być drapieżnikiem, a chłopak jej ofiarą („It’s not a time to be a mouse, Jordan. You’re a predator and he is your prey”).

W przypadku mężczyzn metafora zwierzęcości sugeruje bezpośrednio sprawność seksualną – gdy podczas próby zbliżenia Marie Adams, zaniepokojona odgłosami wilków, pyta męża, skąd dochodzi wycie, ten odpowiada, że to zapewne zwierzę w nim. Kolejnym razem, gdy kobieta obawia się dźwięków, Richard odpowiada, że to pewnie tylko kojot w rui, sugestywnie podnosząc brwi. Metafora „bycia jak zwierzę” pojawia się także w trakcie seksu po wilkołaczej przemianie Andy’ego z *Amerykańskiego wilkołaka w Paryżu*.

W niektórych przykładach zwierzęta stanowią bardziej bezpośredni element portretowania charakteru postaci. Ma to miejsce w *Bestia musi zginąć* (*The Beast Must Die*, reż. P. Annett, 1974) – interaktywnym horrorze nawiązującym do konwencji *whodunit*, opowiadającym o milionerze Tomie Newcliffe, który próbuje dowiedzieć się, kto z gości w jego rezydencji, jest wilkołakiem. W filmie pojawia się kilka sugestii³⁵⁶, które mają wskazać widzowi, która postać jest potworem. Ostatecznie okazuje się, że choć pierwszym wilkołakiem był mężczyzna, kilka postaci ulega przemianie – w tym małżonka Toma, Caroline Newcliffe. Bohaterka zostaje przemieniona z powodu głaskania swojego (umierającego w wyniku ataku wilkołaka) psa. Co znaczące w kontekście przypisywania kobietom empatii oraz wiązania ich ze zwierzętami, w scenie śmierci psa jedynymi postaciami czuwającymi przy psie są kobiety – Caroline oraz Davina. Przebywający na miejscu mężczyźni natomiast ukazani są poprzez pryzmat niewrażliwości na krzywdę czworonoga. Tom ignoruje kierowane do niego słowa płaczącej żony, po czym wydaje Davinie polecenie, aby zabrała Caroline do domu. Zwrócenie się do drugiej kobiety, zamiast udzielenia odpowiedzi Caroline, sugeruje chłód emocjonalny, a nawet może być odczytywane jako celowe

³⁵⁶ Również wątek mężczyzny o imieniu Pavel, który wyjechał z Polski do Anglii, ponieważ, jak twierdzi, nie mógł dłużej wytrzymać w państwie, w którym wierzy się w istnienie wilkołaków oraz dla ochrony stosuje się czosnek i tojad.

niepodejmowanie dialogu z osobą ze względu na jej stan emocjonalny. Tom ostatecznie strzela do ciężko rannego zwierzęcia.

Podobnie jak Caroline, współczuciem wykazuje się Karen White ze *Skowytu*, gdy interpretuje dźwięki krów jako niepokojące. Sygnalizuje to wysoki poziom wrażliwości bohaterki, ponieważ o ile sprawne rozpoznawanie ładunku emocjonalnego w odgłosach zwierząt towarzyszących zdaje się być proste, o tyle uwrażliwienie na komunikaty zwierząt gospodarskich jest rzadsze w społeczeństwie charakteryzującym się szowinizmem gatunkowym, które zjada niektóre gatunki, a inne włącza w tabu pokarmowe.

Podobny przykład posłużenia się zwierzęciem do wyrażenia żeńskiej wrażliwości, jednocześnie wiążący kobiecość z naturą, a także przedstawiający mężczyzn jako zagrożenie, stanowi scena wizyty Ireny w zoo w remake'u *Ludzi-kotów*. Bohaterka zafascynowana wykonuje rysunki pantery (której postać przybrał Paul) tak długo, że zostaje przed klatką zwierzęcia nawet po zamknięciu obiektu. Gdy trafia na nią kurator, Irena, zamiast na przykład wyjaśnić przyczyny swojego pobytu w zoo, od razu zrywa się do ucieczki i wdrapuje na drzewo, czemu towarzyszą podłożone dźwięki wprowadzające tajemniczy nastrój. W tym momencie rysuje się wyraźnie przedstawianie kobiety jako podobnej do spłoszonej zwierzyny. Próbując uzasadnić swoją gwałtowną reakcję, Irena informuje dozorcę, że ją wystraszył, a ten dziwi się, że to on wywołał w bohaterce strach, a nie obserwowana przez nią pantera. Kobieta odpowiada, że „wyczuwa uczucia zwierząt” – intencje zwierząt są wobec tego dla niej przejrzyste w przeciwieństwie do intencji mężczyzn. W kontekście omawianych uprzednio sposobów przedstawiania mężczyzn jako niebezpiecznych, można dostrzec w tym nie tylko konwencję mężczyzna/drapieżnik-kobieta/ofiara, ale też kontynuację nadawania zwierzętom aury tajemniczości za sprawą rzekomych zdolności do wyczuwania zagrożenia. Co więcej, w trakcie późniejszej rozmowy, gdy rozmawiają o tym, że Irena uciekała przed kuratorem, ten żartuje, że czasem działa w ten sposób na kobiety. Relacja mężczyzna/drapieżnik-kobieta/ofiara zostaje zatem wpisana w kontekst seksualny.

Liczne wilkołaczyce przed przemianą są wegetariankami – należą do nich między innymi Karen White, Jordan Sands, Lauren Redd, Lisa, a także Grey Kessler. Przykład tej ostatniej bohaterki ilustruje jednocześnie zanik empatii wilkołaczy oraz agresję mężczyzny. Vaughn Daniels nakłania bohaterkę do zmiany dotychczasowych zasad pod pretekstem uwolnienia artystycznego potencjału – odstawienia leków

psychiatrycznych, spożywania alkoholu. Zachęca kobietę także do spożywania mięsa (z którego zrezygnowała jeszcze w wieku dziecięcym). Podając wegetariance mięso, Vaughn obiecuje, że złamanie wegetariańskiej diety pozostanie sekretem. Uwidacznia się w tym momencie więc traktowanie wegetarianizmu jako elementu społecznego wizerunku, a nie jednostkowego wyboru moralnego. Grey ostatecznie ulega pokusie. W miarę postępowania przemiany przestaje też czuć opór przed zabijaniem zwierząt.

Ukazanie postaci jako wegetarianki, która zaczyna konsumować mięso, umożliwi również zilustrowanie zanikającej empatii jako elementu przemiany w wilkołaczkę. Ukazuje to scena, w której Vaughn wykorzystuje zwierzęta, aby wzmacniać w Grey proces przemiany w wilkołaczkę. W jednej ze scen chwytła mysz, po czym porównuje zwierzę do kobiety, posługuje się analogią do drapieżników i ofiar, a także wydaje polecenie, aby zabiła gryzonia – najwyraźniej na znak swojego sprzeciwu do bycia rzekomą ofiarą, wyrażenia swojej „siły” i gotowości do podejmowania inicjatywy.

V: You're like this little mouse, screwing around. The world plays with you, like you're dinner and it's gonna get bored and eat you up, because there are predators and there is prey. Go on.

G: What?

V: Kill it. Do you want to be a predator or do you want to be prey? You have to be strong.

Po kilku sugestiach łączących bycie drapieżnikiem z sukcesem zawodowym, Grey zgniata w dłoni podaną przez mężczyznę mysz. Vaughn jest reprezentantem Abiektałnej Męskości, dokonując jednocześnie przemocy na zwierzęciu i kobiecie. Zabicie myszy przez Grey stanowi sygnał wpływu Vaughna, rosnącej bezwzględności i priorytetyzowaniu ambicji do osiągnięcia sukcesu zawodowego nad empatią. Co istotne, ten sposób ukazywania wilkołaczej przemiany – jako zaniku empatii wobec zwierząt – przypisuje zwierzęcość do sfery bezzasadnego zabijania. Czyż jednak to właśnie nie człowiek jest gatunkiem, którego działalność łowiecka, dokonuje największych zaburzeń w środowisku i jednocześnie stanowi formę rozrywki?

Do wegetarianek początkowo należy także Irena z remake'u *Ludzi-kotów* – choć, co warto podkreślić, nazywa się ona wegetarianką, lecz spożywa ostrygi. Irena z remake'u jest postacią pozbawioną refleksji na temat krzywdy zwierząt –

wypowiadając się o pracy w zoo (które jest ukazane w filmie jako miejsce, w którym podejmuje się decyzję o eutanazji w celu cięcia kosztów), stwierdza, że „fajnie być wokół zwierząt”. Choć Irena z pierwowzoru również nie wyrażała wprost przemyśleń na temat zamknięcia pantery w klatce, to podejmowała zagadnienia wolności, rozpoznając dramat uwięzionej istoty pozaludzkiej, a finalnie wypuściła ją z klatki. Mimo że stanowiło to metaforę represji kobiecej seksualności, to przynajmniej zachodziła bezpośrednia konfrontacja z tematyką przetrzymywania zwierząt w obiekcie rozrywki. Wątek ograniczenia wolności zwierzęcia w remake’u podejmuje natomiast jeden z pracowników zoo, gdy podczas podawania tygrysicy mięsa, ubolewa nad tym, że nie może ona sama zapolować na pokarm.

