



LEILA SŁODOWICZ

 <https://orcid.org/0000-0002-2585-6281>

Uniwersytet Gdański

Instytut Badań nad Kulturą

Traktowane jak mięso? Zawłaszczanie krzywdy zwierząt do ukazania opresji kobiet w wybranych horrorach z *femmes animales*

Обращение как с мясом?
Присвоение страданий животных
для изображения угнетения женщин
в избранных фильмах ужасов
с *femmes animales*

Абстракт

Материалом исследования в данной статье служат избранные фильмы ужасов с *femmes animales* – персонажами, чей статус, как отмечает Барбара Крид, находится в подвешенном состоянии между человечностью и животностью, бросая вызов андро- и антропоцентрическому порядку. Экофеминистский анализ этих героинь показывает, что эмпауэрмент, поддерживаемый визуальными метафорами, связанными с порабощением животных, не только поверхностен, но и воспроизводит угнетение как женщин, так и нечеловеческих существ. Кинематографические образы животности, мотив зрительного подчинения (в виде живого экспоната в зоопарке или объекта мужского взгляда), а также выражение женского страдания через образы мяса

Treated Like Meat?
The Appropriation of Animal Suffering
to Depict Female Oppression
in Selected Horror Films Featuring
Femmes Animales

Abstract

This article examines selected horror films featuring *femmes animales* – figures whose status, suspended between humanity and animality, challenges the androcentric and anthropocentric order, as noted by Barbara Creed. An ecofeminist reading of these protagonists reveals that the apparent empowerment conveyed through visual metaphors associated with animal captivity is not only superficial but also replicates patriarchal structures and perpetuates both female and nonhuman oppression. Constructions of animality, the motif of being stared at (as a living exhibit in a zoo or as the object of the male gaze), and the representation of female suffering through images of meat and cages, all contribute to a dualistic hierarchical thinking. This, in turn, devalues that which is non-male, non-human,

и клеток укрепляют дуалистическое и иерархическое мышление и умаляют роль всего, что не является мужским, человеческим или вписывающимся в примат разума в мире, сформированном западной интеллектуальной традицией андро- и антропоцентризма.

Ключевые слова: экофеминизм, экокритика, фильм ужасов, оборотень, *femme animale*

and what deviates from the primacy of reason in the androcentric and anthropocentric world shaped by the Western intellectual tradition.

Keywords: ecofeminism, ecocriticism, horror, werewolf, *femme animale*

Każdorazowe wyrażanie cierpienia kobiet przy użyciu metafor związanych z krzywdą zwierząt w andro- i antropocentrycznym świecie powiela opresję oraz utrwała seksizm i gatunkizm. Pisała o tym Carol J. Adams, zauważając, że symbole cierpienia istot pozaludzkich wkradają się nawet w przestrzenie nastawione na emancypację. Badaczka zwróciła uwagę, że pojawiające się w dyskursie radykalnego feminizmu słowa o „kobiecy kawałku mięsa”, „wykorzystywaniu kobiet w domach publicznych jak zwierząt w klatkach”, „taksowaniu wzrokiem niczym rzeźnik oceniający porcję wołowiny” powielają patriarchalną strukturę, ponieważ zawłaszczają doświadczenia zwierząt, aby wyrazić ludzkie zniewolenie¹. Choć użycie symboliki uboju zdaje się zasadne jako forma silnej ekspresji cierpienia, upokorzenia i uprzedmiotowienia, jak wskazała Adams, ikony feminizmu, takie jak Simone de Beauvoir, Mary Daly, Andrea Dworkin, Ti-Grace Atkinson, Kate Millett czy bell hooks, dotarły do punktu przecięcia opresji kobiet i zwierząt, lecz dokonały od niego natychmiastowego odrotu, aby dalej wyrażać problemy kobiet bez pochylenia się nad kwestią istot pozaludzkich².

W duchu tak krytycznego spojrzenia na teorię feministyczną kształtował się ekofeminizm – nurt wyrastający z założenia, że źródłem wszelkiej opresji jest (charakterystyczne dla zachodniej tradycji intelektualnej) dualistyczno-hierarchiczne myślenie opozycjami, w ramach którego postrzeganie kobiet i przyrody jako rzekomo sobie bliskich spowodowało obniżenie wartości tego, co kobiece, zwierzęce, związane z emocjami, ciałem i naturą, przy jednoczesnym docenianiu tego, co męskie, ludzkie, kojarzone z rozsądkiem, umysłem oraz kulturą. Ekofeministki postawiły sobie za cel zdemaskowanie zarówno tych opozycyjnych dualizmów, jak i sposobów, w których feminizacja natury, jak również naturalizacja lub animalizacja kobiet służą do umacniania dominacji nad kobietami i przyrodą³.