Biorąc jednak pod uwagę, że wegetarianizm w omawianych filmach służy do informowania o empatii danej postaci oraz ukazania jedzenia mięsa jako sygnału przemiany, ilustracji zwycięstwa zwierzęcości nad człowieczeństwem, można uznać, że odbywa się to w sposób opresyjny wobec zjadanych zwierząt. Nie tylko wiąże się to z (oczywistym już na tym etapie) schematem myślenia o zwierzęcości jako niekontrolowanej, niecywilizowanej, niskiej, emocjonalnej, ale też replikuje przemoc wobec zwierząt poprzez posługiwanie się martwym ciałem krowy lub kury (najczęściej postaci sięgają po krwiste steki lub surowe kurczaki).

Abstrahując już od uwikłania płci w kwestie związane z konsumpcją mięsa, które zostały podjęte w rozdziale pierwszym, w użyciu mięsa jako informacji o przemianie człowieka w zwierzę można dostrzec pewną przewrotność – ostatecznie większość drapieżników potrzebuje do przeżycia właśnie mięsa, lecz nie należy do nich wszytkožerny człowiek, u którego zbilansowanie diety jest łatwiejsze za pomocą jedzenia zwierząt, lecz nie jest konieczne, a nawet przynosić obecnie może więcej zagrożeń niż pożytku³⁵⁷.

Zjedzenie mięsa jako punkt graniczny między człowieczeństwem a zwierzęcością osadzone jest też w kontekście seksualności (postrzeganej przecież negatywnie w ramach porządku opozycyjnie sytuującego kulturę, umysł, rozum, człowieka do natury, ciała, emocji, zwierzęcia). Z tego powodu Bill Neill, dotychczas unikający jedzenia zwierząt, zdradza Karen White po konsumpcji mięsa, a Leslie

³⁵⁷ Problematykę przemysłu hodowlanego, zdrowotnych aspektów, zasadności i etyki konsumpcji zwierząt w popularyzatorski sposób przybliżyła na przykład Marta Zaraska. Cenny dla tej tematyki jest również reportaż Bartka Sabeli. Zob. M. Zaraska, *Mięsoholicy. 2,5 miliona lat mięsożerczej obsesji człowieka*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2017, B. Sabela, *Wędrówka tusz*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.

Schaber ulega uwodzicielskiemu i niebezpiecznemu Harry'emu Thropenowi, gdy jako wilkołaczka spożywa mięso niczym drobną przekąskę w trakcie jazdy samochodem.

5.3. Podsumowanie i propozycja – Test SIMBA oraz próba jego uzupełnienia w optyce ekofeminizmu wegetariańskiego

Prześledzenie filmowych tekstów kultury o *femmes animales* pod kątem portretowania zwierzęcości i projektowania na niej antro- i androlęków umożliwiło wyprowadzenie kilka wniosków.

Po pierwsze, argumenty wywodzące się z dyskursu obrony praw zwierząt doprowadzają do odrzucenia jakiegokolwiek wykorzystania w przemyśle filmowym istot pozaludzkich – żywych przytomnych, żywych nieprzytomnych oraz martwych.

Co do portretowania zwierząt w filmach (za pomocą wizerunków generowanych przez CGI) należy dążyć do jak najskuteczniejszego zdejmowania z tekstów kultury antropocentrycznych i androcentrycznych warstw ideologicznych, na które składają się problematyczne elementy (bambinizm, dyskurs zwierzęcego bohaterstwa, projekcja agresji i seksualności na naturę). Oczywiście, nie twierdzę, że jest to w pełni osiągalne – ostatecznie każdy sposób ukazywania dowolnej części rzeczywistości stanowi wyraz ludzkiej percepcji.

Przybliżyć – nawet częściowo – do inkluzywności w filmowych tekstach kultury może krytyczny namysł nad strukturami fabularnymi, a także posługiwanie się narzędziami inspirującymi do weryfikacji treści fikcjonalnych. Takimi propozycjami w kontekście tropienia seksizmu są wspomniane wcześniej Test Bechdel-Wallace oraz Test Seksownej Lampy, których zastosowanie, jak wskazałam wcześniej, nie miało szczególnego znaczenia. Mimo to powyższe narzędzia – jako intelektualnie prowokujące do namysłu – zachęcają do podjęcia próby skonstruowania podobnej propozycji dla istot pozaludzkich. Niedawno powstał Test SIMBA (*Stereotype, Individuality, „Memory of a Goldfish”, Banalization, Animals Who Are Real*)³⁵⁸. Zaaplikowanie narzędzia do filmowego tekstu kultury opiera się więc na odpowiedzi na pytania:

³⁵⁸ F. Vaucher, *A Bechdel Test of Specieism (The SIMBA Test)*, <https://observatoireuspecisme.ch/articles/bechdel-test-speciesism-simba/> (dostęp: 10.08.2024).

1. Czy sposób portretowania zwierzęcia podtrzymuje stereotypowe myślenie o swoim gatunku?
2. Czy zwierzęta są zdeindywidualizowane (na przykład nie mają własnej osobowości, unikalnego temperamentu, imienia)?
3. Czy język naznaczony jest gatunkowizmem (na przykład metaforami zwierząt)?
4. Czy tekst kultury banalizuje dominację nad zwierzętami (na przykład czy ukazuje przemoc wobec zwierząt, czy protagoniści jedzą mięso, noszą futra czy skóry, jeżdżą konno, mają stado, kupują martwą rybę, rzucają jajkami w kogoś, doją zwierzę itp.)?
5. Czy w tekście kultury występują prawdziwe zwierzęta zamiast istot wygenerowanych za pomocą technologii?³⁵⁹

Powyższa propozycja Fanny Vaucher pokrywa się więc z wypracowanymi w trakcie przygotowywania niniejszej pracy ekofeministycznymi obserwacjami. Wielokrotnie w niniejszej pracy wskazywałam opresyjność antropocentrycznych projekcji zwierzęcości jako pozbawionej decyzyjności i sprawczości, agresji czy seksualności, a także podkreślałam, za Carol J. Adams, konieczność wyzbycia się zawłaszczania języka przemocy wobec zwierząt do wyrażania cierpienia kobiet oraz posługiwania się wizualnymi i językowymi metaforami zwierząt zamkniętych w klatkach jako symboli represjonowanej kobiecości. Punktowałam również problematykę wegetarianizmu postaci, w tym hipokryzję i manifestację gatunkowizmu oraz wspominałam o czynnikach zewnątrztekstowych, jak używanie nie tylko żywych, ale również martwych zwierząt, a także zasygnalizowałam niejednoznaczność w kwestii opatrywania filmów informacjami o sposobie traktowania istot pozaludzkich.

To, co dodałabym do Testu SIMBA, który w aktualnej formie o tym nie wspomina, to całkowite wykluczenie używania martwych ciał istot pozaludzkich, nawet jako niemal niezauważalnych rekwizytów – zarówno całych wypchanych zwierząt, jak i części ich ciała, na przykład prawdziwych czaszek czy poroża z głową³⁶⁰.

³⁵⁹ Niniejsze pytania są moim swobodnym tłumaczeniem pytań anglojęzycznych (przetłumaczonych zresztą z języka francuskiego), dostępnych na stronie <https://observatoiredu-specisme.ch/articles/bechdel-test-speciesism-simba/> (dostęp 10.08.2024).

³⁶⁰ Same zrzuty jeleni czy łosi nie budzą obiekcji, ponieważ zrzucanie poroża stanowi czynność naturalną, cykliczną, niewiążącą się z działalnością człowieka.

Rozszerzyłamby także myślenie w kategorii stereotypu. Wszak nie tylko portretowanie rekinów jako krwiożerczych, osłów jako upartych, a owiec jako łagodnych stanowi umacnianie stereotypu, ale również – podkreślane przeze mnie wcześniej – kreowanie wokół natury aury tajemnicy, poprzez insynuowanie, że zwierzęta potrafią w magiczny sposób rozpoznawać „dobrych” i „złych” ludzi.

Zastanowiłabym się również nad kwestią nadawania imienia istotom pozaludzkim w filmie – nazywanie zwierząt może mieć odmienny wydźwięk w zależności od gatunku zwierzęcia. O ile przy zwierzętach towarzyszących prawdopodobnie byłoby to pożądane, o tyle praktyka nadawania imion zwierzętom wolno żyjącym mogłaby wiązać się z bambinizacją, infantylizacją, ograniczaniem.

Perspektywa ekofeminizmu wegetariańskiego skłania też oczywiście do zadania pytań o relację zwierząt i kobiet, a więc sugeruje przyjrzenie się stereotypowemu przypisaniu natury do żeńskości, a także umacnianiu dychotomicznego myślenia. Moja propozycja uzupełnienia Testu SIMBA obejmuje zatem następujące pytania:

1. Czy sposób portretowania zwierzęcia podtrzymuje stereotypowe myślenie o swoim gatunku?
2. **Czy sposób portretowania zwierząt przypisuje im tajemnicze, nadnaturalne zdolności?**
3. Czy zwierzęta są zdeindywidualizowane (na przykład nie mają własnej osobowości, unikalnego temperamentu, imienia)?
4. **Czy sposób portretowania zwierząt ukazuje je jako pozbawione decyzyjności?**
5. Czy język naznaczony jest gatunkowizmem (na przykład metaforami zwierząt)?
6. **Czy opresja zwierząt służy jako (werbalna lub wizualna) metafora opresji człowieka?**
7. Czy tekst kultury banalizuje dominację nad zwierzętami (na przykład czy ukazuje przemoc wobec zwierząt, czy protagoniści jedzą mięso, noszą futra czy skóry, jeżdżą konno, mają stado, kupują martwą rybę, rzucają jajkami w kogoś, doją zwierzę itp.)?
8. Czy w tekście występują prawdziwe zwierzęta zamiast istot wygenerowanych za pomocą technologii?

9. Czy w tekście kultury wykorzystano martwe ciała zwierząt?

10. Czy w tekście kultury sposób portretowania relacji zwierząt i człowieka różni się w zależności od tożsamości płciowej postaci i podtrzymuje stereotypowe postrzeganie płci?

Choć, tak jak w przypadku testu Bechdel-Wallace, trudno nazwać taką propozycję solidnym narzędziem metodologicznym, sędzę, że kryje się w nim niemały potencjał – przynajmniej w zakresie skłaniania ku refleksji nad praktykami wobec zwierząt.

Zakończenie

Nikt nie rodzi się wilkołaczycą. Rozważania nad kobiecością jako sednem Inności i potworności w andro- i antropocentrycznym świecie, a także obserwacje, zgodnie z którymi podczas gdy na ciało monstrum nakłada się kulturowo konstruowaną nieczystość oraz kategorialną sprzeczność, to staje się ono przestrzenią zarysowania różnicy płciowej i gatunkowej, skłoniły mnie do dokonania ekofeministycznego namysłu nad *femmes animales* jako filmowymi śladami wielopoziomowego wykluczenia.

Dzięki przyjętej perspektywie udało mi się sformułować kilka propozycji dotyczących struktur narracyjnych. Sugerowane przeze mnie zmiany w zakresie kreowania bohaterki filmowego horroru obejmowałyby między innymi odejście od wątku siostrzaństwa jako opozycji do relacji z mężczyzną. W jego miejsce powinno się pojawić żeńskie wsparcie usytuowane wobec relacji z mężczyzną równoległe, ponieważ tendencja do portretowania bliskiej relacji kobiet, która upada z powodu pojawienia się mężczyzny, niesie w sobie antyfeministyczny przekaz o rywalizacji.

Elementy obserwowane w nowszych produkcjach – na przykład potworność służąca jako narzędzie zemsty na oprawcy (będącym reprezentantem Abiektałnej Męskości), wsparcie, wspólnota, celebrowanie własnej monstrialnej odmienności – zawierają w sobie potencjalnie pozytywny wydźwięk feministyczny, ale dopiero w duchu ekofeministycznej pełni dostrzec można, że nie jest to rozwiązanie optymalne, niepowielające opresji. O ile może stanowić ono pewien etap przejściowy, nastawiony na przewrót, normalizację, przybliżający do rozmontowania opresyjnych struktur, o tyle właśnie ekofeministyczna pełnia wskazuje, że dowartościowanie relacji kobiet z naturą również stanowi formę legitymizacji dualistyczno-hierarchicznego modelu postrzegania, a nie tworzenie naturykultury.

Przyjęta perspektywa umożliwiła też dostrzeżenie, że przypisywanie kobietom stereotypowo męskich cech, piętnowanie hiperkobiecości – jak ma to miejsce w modelu Final Girl – jest jednocześnie antykobiece i antymęskie. Oba te konstrukty płci w tekstach kultury powinny być zatem przedstawiane jako spektrum cech, wyraz istnienia żeńskomęskoludzkiego. Idąc w tych rozważaniach dalej, wskazałam, że cennym byłoby także przekraczanie wartościujących modeli poprzez ukazywanie postaci o różnorodnej ekspresji płciowej i orientacji seksualnej, niewiążącej się w żaden

sposób z konsekwencjami na płaszczyźnie struktur narracyjnych. Bohater_ powinn_ też sytuować się w całym kontinuum (a)seksualności i spektrum orientacji seksualnej, co jest szczególnie istotne w świetle tropów obserwowalnych w horrorze, które wykluczają zwłaszcza osoby nieheteronormatywne, jak na przykład konwencja *Bury Your Gays*.

Teoretyczne zasoby ekofeminizmu wegetariańskiego dały mi także podstawy do wyprowadzenia – mniej i bardziej – radykalnych rozwiązań dotyczących istot pozaludzkich. W kontekście zwierząt jako bohaterów horroru starałam się wykazać, że istnieje zdecydowana różnica pomiędzy przedstawianiem ciała potwornego jako uwypuklonego, zmodyfikowanego, przekształconego, a posługiwaniem się standardowym ciałem i apriorycznym uznaniem je za potworne z samej swej natury. Choć taki zabieg byłby kontrowersyjny w przypadku prezentowania nienormalnych ciał ludzkich, to nie oburza w przypadku przemiany w zwierzę.

Wykorzystanie zwierzęcej cielesności w filmie powinno zostać zaniechane – nie tylko w świetle argumentów przemawiających za całkowitym odejściem od wykorzystywania żywych istot w przemyśle filmowym, ale również z powodu tegoż właśnie antropocentrycznego nadpisania, projektowania danych cech na zupełnie neutralne, standardowe ciało istoty pozaludzkiej. Korzystniejsze jest więc ukazywanie na przykład wilkołaka jako formy hybrydycznej, a nie człowieka przemieniającego się bezpośrednio w zwierzę. Paradoksalnie, położenie dużego nacisku na ukazywanie transformacji jako procesu nadnaturalnego, zupełnie niemożliwego, nieprzewidywalnego, okazuje się być praktyką mniej opresyjną wobec zwierzęcości – ponieważ kreowanie kształtu oryginalnego, niemożliwego, dziwnego nie zawłaszcza pozaludzkiej cielesności.

Antropocentryczne projekcje narzucane są nie tylko na zwierzęcą cielesność, ale również na pozaludzki umysł. W przypadku transformacji dochodzi często do prezentowania (uwikłanego w hierarchiczno-dualistyczny model myślenia) konceptu utraty świadomości *femme animale* w momencie przyjmowania formy zwierzęcej. Jest to konstrukt opresyjny, gdyż w sposób nieuprawniony przypisuje zwierzęcość do przestrzeni braku decyzyjności, instynktowności, popędowości, a więc sfery będącej przeciwieństwem antropocentrycznej wizji zwierzęcości. Ostatecznie przeciwieństwem wszystkie istoty dysponują instynktem jako aparatem natychmiastowych reakcji na bodźce, a procesy poznawcze rozmaitych organizmów są zagadnieniem

niezwykle złożonym i wciąż eksplorowanym. Pozbawianie bohater_ świadomości, gdy przybierają formę zwierzęcą, nie tylko umacnia bezzasadny pogląd o rzekomym braku świadomości istot pozaludzkich, ale również pozycjonuje racjonalny model świadomości jako element konieczny dla podmiotowości – co stoi w sprzeczności z posthumanistyczną sprawczością (*agency*) wszystkich bytów.

W mojej pracy po najmniej kilku ekofeministycznych obszarach stąpałam szczególnie ostrożnie. Celowo nie rozwijałam na przykład kwestii ekofeministycznej duchowości, która stanowi ważny składnik dyskursu interseksyjności opresji oraz przyczynia się do celebrowania związków kobiecości z naturą, a także wykraczania poza dominujące religie dogmatyczne poprzez włączanie na przykład wierzeń rdzennych Amerykanów czy religii Wicca. Ponieważ jednym z fundamentów ekofeminizmu jest postrzeganie hierarchiczno-dualistycznego zachodniego modelu myślenia jako wspólnego źródła wszelkich wariantów opresji, cały nurt zajmuje się nie tylko problematyką seksizmu powiązanego z opresją natury, ale również wkracza w dyskurs postkolonialny i queer. Świadoma swojego uprzywilejowania z powodu bycia białą kobietą mieszkającą w Europie, mającą komfort oddawania się działalności naukowej, starałam się nie rozwijać kwestii, w których brak przynależności do opresjonowanej grupy mógłby spowodować czyjąś krzywdę. Chcę też podkreślić, że w tym duchu została napisana część analityczna mojej pracy – rozwiązania, które zaproponowałam, starałam się formułować ostrożnie. Moim celem było więc nie tyle negowanie istnienia pewnych zjawisk, co raczej negowanie antropocentrycznych projekcji o ich istnieniu. Ilustruje to przykład zwierząt w strukturach fabularnych, którym nadaje się tajemnicze zdolności, wpisując je tym samym w sferę irracjonalności. Perspektywa posthumanistyczna, próbując zdemontować prymat racjonalności, obejmuje również poznanie transracjonalne. Gdy przyglądałam się deprecjonowaniu grup opresjonowanych poprzez wpisywanie ich w sferę irracjonalności, na celu miałam zatem nie tyle zanegowanie istnienia pozaracjonalnego poznania wśród wszystkich bytów, co raczej wskazanie, że w zastanym porządku taki mechanizm umacnia dualistyczną strukturę i opresję istot. Rozwiązaniem unikającym antropocentrycznych projekcji na istoty pozaludzkie byłoby pominięcie takich wątków.