¹ Carol J. Adams, *Polityka seksualna mięsa*, przeł. Michał Stefański (Warszawa: Oficyna 21, 2022), 95.

² Adams, *Polityka seksualna mięsa*, 117–118.

³ Greta Gaard, „Living Interconnections with Animals and Nature”, in *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, ed. Greta Gaard (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 5. Aby głębiej przyjrzeć

Ekofeminizm sięga daleko, rozpościerając się na refleksję akademicką, działalność aktywistyczną, a także sferę duchowości. Wyłaniająca się z niego krytyka ekofeministyczna służy jako narzędzie uważnego oglądu tekstów kultury pod kątem interseksjonalności opresji, eksponowania punktów stykowych sytuacji kobiet i natury oraz obnażania mechanizmów zawłaszczania krzywdy istot pozaludzkich do wyrażenia cierpienia kobiet. Choć w tym świetle poddawano obserwacji rozmaite teksty kultury, to dotychczas rzadko dokonywano ekofeministycznej analizy filmów koncentrujących się na kobiecości połączonej ze zwierzęcością jako konstrukcji zagrażającej, wykluczonej, niechcianej i przerażającej.

Horror filmowy od dekad interesuje feministyczne badaczki kina. Carol J. Clover wyodrębniła słynny model *final girl* jako postaci odważnej, praktycznej, bystrej, łączącej cechy męskie i żeńskie⁴, Erin Harrington zaproponowała pojęcie ginehorroru (*gynaehorror*) jako terminu ukazującego powiązanie bohaterki kina grozy z żeńskimi funkcjami reprodukcyjnymi⁵, a posłużenie się koncepcją abiektu Julii Kristevej⁶ stanowiło podstawę do wyłonienia przez Barbarę Creed archetypów Kobięcej Potworności, dostarczających informacji na temat mizoginicznych fantazji i androlęków⁷. Ponieważ horrory oscylują głównie wokół tematyki przemocy, krzywdy, zniewolenia i zemsty, a także koncentrują się na uwidacznianiu tego, co

się procesowi łączenia opresji kobiet i natury, warto sięgnąć także do następujących prac: Carolyn Merchant, *Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution* (San Francisco: Harper & Row, 1989); Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (London: Routledge, 1993), <https://doi.org/10.4324/9780203006757>; Karen J. Warren, "The Power and Promise of Ecological Feminism", *Environmental Ethics*, vol. 12, iss. 2 (1990): 125–146, <https://doi.org/10.5840/enviroethics199012221>; Ynestra King, "The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology", in *Healing The Wounds: The Promise of Ecofeminism*, ed. Judith Plant (Philadelphia: New Society Publishers, 1989), 18–28. Ponieważ celem niniejszego artykułu nie jest szczegółowa charakterystyka myśli ekofeministycznej, wystarczy jedynie zasygnalizować, że tak jak mówi się o wielu feminizmach, tak również mówić można o licznych ekofeminizmach. Do wyodrębnienia różnych strategii w ramach samego nurtu dochodzi między innymi na przykładzie kwestii zwierząt – część kluczowych badaczek koncentruje się raczej na naturze rozumianej szeroko, podczas gdy inne skupiają się głównie na zwierzętach. Zagadnienie to przedstawia na przykład Greta Gaard, "Vegetarian Ecofeminism: A Review Essay", *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 23, no. 3 (2002): 117–146, <https://doi.org/10.1353/fro.2003.0006>. W niniejszym artykule przyjmuję właśnie optykę ekofeminizmu wegetariańskiego.

⁴ Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2015), 39–40, <https://doi.org/10.1515/9781400866113>.

⁵ Erin Harrington, *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror* (London–New York: Routledge, 2018), 3, <https://doi.org/10.4324/9781315546568>.

⁶ Zob. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007).

⁷ Zob. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (London–New York: Routledge, 1993), <https://doi.org/10.4324/9781003006756>. W języku polskim dostępna jest część publikacji – zob. Barbara Creed, „Potworna kobiecość”, przeł. Anna Kowalcze-Pawlik, w *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 525–535.

niechciane i wykluczone, stanowią niemały obszar do przeanalizowania sposobów ukazywania żeńskiej oraz pozaludzkiej opresji.