Skupienie się na istotach pozaludzkich w filmowych horrorach z *femmes animales* skłoniło mnie także do integracji pozornie niezgodnych perspektyw, która zaowocowała wyprowadzeniem wniosków zgodnych z postulatami głoszonymi przez reprezentant_ odmiennych stanowisk. Posłużenie się logiką dyskursu praw zwierząt –

skoncentrowanego na indywidualizmie jednostki, co wydaje się stać w sprzeczności z ekofeministyczną relacyjnością, współzależnością, współistnieniem – umożliwiło zaproponowanie odejścia od pośmiertnego wykorzystywania zwierząt. Choć posthumanistyka przekracza koncept śmierci, dostrzegając cykliczność, ruch, transformację i nieustannie żywy łańcuch istnień, zastosowanie (nastawionego na indywidualne odczucie) eksperymentu myślowego wywodzącego się z ruchu obrony zwierząt umożliwiło dostrzeżenie, że wykorzystywanie ciał zwierząt umacnia dualistyczno-hierarchiczne myślenie, projektując na nie cechy, których zwierzętom przypisać przecież nie możemy. Jednostkowa kategoria decyzyjności służyć więc może, paradoksalnie, do wskazania punktu, w którym należy się cofnąć i rozpoznać niemożność wyprowadzenia wniosków dotyczących jednostki.

Poza sformułowanymi krytycznymi wnioskami, w mojej pracy pojawiają się też propozycje rozwiązań, które nie tylko mogą stanowić punkt wyjścia do dalszych refleksji o seksizmie, gatunkowizmie i innych rodzajach opresji, ale również umożliwiają zręczną weryfikację praktyk wobec istot pozaludzkich. Takim przykładem jest uzupełniony przeze mnie test SIMBA, stanowiący narzędzie uwidaczniające sytuację istot pozaludzkich.

Przyjęta metodologia umożliwiła zaproponowanie rozwiązań, które znajdują zastosowanie nie tylko w obrębie refleksji akademickiej czy na płaszczyźnie projektowania filmowych tekstów grozy, ale mają również szansę pojawić się w codziennym życiu – na przykład na gruncie języka (w tym dyskursu feministycznego), uwrażliwiając na nieobecny desygnat (mięso), obrazy zniewolenia i uboju (kobieta potraktowana jak kawałek mięsa, ptaki w złotych klatkach), pojęcia seksualizujące i feminizujące zwierzęta oraz naturę (dziewicze lasy, nieskalana przyroda, Matka Natura), a także animalizujące kobiety (suka, kociak, kura domowa).

Prezentowana perspektywa znajduje też zastosowanie jako narzędzie rozprawiające się z popfeminizmem, tak często umacniającym hierarchiczno-dualistyczny model myślenia poprzez zachęcanie do odwrotu od tego, co stereotypowo przypisywane jest kobiecości, na rzecz zwrotu w stronę kobiecości zmaskulinizowanej. Przeanalizowanie w duchu ekofeministycznej pełni postaci reprezentujących falliczne wilkołactwo, jak Ginger Fitzgerald, eksponuje fasadowość pozornej emancypacji, a także daje szansę na rewizję strategii działań o charakterze feministycznym – do których, jak wynika z zaprezentowanych rozważań, nie należy

przecież przejawianie cech stereotypowo przypisywanych mężczyznom czy feminizacja mężczyzn.

Usytuowany w centrum moich badań koncept *femme animale*, wprowadzony przez Barbarę Creed, dotyczy Kobiecej Potworności – a więc tematu wąsko eksplorowanego w polskich i zagranicznych badaniach, niepodjęwanego w perspektywie ekofeministycznej. Sądzę, że motyw *femme animale* wykazuje znaczny potencjał do bycia zrewidowanym, rozwijanym, uzupełnianym o inne postaci żeńsko-zwierzęce, wykraczające poza omówione przeze mnie zaledwie trzy figury – wilkołaczyce, *femmes reptiles* oraz *femmes insectes*. W połączeniu z ekofeministyczną analizą krytyczną mógłby również zostać wzbogacony o kolejne konteksty interseksyjności opresji, skupiając się na kręgach kulturowych o odmiennym nastawieniu do zwierzęcości, czyniąc materiał badawczy z filmowych tekstów powstających poza Europą, Stanami Zjednoczonymi i Kanadą. Choć dotąd perspektywa ekofeministyczna rzadko bywała włączana w badanie horroru (zwłaszcza zachodniego), widzę możliwości dalszego jej zastosowania na gruncie kina grozy. Potencjalną propozycją czekającą na rozwinięcie byłyby na przykład postaci, których zło związane ze światem natury manifestuje się we władaniu żywiołami czy roślinami – co nabiera dodatkowych znaczeń w świetle postępujących zmian klimatycznych i coraz większej nieprzewidywalności, zmienności warunków pogodowych.

W zaprezentowanej przeze mnie perspektywie dostrzegam również obiecującą szansę na podejmowanie zagadnień wnikających w mechanizmy wykluczenia na następnych poziomach, odnosząc się już nie „tylko” do seksizmu, gatunkowizmu, rasizmu, dyskryminacji na tle tożsamości, orientacji, etniczności, wieku, ale też podejmując kwestie ableizmu lub neuroatypowości – w świetle związków świata zwierząt z funkcjonowaniem osób z niepełnosprawnością lub neuroatypowych.

Ekofeministyczna analiza krytyczna, rozwijana w duchu pełni, jako metoda dekonstrukcyjna stanowiąca ekologiczną odnogę feministycznej teorii kina, umożliwiła więc włączenie horroru z postaciami żeńsko-zwierzęcymi w zaangażowany ekologicznie projekt humanistyczny, aspirujący do przemodelowania ludzko-pozaludzkiej relacji w andro- i antropocentrycznym świecie. Otworzyła również przestrzeń do dalszych rozważań badawczych, a także ukazała się jako narzędzie mające potencjał do zastosowania w elementach codziennych praktyk wobec istot ludzkich oraz pozaludzkich.

Bibliografia

Adams C. J., *Neither Man nor Beast. Feminism and the Defense of Animals*, Bloomsbury, London & New York 2018.

Adams C. J., *Polityka seksualna mięsa*, przeł. M. Stefański, Oficyna 21, Warszawa 2022.

Adams Carol J., *Post-mięsożerność*, przeł. M. Dąbrowska, [w:] *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, E-Naukowiec, Lublin 2014.

Altman C., *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 18-22.

Bagnowska M., *Najlepszy przyjaciel człowieka. Pies w roli terapeuty „Parezia”* 2019, t. 2, s. 108-121.

Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015.

Barker M., Mathijs E., Mendik X., *Menstrual Monsters*, “Film International” 2006, Vol. 4, No. 3, s. 68-77.

Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Battles K., Hilton-Morrow W., *Gay characters in conventional spaces: Will and Grace and the situation comedy genre* “Critical Studies in Media Communication” 2002, No. 19 (1), s. 87-105.

Bąk A. Pasternakova L., *Płeć a zachowania komunikacyjne*, „Społeczeństwo-Kultura-Wartości. Studium społeczne” 2023, nr 23, s.68-75.

Bennett J., *The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter*, “Political Theory” 2004, Vol. 32, No. 3, s. 347-372.

Bennett J., *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham & London 2010.

Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

Bordwell D., Staiger J., K. Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1988.

Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020.

Braidotti R., *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Braidotti R., *The Posthuman*, Polity Press, Malden 2013.

Briefel A., *Monster Pains. Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film*, "Film Quarterly" 2005, Vol. 58, s. 16-27.

Brzostek D., *Drapieżnik i (jego) ofiara. Horror w kontekście ewolucjonistycznych teorii narracji*, [w:] *Literatura i kultura popularne. Badania, analizy i interpretacje*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2015.

Butler J., *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Cammarata-Seale H., *Petah Coyne: Taxidermy and Ecofeminism*, "Women's Art Journal" 2015, Vol. 36, No. 1., s. 10-18.

Carroll Noel, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przylipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Carroll N., *Interpreting the Movie Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Caillois R., *Odpowiedzialność i styl*, przeł. J. Błoński i inni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Chrzan O., *We are the IGP World! Czy potrzebny jest dialog między osobami uprawiającymi sporty kynologiczne, obrońcami praw zwierząt i twórcami prawa?*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2022, nr 10, s.1-38.

Cininas J., *Fur, hair and subversive female lycanthropy*, [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2018.

Cininas J., *One Wolf Girl Battles Against All Mankind. The New Breed of Female Werewolf as Eco-Warrior in Contemporary Film and Fiction*, "PAN: Philosophy, Activism, Nature" 2010, No. 7, s. 10-22.

Claeys G., *Potworność i źródła przestrzeni dystopijnej*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018.

Clover C. J., *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, New Jersey 2015.

Cohen J. J., *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012, nr 1.

Coleman R. R., *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*, Routledge, London & New York 2011.

Collard A., *Rape of the Wild. Man's Violence against Animals and the Earth*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1989.

Connell R., *Masculinities*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2005.

Coulthard L., Birks C., *Desublimating Monstrous Desire: The Horror of Gender in New Extremist Cinema*, „Journal of Gender Studies” 2015, 25 (4), s. 461-476.

Creed B., *Dark Desires: Male Masochism in the Horror Film*, [w:] *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, ed. S. Cohan, Routledge, New York 1993.

Creed B., *Potworna kobiecość*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Creed B., *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 1993.

Creed B., *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, Routledge, London & New York 2022.

Creed B., *Ginger Snaps: the monstrous feminine as femme animale*, [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2015.

Czykwin E., *Znaczenie wspólnotowości dla przetrwania gatunków. Perspektywa socjobiologiczna*, „Studia z Teorii Wychowania” 2022, nr 1 (38), s.9-30.

Damasio A., *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, Avon Books, New York 1994

Dąbrowski A., *Emocje. W poszukiwaniu antyesencjalistycznego ujęcia*, „Etyka” 2020, nr 1.

De Beauvoir S., *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 2003.

De Blecourt W., *Angela Carter's werewolves in historical perspective* [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2018.

Deleuze G., Guattari F., *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. B. Banasiak, K. Sipowicz, Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 2017.

Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2023.

Derrida J., Attridge D., *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Derrida J., *Heidegger's Hand*, translated by J. P. Leavey Jr., E. Rottenberg, *Psyche: Inventions of the Other. Volume II*, ed. P. Kamuf, E. Rottenberg, Stanford University Press, Stanford 2008.

Derrida J., *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Officina, Warszawa 2011.

Derrida J., Willis D., *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, "Critical Inquiry" 2002, Vol. 28, No. 2.

Desmond M., Emirbayer M., *Race in America*, W. W. Norton & Company, 2015.

Di Nola A. M., *Wstęp*, [w:] E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. A. Pers, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012.

Diffrient D. S., *Body Genre: Anatomy of the Horror Film*, University Press of Mississippi, Jackson 2023.

Dixon W. W., *A History of Horror*, Rutgers University Press, New Brunswick 2010.

Długołęcka A., *Pornografia dla kobiet w perspektywie queer*, „Przegląd Seksuologiczny” 2007, nr 4, s. 23-29.

Dodds A., *From Earth Mother to Sexy Lamp: The Unfortunate Reboot of Star Trek's Carol Marcus*, "The Onyx Review. The Interdisciplinary Research Journal at Agnes Scott College" 2019, Vol. 4, No. 2.

Domańska E., *Biohumanistyka (rozpoznanie wstępne)*, [w:] *Ekologia interdyscyplinarności*, red. J. Axer, M. Konarzewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.

Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 13-32.

Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

Drisholl Lynch J., *Incest Discourse and Cinematic Representation*, "Journal of Film and Video" 2002, Vol. 54, No. 2/3.

Eisner, Lotte H., *Ekran demoniczny*, przeł. K. Eberhardt, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

Europejskie kino gatunków, red. P. Kletowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Evans W., *Monster Movies: A Sexual Theory*, [w:] *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, ed. B. K. Grant, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey & London 1984.

Fausto-Sterling, A., *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New York 2000.

Fiedorczuk, J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Fiske, J. *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Film Genre. Theory and Criticism, ed. B. K. Grant, The Scarecrow Press, Metuchen, N. J. & London 1977.

Fisher E., *Woman's Creation. Sexual Evolution and Shaping of Society*, McGraw-Hill Book Company, New York 1980.

Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, t. I, II, III, Warszawa 2000.

Foucault M., *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Fradley M., *Hell is a Teenage Girl? Postfeminism and Contemporary Teenage Horror*, [w:] *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, ed. J. Gwynne, N. Muller, Palgrave Macmillan, London 2013.

Freud Z., *Niesamowite*, [w:] Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

Gaard G., Gruen L., *Ecofeminism. Toward global justice and planetary health*, "Society and Nature" 1993, No. 2.

Gaard G., *Living Interconnections with Animals and Nature*, [w:] *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, red. G. Gaard, Temple University Press, Philadelphia 1993.

Gaard G., *Toward a Queer Ecofeminism*, "Hypatia" 1997, Vol. 12, No. 1.

Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.

Gaard G., *Vegetarian Ecofeminism: A Review Essay*, "Frontiers: A Journal of Women Studies" 2002, Vol. 23, No. 3, s. 117-146.

Gawinecka M., Łucka I., Cebella A., *Pamięć zdarzeń traumatycznych*, „Psychiatria” 2008, t. 5, nr 2, s. 65-69.

Gilligan C., *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press 2003.

Griffin S., *Ecofeminism and Meaning*, [w:] *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*, ed. K. Warren, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1997.

Gruen L., *Dismantling Oppression: An Analysis of the Connection Between Women and Animals*, [w:] *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, ed. G. Gaard, Temple University Press, Philadelphia 1993.

Gruen L., Probyn-Rapsey F., *Animaladies. Gender, Animals, and Madness*, Bloomsbury Academic, London 2018.

Gzyra D., *Dziękuję za świńskie oczy. Jak krzywdzimy zwierzęta*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Haltof M., *Kino lęków*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1992.

Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Haraway Donna, *How Like a Leaf. An Interview with Thryza Nichols Goodeve*, Routledge, New York 2000.

Haraway Donna, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London 2016.

Harrington E., *Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror*, Routledge, New York 2018.

Hart K-P. R., *Representing Gay Men on American Television*, “The Journal of Men's Studies” 2000, Vol. 9, No. 1, s. 59-79.

Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.

Helman A., *O dziele filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Hutchings P., *The Horror Film*, Routledge, London & New York 2013.

Irigaray L., *Ta pleć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. J. Kraśko, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.

Jakobsen T., *The Battle Between Marduk and Tiamat*, “Journal of the American Oriental Society” 1968, Vol. 88, No. 1.

Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.

Jeśmian J., Skrzeczkowski M., *Nauki o naturzekulturze? Kulturoznawstwo w dobie posthumanizmu*, [w:] *Naturakultura. Próby z kulturoznawstwa krytycznego*, Wydawnictwo Katedra, Gdańsk 2022.

Jewtuch K., *Kobiece spojrzenie na pornografię. Kobiece ciało w pornografii*, „Errotyzm” 2015, nr 2, s. 93-107.

Jordanova L. J., *Natural facts: a historical perspective on science and sexuality*, [w:] *Nature, Culture, and Gender*, ed. C. P. MacCormack, M. Strathern, Cambridge University Press, Cambridge 1980.

Kaczor K., *Między Lykanami a Quileute'ami. O kreacji filmowych wilkołaków w XXI wieku*, [w:] *Między empatią a okrucieństwem*, red. E. Łoch, D. Piechota, A. Trzeźniewska, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018.

Kaczor K., *Od Drakuli do Lestata. Portrety wampira*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2010.

Kamińska M., *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2016.

Kaminsky S. M., *American Film Genres*, Nelson-Hall, Chicago 1985.

Kheel M., *Ecofeminism and Deep Ecology: Reflections on Identity and Difference*, “The Trumpeter. Journal of Ecosophy” 1991, Vol. 8, No. 2, s. 62-72.

King Y., *The Eco-feminist Imperative*, [w:] *Reclaim The Earth. Women Speak Out For Life on Earth*, ed. L. Caldecott, S. Leland, The Women's Press, London 1983.

King, Y., *The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology*, [w:] *Healing The Wounds: The Promise of Ecofeminism*, ed. J. Plant, New Society Publishers, Philadelphia 1989.

Kleinhans C., *The Change from Film to Video Pornography: Implications for Analysis*, [w:] *Pornography: film and culture*, ed. P. Lehman, Rutgers University Press, New Brunswick 2006.

Kletowski, P., *Europejski i amerykański horror filmowy jako tekst antropologiczny*, [w:] *Strefy mroku. groza w kulturze audiowizualnej*, red. J. S. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2017.

Kokocińska A., *Zadbać o psi nos*, „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk” 2016, nr 47, s. 108-121.

Kolasińska I., *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Rabid, Kraków 2003.

Kołodziej A., *Seans z wampirem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Kuszlewicz K., *Prawa zwierząt. Praktyczny przewodnik*, Wolters Kluwer, Warszawa 2019.