Z perspektywy krytyki ekofeministycznej najistotniejszy jest jednak spłot kobiecości i zwierzęcości, manifestujący się w postaciach w modelu *femme animale* – zaproponowanym przez Creed wzorcu obejmującym potworzyce, których zawieszony między człowieczeństwem a zwierzęcością status rzuca wyzwanie andro- i antropocentrycznemu porządkowi⁸. Choć tym mianem określić można byłoby rozmaite żeńsko-zwierzęce monstra – kobiety o cechach gadzich, owadzych czy rybich – to bohaterki przemieniające się w pantery i wilki stanowią najliczniejszą grupę *femmes animales*. Filmowe likantropki wyraziście eksponują kulturowo kreowane wyobrażenia o zwierzęcości jako rzekomo oddzielonej od człowieczeństwa, ilustrując dualistyczno-hierarchiczne myślenie oraz skłaniają do refleksji o kobietach i zwierzętach jako Innym w andro- i antropocentrycznym świecie. Przyjrzenie się potworzycom w optyce ekofeministycznej obnaża więc mechanizmy zawłaszczania krzywdy zwierząt do wyrażania cierpienia kobiet, a także zachęca do rozważań nad konstruowaniem żeńskiej sprawczości, wzmocnienia i siły dzięki zwierzęcym atrybutom. Anglojęzycznych horrorów z *femmes animales* usytuowanych w zachodnim kręgu kulturowym jest jednak stosunkowo niewiele.

Pierwsze potworzyce bezpośrednio związane ze zwierzętami przerażały już w erze klasycznego horroru. Należą do nich: przemieniająca się w panterę Irena Dubrovna z *Ludzi-kotów* (*Cat-People*, reż. Jacques Tourneur, 1942), połączona wzięcia dusz z lampartem Leonora Johnson – tytułowa *Cat Girl* (reż. Alfred Shaughnessy, 1957), a także wilkołaczka Celeste LaTour z *Cry of the Werewolf* (reż. Henry Levin, 1944). Za pomocą obrazów ograniczonych przez człowieka zwierząt (pantery zamkniętej w ogrodzie zoologicznym, kontrolowanego lamparta oraz wilka, w którego wystarczy się transformować, aby czynić zło) żeńska potworność zawłaszczala zwierzęcość, umacniając hierarchiczno-dualistyczne, antropocentryczne myślenie o istotach pozaludzkich. Bardziej wyraziste egzemplifikacje tego zjawiska nadeszły w późniejszych produkcjach z *femmes animales* – przedstawię zatem wybrane, reprezentatywne przykłady⁹ filmowego wykorzystywania krzywdy zwierząt na poziomie metafor filmowego języka, w których zwierzęce cierpienie służyć ma wyrażeniu krzywdy kobiet.

⁸ Zob. Barbara Creed, "Ginger Snaps: the Monstrous Feminine as *femme animale*", in *She-Wolf: A Cultural History of Female Werewolves*, ed. Hannah Priest (Manchester: Manchester University Press, 2015), 180–195, <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719089343.003.0011>.

⁹ Artykuł stanowi wąski wycinek realizowanych w latach 2019–2024 badań doktorskich poświęconych postaciom w modelu *femme animale* w anglojęzycznych horrorach. Choć przykładów zawłaszczania krzywdy zwierząt do wyrażenia cierpienia kobiet w filmach grozy o potworzycach jest więcej, w tym tekście opisuję najbardziej klarowne przypadki, które bezpośrednio czerpią z imaginariusium zniewolenia, kontroli i śmierci zwierząt, aby przejrzyście zaprezentować widoczne w tekstach kultury struktury żeńsko-pozaludzkiej opresji w optyce ekofeministycznej.

Klarowną ilustracją instrumentalnego użycia istot pozaludzkich do ukazania opresji kobiet jest *Skowyt* (*The Howling*, reż. Joe Dante, 1981). Film sytuuje w centrum kobietę z doświadczeniem przemocy, poszukującą ukojenia w procesie terapeutycznym, a następnie przemieniającą się w wilkołaczycę. Główna bohaterka Karen White, pomagając policji w schwytaniu seryjnego mordercy Eddiego Quista, zostaje zmuszona do oglądania filmu ukazującego gwałconą kobietę, a następnie w wyniku traumy doświadcza amnezji oraz odczuwa niechęć do podejmowania aktywności seksualnej, co doprowadza do problemów w jej małżeństwie. Prowadzący leczenie kobiety dr George Waggner¹⁰ kieruje Karen oraz jej partnera Billa Neilla na obóz terapeutyczny w odludnym otoczeniu, gdzie – jak się potem okazuje – grasują wilkołaki.

Warto już w tym momencie zwrócić uwagę na wielopoziomowość samego 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 na innej kobiecie – przemoc zatem realizuje się poprzez niechcianą ekspozycję na zarejestrowany obraz zgwałcenia. Gdy dziennikarka boryka się z trudnościami w pracy – będąc na wizji (wśród trzech mężczyzn), doznaje intruzji wspomnieniowych – jej przełożony komentuje, że być może kobieta jest w ciąży. Prosi o zawołanie innej dziennikarki (przeinaczając jej nazwisko), która, jak sam podkreśla, jest „profesjonalna”. Z tej sceny wyłaniają się dwie obserwacje istotne w kontekście relacji kobiet i natury.