Kuźma I., *Świat Kobiet*, „Etnografia Polska” 2003, t. XLVII, z. 1-2.

Le Blanc M., Odell C., *Horror Films*, Kamera Books, Harpenden 2007.

Linderman D., *Tourneur's Cat People*, [w:] *Psychoanalysis & Cinema*, ed. A. Kaplan, Routledge, New York & London 1990.

Lindsey S. S., *Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty*, “Journal of Film and Video” 1991, Vol. 43, No. 4, s. 33-44.

MacCormack C., Strathern M., *Nature, Culture, and Gender*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.

Marcela M., *Monstruarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Martin N. K., *Fractured Heroines, Traumatic Pasts. Traversing the Haunted Homes of Horror*, [w:] *Horror Comes Home: Essays on Hauntings, Possessions, and Other Domestic Terrors in Cinema*, ed. N. K. Martin, McFarland & Company, 2019.

McGinn C., *Apes, Humans, Aliens, Vampires and Robots, The Great Ape Project*, ed. P. Singer, P. Cavalieri, St. Martin's Griffin, New York 1993.

Meehan, Paul, *The Ghost of One's Self. Doppelgangers in Mystery, Horror and Science-Fiction Films*, MacFarland & Company, Jefferson 2017

Merchant C., *Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, Harper & Row, San Francisco 1989.

Morgan E., *Blizny po ewolucji. Co nasze ciała mówią nam o pochodzeniu człowieka*, przeł. M. Danicka-Kosut, Anadiomene, Warszawa 2010.

Morozow I., *Kazirodztwo – tabu w kulturze i jego przedstawienia w kinie*, [w:] *Seksualność w zwierciadle humanistyki. Tom pokonferencyjny*, red. A. Ponikowska i inni, Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka”, Poznań 2012, s. 63-76.

Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992

New Queer Horror. Film and Television, ed. D. Elliot-Smith, J. E. Browning, University of Wales Press, Cardiff 2020.

Novak S., Wieser-Cox C., *“This Is The World We Made”*: *Queer Metaphor, Neo-Colonial Militarization, and Scientific Ethics in The Old Guard* (2020), “Gender Forum” 2022, No. 82, s. 75-97.

Ortner S. B., *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, “Feminist Studies” 1972, Vol. 1, No. 2, s. 5-31.

Pietrzykowski T., *Spór o prawa zwierząt*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2007.

Pitrus A., *Tego się nie robi kotu, czyli o ciałach martwych zwierząt w sztuce najnowszej*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2019, nr 5, s. 343-353.

Priest H., *I was a teenage she-wolf: boobs, blood and sacrifice*, [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2018.

Plumwood, Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, London 1993.

Rachubińska K., *Queerbating nie istnieje*, „Ekrany” 2022, nr 3, s. 67-73.

Radkiewicz M., *Oblicza kina queer*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2014.

Roach C., *Loving Your Mother: On the Woman-Nature Relation*, “Hypatia” 1991, Vol. 6, No. 1, s. 46-59.

Ruether R. R., *Ecofeminism – The Challenge to Theology*, “Deportate Esuli Profugbe (DEP)” 2012, Vol. 20.

Ruether R. R., *Gaia and God: An Ecofeminist Theology of Earth Healing*, Harper, San Francisco 1992.

Rugaas T., *Sygnaly uspokajające. Jak psy unikają konfliktów*, przeł. M. Grossman-Kliber, Galaktyka, Łódź 2005.

Sabela B., *Wędrówka tusz*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.

Sajewska D., *Monstra. Niebinarne scenariusze relacyjności*, [w:] *Hakowanie antropocenu*, red. M. Sugiera, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023.

Sandilands C., Erickson B., *A Genealogy of Queer Ecologies*, [w:] *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, ed. C. Sandilands, B. Erickson, Indiana University Press, Bloomington 2010.

Sandilands C., *The Good-Natured Feminist. Ecofeminism and the Queer for Democracy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

Schulte R., *She-werewolves in early modern French Burgundy*, [w:] *She-Wolf. A Cultural History of Female Werewolves*, ed. H. Priest, Manchester University Press, Manchester 2018.

Sierakowska J., *Ekofeminizm. Próba opisu*, „Archeus. Studia z Bioetyki i Antropologii Filozoficznej” 2011, t. 12, s. 121-137.

Simpson C., *Australian Eco-Horror and Gaia's Revenge: Animals, Eco-Nationalism and the 'New Nature'*, “Studies in Australian Cinema” 2010, Vol. 4, s. 43-54.

Sjöö M., Mor B., *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Harper & Row, San Francisco 1987.

Skoczylas Ł., *Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchatu. O społecznej teorii płci kulturowej Raewynn Connell*, „Refleksje” 2011, nr 4, s. 11-18.

Skowronek B., *Reprezentacje istot nie-ludzkich (zwierząt) w kinematografii. Rekonesans*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2023, t. 11, nr 1-2, s. 358-368.

Smelik A., *Feminist Film Theory*, [w:] *The Cinema Book*, ed. P. Cook, British Film Institute, London 2007.

Sołodki P., *Abiekt w filmie*, „Ekrany” 2018, nr 5 (45).

Soper K., *Odrzucanie i odzyskiwanie „natury” na przykładzie gender i animal studies (przewartościowania)*, przeł. A. Barcz, [w:] *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, E-Naukowiec, Lublin 2014.

Soper K., *What is nature?*, Blackwell, Oxford 1995.

Stachówna G., *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.

Starhawk, *Power, Authority, and Mystery: Ecofeminism and Earth-Based Spirituality*, [w:] *Reweaving The World. The Emergence of Ecofeminism*, ed. I. Diamond, G. Orenstein, Sierra Club Books, San Francisco 1990.

Spretnak, C., *Ecofeminism: Our Roots and Flowering*, [w:] *Reweaving The World. The Emergence of Ecofeminism*, ed. I. Diamond, G. Orenstein, Sierra Club Books, San Francisco 1990.

Spretnak C., *Radical Nonduality in Ecofeminist Philosophy*, [w:] *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*, ed. K. Warren, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis 1997

Stone M., *When God Was a Woman*, The Dial Press, New York 1976.

Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. Burszta, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.

Szalewska K., *Co to znaczy „być dobrym wilkiem”? O dyskursach ogrodu zoologicznego*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2022, nr 1 (9), s. 1-16.

Szyłak J., *Amerykański wilkołak w Londynie*, [w:] J. Szyłak i inni, *Kino Nowej Przystopy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Tong R. P., *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Tudor A., *Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre*, “Cultural Studies 1997”, Vol 11, s. 443-463.

Twitchell J. B., *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, Oxford University Press, New York 1985.

Ussher J. M., *Managing the Monstrous-Feminine: Regulating the Reproductive Body*, Routledge, New York 2006.

Waldron A., *Queer Screams. A History of LGBTQ+ Survival Through the Lens of American Horror Cinema*, McFarland, Jefferson (North Carolina) 2022.

Warren K., Cheney J., *Ecological Feminism and Ecosystem Ecology*, “Hypatia” 1991, Vol. 6, No 1.

Warren K., *The Power and Promise of Ecological Feminism*, “Environmental Ethics” 1990, Vol. 12, No. 2.

Wells P., *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, Wallflower Press, London 2000.

Wieczorkiewicz A., *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.

Williams L., *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, “Film Quarterly” 1991, Vol. 44, No. 4., s. 2-13.

Williams L., *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

Williams L., *When the Woman Looks*, [w:] *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, ed. B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 2015.

Wilk A., *Obraz likantropa we współczesnej rosyjskojęzycznej fantastyce grozy (na podstawie utworów Aleksieja Atwiejewa, Anny Starobiniec, Henry’ego Liona Oldi)*, „Slavia Orientalis” 2015, t. LXIV, nr 4.

Włodarczyk J., *Rasa, klasa, płeć, gatunek? Metodologie w animal studies*, [w:] *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Z. Ładyga, J. Włodarczyk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Wydmuch M., *Gra ze strachem*, Czytelnik, Warszawa 1975.

Zaraska M., *Mięsoholicy. 2,5 miliona lat mięsożerczej obsesji człowieka*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2017.

Zerzan J., *Lomakatsi*, No. 3, P.O. Box 1920, Boulder, CO 80306, [za:] L. Gruen, *Dismantling Oppression: An Analysis of the Connection Between Women and Animals*, [w:] *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, ed. G. Gaard, Temple University Press, Philadelphia 1993.

Zombie w kulturze, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016.

Zombies and Sexuality: Essays on Desire and the Living Dead, ed. S. Jones & S. McGlotten, McFarland & Company, Jefferson 2014.

Żółkoś M., *Melancholia taksydermii*, „Gazeta Teatralna” 2015, nr 127-128, s. 42-47.

Żółkoś M., *Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla animal studies*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie: zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Dodatkowe źródła internetowe

Bacholle M., *For a feminist reading of Julia Ducournau's Grave*, “Modern & Contemporary France” 2023,

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09639489.2023.2196062>.