Po pierwsze, obserwujemy tu stygmatyzację trudności psychicznych – z wypowiedzi szefa Karen wynika, że profesjonalizmem byłoby nieposiadanie intruzywnych myśli spowodowanych doświadczeniem traumy lub powstrzymywanie ich. Stanowi to zarówno lekceważenie zdrowia psychicznego, jak i umacnianie opresyjnego, hierarchiczno-dualistycznego myślenia poprzez oddzielanie sfery emocji od rozumu oraz jednoczesną dewaluację pierwszej z tych kategorii. Po drugie, na przedstawione rozpoznania nakłada się kwestia uzasadniania zachowania Karen nie doświadczeniem traumy, lecz domniemaną ciążą jako przyczyną „nieprofesjonalnego” zachowania. W świetle feministycznych argumentów o funkcjach reprodukcyjnych żeńskiego ciała jako źródle przypisania kobiet do sfery natury uwidacznia się problematyczne wiązanie natury z kobiecością, a także mechanizm automatycznego wykluczania ze sfery profesjonalizmu, a więc konstruktu podtrzymującego prymat racjonalności. Choć *Skowyt* w strukturach narracyjnych przedstawia szefa jako postać negatywną, a bohaterkę ukazuje w tonie współczującym i jednocześnie potępiającym działania opresyjnych mężczyzn, to film, będący śladem dualistyczno-hierarchicznego myślenia, wciąż ujawnia proces wartościowania

¹⁰ Jest to oczywiście nawiązanie do wilkołaka z ery klasycznego horroru – George Waggner był reżyserem kultowego *Wilkołaka* (*The Wolf Man*, 1941).

w obrębie systemu, który umacnia myślenie opozycjami, zamiast je przekraczać czy rozbrajać. W ramach takiego sposobu wartościowania zachowań i podtrzymywania dualizmów z łatwością pomijane są kwestie zwierząt.

Podczas pobytu na obozie terapeutycznym jeszcze silniej rysuje się umowny podział na kobiecość powiązaną z emocjami, pasywnością, traumą wynikającą z doświadczenia przemocy oraz męskość opartą na aktywności, dominacji, przyjemności z powodowania krzywdy. Odbyna się to za pomocą stosowania analogii między kobietą i zwierzęciem jako ofiarami oraz portretowania mężczyzny jako łowcy. Mechanizm ten ilustruje sekwencja, w której równolegle rozwijane są dwa wątki: Karen uczestniczącej w grupowej sesji terapeutycznej (pacjentkami są wyłącznie kobiety) i Billa biorącego udział w polowaniu z kilkoma (męskimi) obozowiczami. Przeplatają się tu obrazy Karen przypominającej sobie spotkanie z Quistem oraz Billa mierzącego do zająca. Gdy bohaterka, przytłoczona serią pytań oraz powrotem do traumy, protestuje przed kontynuowaniem terapii i chwytą się za głowę, pojawia się ujęcie jej małżonka strzelającego do ofiary¹¹ (por. fot. 1).

Mężczyzna po chwili podbiega do zwierzęcia i z dumą oznajmia towarzyszom, że zabił je pierwszym strzałem, czym wzbudza podziw. To zestawienie tematyczne nie tylko metaforyzuje kobietę jako potencjalną ofiarę oraz mężczyznę jako sprawcę przemocy, ale też posługuje się wizualnym językiem śmierci istot pozaludzkich, aby wyrazić krzywdę kobiet. Stanowi więc przykład pomnażania opresji – Karen, osoba po doświadczeniu przymusowej ekspozycji na przemoc seksualną, zostaje ukazana jako ofiara za pomocą analogii związanej z zabiciem zająca.

Należy pochylić się również nad kwestią powiązania przemocy z motywem bycia obiektem oglądu. W przypadku *Skowytu* ten wątek nie tylko wyłania się w przedstawianiu cierpienia z powodu przymusowej ekspozycji na obraz gwałconej kobiety, ale także wiąże się z wykonywaniem przez Karen pracy dziennikarki. Gdy wilkołaczka dokonuje na wizji transformacji, usiłując udowodnić fakt istnienia likantropów, można dostrzec zabieg wartościujący. Przemiana bohaterki zdecydowanie różni się na tle innych wilkołaków – w przeciwieństwie do pozostałych zmiennokształtnych o wyrazistym, niepokojącym wyglądzie główna postać odznacza się małym nosem, jasnym kolorem futra i niewielkim pyskiem; przypomina bardziej psa niż wilka.