Bailey T., *The Relationship Between the Forest and Mankind: A Semiotic Analysis of Ecofeminism in Princess Mononoke*,

“Interdisciplinary Journal of Student Research and Scholarship” 2023, Vol. 7, No. 1, <https://digitalcommons.tacoma.uw.edu/access/vol7/iss1/5>.

Beng J., Noor M. M., *Nature as a Means of Empowerment in Krasue: The Inhumane Kiss and Suzzanna: Buried Alive*, “Journal of Language and Communication” 2022, No. 9 (2),

https://www.researchgate.net/publication/364504030_NATURE_AS_A_MEANS_OF_FEMALE_EMPOWERMENT_IN_TWO_SOUTHEAST_ASIAN_HORROR_FILMS.

Bhat G. H., Anas M., Khan S., *Ecofeminist Dynamics in the Movie Sherni* “Ecofeminism and Climate Change (EFCC)” 2024, No. 5 (1), <https://efcc.com.my/archives/1efcc2024/1efcc2024-24-27.pdf>.

Burnett A., *Rape Culture*, [w:] *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, s. 1-5, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/9781118663219.wbegss541>.

Cininas J. *Beware the Full Moon: female werewolves and ‘that time of the month’*, https://www.academia.edu/1241594/Beware_the_Full_Moon_female_werewolves_and_that_time_of_the_month.

Fundacja Difference, Raport *Czerwony Mercedes zajeżdżał pod dom. Współczesny dyskurs o menstruacji*, 2020, <https://kulczykfoundation.org.pl/uploads/media/default/0001/06/8a281b018074e8ceaf237b506d71bd181c217a41.pdf>.

Horkai Animal Training Center, <https://horkai.com/wolves/>.

Humane Hollywood, <https://humanehollywood.org/production>.

Kupers T., *Toxic Masculinity as a Barrier to a Mental Health Treatment in Prison*, “Journal of Clinical Psychology” 2005, Vol. 61, No. 6, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/jclp.20105>.

Mann J., Patterson E. M., *Tool use by aquatic animals*, “Philosophical Transactions of The Royal Society B: Biological Sciences” 2013, Vol. 368, <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2012.0424>.

Merin Jennifer, *Jennifer Merin interviews Katja Von Garnier, ‘Blood and Chocolate’ director*, https://awfj.org/blog/2007/01/26/jennifer-merin-interviews-katja-von-garnier-blood-and-chocolate-director/?doing_wp_cron=1727201976.4436960220336914062500

Mcguire C & C, *What is Ecofeminism Anyway*, https://ecofeminism.info/what_is/main.html.

Plumwood V., *Animals and Ecology: Towards a Better Integration*, <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/41767>.

Raypole C., *What does ‘No Animals Were Harmed’ mean? The disclaimer is not a guarantee of animal safety*, <https://www.businessinsider.com/what-does-no-animals-were-harmed-mean-2023-4?IR=T>

Sepsi L., *Embracing the Insect: Representations of Anthropods in American Horror Cinema*, “Americana E-Journal of American Studies in Hungary” 2017, Vol. XIII, No. 2, <https://www.americanaejournal.hu/index.php/americanaejournal/article/view/45053>.

Tapley H., *Edgy Un/Intelligibilities: Feminist/Monster Theory Meets Ginger Snaps*, “Atlantis. Critical Studies in Gender, Culture, and Social Justice” 2016, Vol. 37, No. 2, <https://atlantisjournal.ca/index.php/atlantis/article/view/122-133%20PDF>.

The Law Library of Congress, *Laws on Leg-Hold Animal Traps Around the World*, <https://tile.loc.gov/storage-services/service/l1/l1glrd/2016479005/2016479005.pdf>.

Thelen T., *Real Mermaid vs. Nuclear Power Plant: Ecofeminist Vengeance and Ama Divers in Japanese Horror*, “Gothic Nature” 2021, Vol. 2, https://www.researchgate.net/publication/349944409_Real_Mermaid_vs_Nuclear_Power_Plant_Ecofeminist_Vengeance_and_Ama_Divers_in_Japanese_Horror.

Thomas E. M., *Crimson Horror: The Discourse and Visibility of Menstruation in Mainstream Horror Films and its Influence on Cultural Myths and Taboos*, “Relevant Rhetoric” 2017, Vol. 8, <http://relevantrhetoric.com/CrimsonHorror.pdf>.

Vaucher F., *A Bechdel Test of Specieism (The SIMBA Test)*, <https://observatoireuspecisme.ch/articles/bechdel-test-speciesism-simba/>.

Why the ‘No Animals Were Harmed’ movie disclaimer doesn’t mean much, <https://www.pbs.org/newshour/nation/why-the-no-animals-were-harmed-movie-disclaimer-doesnt-mean-much>.

Willis C. M. i in. *Olfactory detection of human bladder cancer by dogs: proof of principle study*, <https://www.bmj.com/content/329/7468/712.full>.

Yee W. L. M., *The post-urban gaze and Hong Kong independent Cinema: An ecofeminist perspective*, “Asian Cinema” 2019, Vol. 30, No. 2, https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/ac_00005.

Zajac (Lepus europaeus) – Jakie są zasady strzału do zająca?, <http://www.wkl-osa.pl/zajac.aspx>.

Spis filmów

- Among The Shadows* (reż. T. Mesquita, 2019)
- Armia wilków* (*Dog Soldiers*, reż. N. Marshall, 2003)
- Amerykański wilkołak w Paryżu* (*An American Werewolf in Paris*, reż. A. Waller, 1997)
- Bestia musi zginąć* (*The Beast Must Die*, reż. P. Annett, 1974)
- Bestia z Wolfsberga* (*The Boy Who Cried Werewolf*, reż. E. Bross, 2010)
- Blood Redd* (reż. B. Palmer, 2015)
- Blood Moon* (reż. J. Wooding, 2014)
- Byłem nastoletnim wilkołakiem* (*I Was a Teenage Werewolf*, reż. G. Fowler Jr., 1957)
- Carrie* (reż. B. De Palma, 1976)
- Cat Girl* (reż. A. Shaughnessy, 1957)
- Chora dziewczyna* (*Sick Girl*, reż. L. McKee, 2006)
- Ciche miejsce* (*A Quiet Place*, reż. J. Krasinski, 2018)
- Coś za mną chodzi* (*It follows*, reż. D. R. Mitchell, 2014)
- Córka Boga* (*The Other Lamb*, reż. M. Szumowska, 2019)
- Cry of the Werewolf* (reż. H. Levin, 1944)
- Cult of the Cobra* (reż. F. D. Lyon, 1955)
- Czarownica miłości* (*The Love Witch*, reż. A. Biller, 2016)
- Czarownica. Opowieść z Nowej Anglii* (*The Witch: A New England Folktale*, reż. R. Eggers)
- Dances with Werewolves* (reż. D. F. Glut, D. Golden, 2017)
- Devi* (reż. K. Ramakrishna, 1999)
- Drakula* (*Dracula*, reż. T. Browning, 1931)
- Dreszcze* (*Shivers*, reż. D. Cronenberg, 1975)
- Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, reż. R. Polański, 1968)
- El Hombre y el Monstruo* (reż. R. Beledón, 1959)
- Full Moon High* (reż. L. Cohen, 1981)
- Gniazdo* (*The Nest*, reż. T. Winkless, 1988)
- Gorgona* (*The Gorgon*, reż. T. Fisher, 1964)
- Grandma Werewolf* (reż. Z. Will, 2017)
- Huntress: Spirit of the Night* (reż. M. Manos, 1996)
- I Am Lisa* (reż. P. Rea, 2020)
- Isle of the Snake People* (reż. J. Ibanez, 1971)

Insecticidal (reż. J. S. Lando, 2005)

Jennifer (reż. B. Mack, 1978)

Klątwa ludzi-kotów (*The Curse of the Cat People*, reż. G. von Fritsch, R. Wise, 1944)

Kobieta-osa (*The Wasp Woman*, reż. R. Corman, 1959)

Kobieta-osa (*The Wasp Woman*, reż. J. Wynorski, 1995)

Kobieta-pijawka (*The Leech Woman*, reż. E. Dein, 1960)

Kobieta-wąż (*The Reptile*, reż. J. Gilling, 1966)

Kobieta-wąż (*The Snake Woman*, reż. S. J. Furie, 1961)

Kobieta wilk z Londynu (*She-Wolf of London*, reż. J. Yarbrough, 1946)

Krew jak czekolada (*Blood Like Chocolate*, reż. K. von Garnier, 2007)

Krwawy księżyc (*Wolf Girl*, reż. T. Fitzgerald, 2001)

Kryjówka Białego Węża (*Lair of the White Worm*, reż. K. Russell, 1988)

La Loba (reż. R. Beledón, 1966)

Lizard Woman. Tuk kae phii (reż. M. Udomdej, 2004)

Ludzie-koty (*Cat People*, reż. J. Tourneur, 1942)