Motyw ekspozycji oraz bycia przedmiotem oglądu stanowi istotny punkt przecięcia opresji kobiet i natury. Mechanizmy podporządkowania umacniają się dzięki funkcji estetycznej – jeżeli postać jest prezentowana przez pryzmat swojej urody, to skupianie się na tej sferze podsyca uprzedmiotowienie w patriarchalnym społeczeństwie. Podobny schemat można zauważyć w przypadku zwierząt, co widać

¹¹ Chwycenie się za głowę interpretuję jako nieprzypadkowe w świetle praktyki strzelania w uszy zająca podczas polowania. Choć brakuje mi praktycznej wiedzy na ten temat, dotarłam do rekomendacji dla myśliwych na stronie jednego z obwodów łowieckich: „Zając (*Lepus europaeus*). Jakie są zasady strzału do zająca?”, <https://wkl-osa.pl/zajac-cid10> (dostęp: 19.01.2026).

Traktowane jak mięso? Zawłaszczanie krzywdy zwierząt do ukazania opresji kobiet...

w praktykach kulturowych rozgrywających się wokół wystawiania na widok w celu uzyskania biofilnej przyjemności wzrokowej – sam akt ukazywania istot pozaludzkich wiąże się z wielopoziomową opresją oraz konstytuuje hierarchiczność i sprawowanie kontroli wzrokiem¹². Krzywda kobiet i zwierząt spotyka się więc w motywie wystawiania na widok – zarówno jako żywy eksponat, na przykład w ogrodzie zoologicznym, jak i jako przedmiot męskiego oglądu, tak, jak funkcjonuje to w mechanizmach omawianych przez Laurę Mulvey na gruncie kina¹³.



Fot. 1. *Skowyt* (*The Howling*, reż. Joe Dante, 1981).

¹² Zob. Katarzyna Szalewska, „Co to znaczy być »dobrym wilkiem«? O dyskursach ogrodu zoologicznego”, *Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*, nr 1 (9) (2022): 1–16, <https://doi.org/10.31261/ZOOPHILOLOGICA.2022.09.06>.

¹³ Zob. Laura Mulvey, „Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne”, przeł. Jolanta Mach, w *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman (Kraków: Universitas, 1992), 95–107.

Wymienione elementy pojawiają się zarówno we wspomnianym już pierwowzorze *Ludzi-kotów*, jak i w jego remake'u (*Cat-People*, reż. Paul Schrader, 1982). Produkcje te posługują się motywem wystawiania na widok zamkniętych w klatkach panter jako wizualnych metafor zniewolenia, ograniczenia i niedopasowania do społeczeństwa *femmes animales*.

Po pierwsze, samo już posłużenie się obrazem zamkniętego w klatce zwierzęcia, aby ukazać walkę bohaterki z jej „instynktami”, wzmacnia asymetryczną opozycję natura/kultura i utrwała opresyjną strukturę hierarchiczno-dualistycznego myślenia – to, co pozaludzkie, zostaje przedstawione jako rzekomo pozbawione decyzyjności, niekontrolowane, wymagające stłumienia. Po drugie, użycie wizualnej metafory pantery „za kratkami” do podkreślenia wewnętrznego konfliktu *femme animale* multiplikuje opresję istot pozaludzkich, ponieważ ostatecznie pantera zniewolona jest przez człowieka, natomiast bohaterka, podejmując walkę z samą sobą, i tak znajduje się w uprzywilejowanej pozycji. Po trzecie, motyw zwierzęcia w klatce, związanego mniej lub bardziej dosłownie ze zwierzęcością kobiety, łączy się też ze wspomnianym byciem oglądanym, podziwianym i z pełnieniem funkcji obiektu przyjemności wzrokowej.

Splot kobiecości i zwierzęcości wystawionej na widok przy jednoczesnym posługiwaniu się obrazami zniewolonych istot pozaludzkich pojawia się w *Pełnym zaćmieniu* (*Full Eclipse*, reż. Anthony Hickox, 1993). Film opowiada o grupie policjantów, którzy, aby wydajniej walczyć z przestępcami, zamieniają się w wilkołaki. Mają taką możliwość dzięki detektywowi-biochemikowi Adamowi Garou¹⁴, który udostępnia jednostce specjalne serum – jak się ostatecznie okazuje, pobrane z jego własnego (wilkołaczego) mózgu.

Postać Casey Spencer, należącej do korzystających z serum stróży prawa, klarownie ukazuje mechanizmy seksualizacji zwierząt i animalizacji kobiet. Przez znaczną część filmu wilkołaczka usiłuje nakłonić głównego bohatera Maxa do dołączenia do „stada” policjantów, wykorzystując przy tym swoją atrakcyjność. W scenie w ogrodzie zoologicznym Casey zwraca uwagę na piękno uwięzionych zwierząt. Znamienne jest, że wypowiada te słowa dokładnie po ujęciach przedstawiających niedźwiedzia wyciągającego łapy zza krat i wilka nerwowo¹⁵ poruszającego się wzdłuż wybiegu. Spostrzeżenie to zostaje skwitowane przez Maxa zdawkowym komentarzem o pięknych zwierzętach zamkniętych w klatkach, po czym rozmowa kieruje się w stronę przeszłości Casey. Kobieta opowiada o traumatycznym doświadczeniu, które sprawiło, że postrzega swoje wilkołactwo jako wzmacniające. Jak podkreśla, zamordowanie jej męża w trakcie napadu na tle rabunkowym spowodowało, że

¹⁴ Nazwisko nawiązujące do wilkołaka (fr. *loup-garou*).

¹⁵ O nerwowości świadczą charakterystyczne dla psowatych tak zwane sygnały stresu, widoczne u pozaludzkiego „aktora” – skulone uszy, dyszenie, napięte ciało. Zob. Turid Rugaas, *Sygnały uspokajające. Jak psy unikają konfliktów*, przeł. Monika Grossman-Kliber (Łódź: Galaktyka, 2005).

pomimo wykonywania zawodu policjantki 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”). Po chwili spędzonej w zoo bohaterka mówi, że Max również może stać się częścią grupy, a następnie dąży do fizycznego kontaktu z mężczyzną. Wówczas ujęcia Casey, nachylającej się w stronę mężczyzny i liżącej go po twarzy, przeplatane są przebitkami obserwującego parę wilka. Scena ta tworzy połączenie pomiędzy wyrazistą seksualnością wilkołaczycy i jej likantropiczną (dość powierzchownie rozumianą) emancypacją a zamkniętymi w zoo drapieżnikami.

Choć wilkołactwo można odczytywać zatem jako wzmacniające, wyzwalające, dodające fizycznej i psychicznej siły, Casey ostatecznie jest postacią ukazawaną przez pryzmat swojej atrakcyjności fizycznej oraz seksualności kształtowanej męskim spojrzeniem. 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. Mężczyźni podaje specyfik w ramię, na co reaguje on zwyczajnym chwyceniem się za rękę. Sama natomiast aplikuje sobie substancję w udo, po czym ciężko oddycha, zamyka oczy, odchyła głowę i uśmiecha się. Oczywista sugestywność oraz eksponowanie seksualności jedynie u wilkołaczycy (pomimo likantropii obojga bohaterów), przeplatanie obrazów zwierząt wizerunkiem inicjującej fizyczny kontakt kobiety, jak również podkładanie w filmie odgłosów istot pozaludzkich jako tła do sceny seksu ukazują powiązanie zwierzęcości z żeńskością – animalizację kobiet oraz seksualizację zwierząt. Jak wskazywała Adams, w andro- i antropocentrycznym porządku, w którym deprecjonowane są cielesność, zwierzęcość, kobiecość, wymienione zabiegi umacniają strukturę wykluczenia.

Posłużenie się widokiem zwierząt do wyrażenia krzywdy kobiet, a także wiązanie zwierzęcości z żeńską seksualnością można zaobserwować również w *Wildling* (reż. Fritz Böhm, 2018). Film opowiada o kilkuletniej Annie, wychowującej się w całkowitej izolacji od świata – dziewczynka nie tylko mieszka na poddaszu domu znajdującego się głęboko w lesie, ale też 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 oraz opowiada historie o potworze z ostrymi zębami, długimi i czarnymi włosami porastającymi całe ciało. Jak później się okazuje, Gabe obawia się, że Anna po osiągnięciu dojrzałości stanie się *femme animale*.

Zniewolenie bohaterki wyrażane jest za pomocą analogii do wolno żyjącego zwierzęcia, gdy w jednej z początkowych scen dziewczynka obserwuje przez okno

kruka. Biorąc pod uwagę, że mogłoby tu zostać ukazane dowolne inne leśne zwierzę, a został wybrany właśnie ptak, można założyć, że przekaz koncentruje się na pokazaniu kontrastu pomiędzy wolnością, nieograniczonym, swobodnym ruchem zwierzęcia a uwięzieniem dziewczynki. Potwierdza to także umieszczenie następujących po sobie ujęć Anny i kruka – kompozycja sugerująca podobieństwo obu postaci (por. fot. 2).



Fot. 2. *Wildling* (reż. Fritz Böhm, 2018).

Na tym zabiegu wizualne żeńsko-zwierzęce metafory o cierpieniu się nie kończą. Dziewczynka z okazji szóstych urodzin w prezencie od Gabe'a otrzymuje chomika, którego życie sprowadza się do poruszania się w kołowrotku oraz towarzyszenia bohaterce w obserwowaniu świata przez okno.