Ludzie-koty (*Cat People*, reż. P. Schrader, 1982)

Lunatycy (*Sleepwalkers*, reż. M. Garris, 1992)

Lycan (reż. B. Land, 2017)

Mamuśka (*Mom*, reż. P. Rand, 1991)

Medusa: Queen of the Serpents (reż. B. C. Matthews, 2020)

Medusa's Venom (reż. C. Martins, 2023)

Midsommar. W biały dzień (*Midsommar*, reż. A. Aster, 2019)

Mięso (*Grave*, reż. J. Ducournau, 2016)

Mimic (reż. G. del Toro, 1997)

Mnusy hmapa (reż. S. Kamson, 1987)

Moja mama jest wilkołakiem (*My Mom's a Werewolf*, reż. M. Fischa, 1989)

Mroczne cienie (*Dark Shadows*, reż. T. Burton, 2012)

Mucha (*The Fly*, reż. D. Cronenberg, 1986)

Nagina (reż. H. Malhotra, 1986)

Nastoletni wilkołak (*Teen Werewolf*, reż. R. Daniel, 1985)

Nazareno Cruz y el Lobo (reż. L. Favio, 1975)

Night of the Cobra Woman (reż. A. Meyer, 1972)

Nocne łowy (*Hunter's Moon*, reż. M. Caissie, 2020)

Obiecująca. Młoda. Kobieta (*Promising Young Woman*, reż. E. Fennell, 2020)

O dziewczynie, która wraca nocą sama do domu (*A Girl Walks Home Alone at Night*, reż. A. L. Amirpour, 2014)

Ôkami no monshô (reż. M. Matsumoto, 1973)

Pełne zaćmienie (*Full Eclipse*, reż. A. Hickox, 1993)

Prometeusz (*Prometheus*, reż. R. Scott, 2012)

Przeklęta (*Cursed*, reż. W. Craven, 2005)

Przeklęty okręt (*The Haunted Sea*, reż. D. Golden, 1997)

Sati Naag Kanya (reż. B. Mistry, 1983)

She-Wolf Rising (reż. M. Leland, 2015)

Skowyt (*The Howling*, reż. J. Dante, 1981)

Skowyt 2: Twoja siostra jest wilkołakiem (*Howling II: Your Sister Is a Werewolf*, reż. P. Mora, 1985)

Skowyt 3 (*Howling III: The Marsupials*, reż. P. Mora, 1987)

Skowyt 4: Koszmar nocny (*The Howling IV: The Original Nightmare*, reż. J. Hough, 1988)

Skowyt 5: Przebudzenie (*Howling V: The Rebirth*, reż. N. Sundstorm, 1989)

Skowyt 7 (*Howling VII: New Moon Rising*, reż. C. Turner, 1995)

Skowyt: odrodzenie (*The Howling: Reborn*, reż. J. Nimziki, 2011)

Snake Club: Revenge of the Snake Woman (reż. D. Palmieri, 2013)

Snake Girl (reż. N. Iguchi, 2005)

Straceni chłopcy 2 (*Lost Boys: The Tribe*, reż. P.J. Pesce, 2008)

Straceni chłopcy 3 (*The Lost Boys: The Thirst*, reż. D. Piana, 2010)

Striptizerki kontra Wilkołaki (*Strippers vs Werewolves*, reż. J. Glendening, 2012)

Szczęki (*Jaws*, reż. S. Spielberg, 1975)

The Cursed (reż. S. Ellis, 2021)

The Howl (reż. P. Hyett, 2015)

The Legend of the Wolf Woman (*La Lupa Mannara*, reż. R. Di Silverstro, 1976)

The Snake Girl (reż. H. Kuang, 1973)

The Snake King's Child (reż. F. S. Ang, 2001)

The Sorcerer and the White Snake (reż. C. Siu-tiung, 2011)

The Werewolf (reż. Zhao Shi Lei, 2022)

Towarzystwo wilków (*Company of Wolves*, reż. N. Jordan, 1984)

Uciekaj, kochanie (*Run Sweetheart Run*, reż. S. Feste, 2020)

Ugryzienie (*Bite*, reż. C. Archibald, 2015)

Ukąszenie (*Curse II: The Bite*, reż. F. Goodwin, 1989)

Undying Monster (reż. J. Brahm, 1942)
Upiorna noc Halloween (Trick 'r Treat , reż. M. Dougherty, 2007)
Upiór w operze (The Phantom of the Opera, reż. J. Schumacher, 2004)
Wązzzz (Ssssss, reż. B. L. Kowalski, 1973)
Wilderness (reż. B. Bolt, 1996)
Wildling (reż. F. Böhm, 2018)
Wilk (Wolf, reż. M. Nichols, 1994)
Wilki (Wolves, reż. D. Hayter, 2014)
Wilkołaki są wśród nas (Werewolves Within, reż. J. Ruben, 2021)
Wilkołak (The Wolf Man, reż. G. Waggner, 1941)
Wilkołak z Londynu (Werewolf of London, reż. S. Walker, 1935)
Władca komarów (Mansquito, reż. T. Takács, 2005)
Wolf Mountain (reż. D. Lipper, 2022)
Zabójcze ciało (Jennifer's Body, reż. K. Kusama, 2009)
Zew krwi (Skinwalkers, reż. 2006)
Zdjęcia Ginger (Ginger Snaps, reż. J. Fawcett, 2000)
Zdjęcia Ginger II (Ginger Snaps: Unleashed, reż. B. Sullivan, 2004)
Zwierz (Wer, reż. W. B. Bell, 2013)
Żądza krwi (Bloodthirsty, reż. A. Moses, 2020)

Wspomniane dodatkowo seriale oraz cykle filmowe

Bitten (2014-2016)
Buffy postrach wampirów (Buffy The Vampire Slayer, 1997-2003)
Być człowiekiem (Being Human, 2011-2014)
Czysta krew (True Blood, 2008-2014)
Dark Shadows (1966-1971)
Hemlock Grove (2013-2015)
Mistrzowie horroru (Masters of horror, 2005-2008)
Nie z tego świata (Supernatural, 2005-2020)
Pamiętniki wampirów (The Vampire Diaries, 2009-2017)
Teen Wolf: Nastoletni wilkołak (Teen Wolf, 2011-2017)
***Underworld* (seria)**
Underworld (reż. L. Wiseman, 2003)

Underworld: Evolution (reż. L. Wiseman, 2006)

Underworld: Bunt lykanów (*Underworld: Rise of the Lycans*, reż. P. Tatopoulos, 2009)

Underworld: Przebudzenie (*Underworld: Awakening*, reż. M. Mårilind, B. Stern, 2012)

Underworld: Wojny krwi (*Underworld: Blood Wars*, reż. A. Foerster, 2016)

Zmierzch (seria)

Zmierzch (*Twilight*, reż. C. Hardwicke, 2008)

Saga Zmierzch: Księżyc w nowiu (*The Twilight Saga: New Moon*, reż. C. Weitz, 2009)

Saga Zmierzch: Zaćmienie (*The Twilight Saga: Eclipse*, reż. D. Slade, 2010)

Saga Zmierzch: Przed świtem – część 1 (*The Twilight Saga: Breaking Dawn – part 1*, reż. B. Condon, 2011)

Saga Zmierzch: Przed świtem – część 2 (*The Twilight Saga: Breaking Dawn – part 2*, (reż. B. Condon, 2012)

Summary

The purpose of this dissertation is to attempt an ecofeminist deconstruction of selected English-language Western horror films from 1942-2022 that feature characters that fit the term *femme animale* proposed by Barbara Creed.

The first chapter presents the key concepts of ecofeminism, which constitute androcentric and anthropocentric thinking. According to ecofeminists, the cause of all oppression is dualistic perception, strongly rooted in the Western intellectual tradition, using unequally valued categories: culture/nature, man/woman, man/animal, mind/emotions, mind/body. Ecofeminist strategies for confronting the culturally linked categories of woman/nature were also presented.

In the second chapter, I discussed basic issues of feminist film theory and, drawing on work in horror theory, I presented the connections between monstrosity and femininity to demonstrate the special status of women as Others in horror. The most important concepts for the topic of The Monstrous Feminine were characterized and it was shown why it is worthwhile to try to analyze horror through an ecofeminist lens.

The third chapter is devoted to an ecofeminist critical analysis of female werewolves as the largest group of *femmes animales*. In the spirit of cultural studies methods, each part of the research material was treated as a separate text representing the realm of cultural practices. Thus, I focused on the components of the film, including dialogue, characterization, shot composition, and the location of characters within the narrative structure. Thanks to ecofeminist deconstruction, solutions aimed at inclusivity were proposed.

In the fourth chapter, I presented two other variants of *femmes animales*, *femme reptile* and *femme insecte*, and compared them to female werewolves, allowing conclusions to be drawn about speciesism.

The fifth chapter was dedicated to the situation of non-human animals in film, proposing several solutions to improve the situation of non-human animals – among other things, I enriched the SIMBA test.