Krzywda Anny opiera się również na ingerencji w proces dojrzewania płciowego. Gdy Gabe dowiaduje się o wystąpieniu pierwszej menstruacji, stwierdza, że dziewczynka jest „chora”, a następnie podejmuje próby zahamowania jej rozwoju. Codziennie, przez kilka lat aplikuje w brzuch dorastającej bohaterki zastrzyki z „lekarstwem”. Wraz ze wzrostem liczby przeprowadzonych iniekcji młoda kobieta stopniowo słabnie i spędza większość czasu w łóżku. Pewnego dnia sugeruje Gabe'owi, aby skrócił jej cierpienie. Mężczyzna, choć ma zamiar strzelić do Anny, nie potrafi zdecydować się na 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 mężczyzna przez lata podawał Annie zastrzyki z leuproreliną (substancją ograniczającą wydzielanie estrogenu), aby spowolnić proces dojrzewania (oraz pojawienia się likantropii). Zdezorientowana i zupełnie nieprzystosowana do funkcjonowania w społeczeństwie Anna zamieszkuje z Ellen oraz jej bratem Rayem.

Trudna przeszłość bohaterki manifestuje się w nieznanym panującym – dziewczyna spożywa posiłki pospiesznie i łapczywie, nie posługuje się sztućcami, zdejmuje buty w miejscach publicznych, nieprawidłowo odczytuje intencje. Zwierzęcość Anny kształtowana jest też przez zmniejszoną liczbę komunikatów werbalnych względem niewerbalnych, wrażliwość na głośnie dźwięki. Wraz z nieskrępowanym dorastaniem coraz wyraźniejsze stają się cechy wilkołacza: pragnienie bycia blisko natury, impuls pogoni za sarną, apetyt na mięso, a także nadludzka siła fizyczna (później umożliwiająca dziewczynie obronę przed zgwałceniem i uniknięcie schwytania przez polujących na nią myśliwych). Budzi się również pożądanie, które w przypadku Anny sprowadzone jest do żądzy pożerania – napięcie seksualne pojawia się wtedy, gdy nastolatka czuje zapach Raya, jej zdaniem podobny do woni hamburgera.

Współczujący wydźwięk produkcji opowiadającej o strauatyzowanej *femme animale*, podobnie jak w przypadku pozostałych omawianych przeze mnie filmów, jest więc emancypacyjny tylko pozornie, ponieważ w obliczu kulturowego przypisania kobiecości do natury próby wyzwolenia jednej grupy z pominięciem drugiej są skazane na porażkę. A widoczne w *Wildling* operowanie symboliką mięsa, splatanie sfery seksualności ze zwierzęcością i posługiwanie się widokiem zwierząt do ukazania zniewolenia kobiety definitywnie uniemożliwiają prawdziwie wzmacniający, inkluzywny przekaz.

Wyrazisty przykład problematycznego wyrażania krzywdy kobiet przy użyciu obrazów martwych ciał zwierząt ukazuje *Upiorna noc Halloween* (*Trick ‘r Treat*, reż. Michael Dougherty, 2007), opowiadająca o grupie likantropów pożerających przemocowych mężczyzn. Jedna z wilkołaczyc, przebrana za Czerwonego Kapturka, wykorzystuje swój niewinny wygląd, aby uśpić czujność psychopaty atakującego dzieci i kobiety. Ze względu na element odwrócenia ról w relacji drapieżnik – ofiara oraz nadanie *femmes animales* sprawczości i siły zwierzęcych atrybutów, które wykorzystują do ukarania opresyjnych mężczyzn, film charakteryzuje się zabarwieniem feministycznym.

Z perspektywy ekofeministycznej o prawdziwie emancypacyjnym przekazie *Upiornej nocy Halloween* mówić jednak nie można, ponieważ posłużono się tu symboliką uboju w celu podkreślenia przemocy wobec kobiet. W jednej ze scen przedstawiony jest telewizyjny program kulinarny, w którym dwaj mężczyźni

przygotowują potrawę z ciała świni. Wstrzykują w mięso aromat oraz komentują jego „piękny wygląd” („Look how beautiful that pork looks with all its injected flavors”). Biorąc pod uwagę, że: 1) kucharze są płci męskiej; 2) z palety działań związanych z przygotowaniem jedzenia wybrano akurat wstrzykiwanie substancji w ciało (w sposób, który przywołuje skojarzenia z inseminacją); 3) sam film zawiera wątek karania przemocowego mężczyzny, należy uznać to za jeden ze sposobów na portretowanie opresyjnej męskości przy jednoczesnym aprobowaniu żeńskiej zemsty. Ostatecznie i tak pojawia się metafora cierpienia kobiet przedstawiona za pomocą wizualnego języka odnoszącego do uboju, a więc, jak wskazywała Carol J. Adams, dochodzi do zatrzymania się w pół drogi ku wyzwoleniu grup opresjonowanych w andro- i antropocentrycznym porządku. Ten sposób wyrażania sytuacji kobiet jawi się zatem jako niedoskonała próba emancypacji oraz jednocześnie umacnianie wykluczenia kobiet i natury.

Omówione filmy posługują się metaforami powielającymi struktury opresji (obrazami mięsa i widokiem zwierząt w klatkach) oraz ukazują kulturowy konstrukt zwierzęcości złożony z antropocentrycznych wizji o popędowości, impulsywności, seksualności, niedopasowaniu. Umacniają w ten sposób hierarchiczno-dualistyczny model myślenia i lokują kobiecość, zwierzęcość, naturę, emocje, ciało, a także wynikające z doświadczenia przemocy trudności psychiczne w jednej sferze – usytuowanej opozycyjnie do męskości, człowieczeństwa, kultury, intelektu, prymatu racjonalności oraz profesjonalizmu postrzeganego jako odłączenie od uczuć. Nawet jeżeli w tekstach kultury pojawiają się zabiegi wartościujące – uderzające w opresyjną męskość przy jednoczesnym wspieraniu Kobiecej Potworności – to wciąż odbywa się to w ramach zastanego systemu. A podkreślić należy, że dychotomiczne postrzeganie godzi w każdą grupę – replikując stereotypy; degradując to, co nie-męskie, nie-ludzkie, niewpisujące się w fallogocentryzm; a także wywołując presję związaną z przymusem oddzielania emocji od logiki jako rzekomo niepowiązanych ze sobą sfer procesów poznawczych.

Włączenie perspektywy uwzględniającej powiązanie krzywdy kobiet i zwierząt do analizy filmowych tekstów kultury o *femmes animales* ujawnia więc, że *empowerment* bohaterek związanych ze światem natury – wzniesiony na fundamentie doświadczenia przemocy ze strony psychopatycznych mężczyzn i wsparty wyrażaniem cierpienia za pomocą zwierzęcych metafor – stanowi konstrukcję niestabilną i niebezpieczną, ponieważ zawłaszcza krzywdę jednej grupy bez podjęcia kwestii drugiej, a zatem umacnia dualistyczno-hierarchiczne myślenie, zagrażając tym samym wszelkim formom istnienia.

Bibliografia

- Adams, Carol J. *Polityka seksualna mięsa*. Przeł. Michał Stefański. Warszawa: Oficyna 21, 2022.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2015. <https://doi.org/10.1515/9781400866113>.
- Creed, Barbara. "Ginger Snaps: The Monstrous Feminine as *femme animale*". In *She-Wolf: A Cultural History of Female Werewolves*, ed. Hannah Priest, 180–195. Manchester: Manchester University Press, 2015. <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719089343.003.0011>.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London–New York: Routledge, 1993. <https://doi.org/10.4324/9781003006756>.
- Creed, Barbara. „Potworna kobiecość”. Przeł. Anna Kowalcze-Pawlik. W *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 525–535. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Gaard, Greta. "Living Interconnections with Animals and Nature". In *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, ed. Greta Gaard, 1–12. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Gaard, Greta. "Vegetarian Ecofeminism: A Review Essay". *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 23, no. 3 (2002): 117–146. <https://doi.org/10.1353/fro.2003.0006>.
- Harrington, Erin. *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*. London–New York: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315546568>.
- King, Ynestra. "The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology". In *Healing The Wounds: The Promise of Ecofeminism*, ed. Judith Plant, 18–28. Philadelphia: New Society Publishers, 1989.
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Merchant, Carolyn. *Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row, 1989.
- Mulvey, Laura. „Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne”. Przeł. Jolanta Mach. W *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, 95–107. Kraków: Universitas, 1992.
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge, 1993. <https://doi.org/10.4324/9780203006757>.
- Rugaas, Turid. *Sygnaly uspokajające. Jak psy unikają konfliktów*. Przeł. Monika Grossman-Kliber. Łódź: Galaktyka, 2005.
- Szalewska, Katarzyna. „Co to znaczy być »dobrym wilkiem«? O dyskursach ogrodu zoologicznego”. *Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*, nr 1 (9) (2022): 1–16. <https://doi.org/10.31261/ZOOPHILOLOGICA.2022.09.06>.

Warren, Karen J. "The Power and Promise of Ecological Feminism". *Environmental Ethics*, vol. 12, iss. 2 (1990): 125–146. <https://doi.org/10.5840/enviroethics199012221>.

„Zając (*Lepus europaeus*). Jakie są zasady strzału do zająca?”. <https://wkl-osa.pl/zajac-cid10> (dostęp: 19.01.2026).

Leila Słodowicz – doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o kulturze i religii. Pracuje w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół ekofeminizmu, *animal studies* oraz kultury popularnej, zwłaszcza kina grozy. E-mail: leila.slodowicz@ug.edu.pl.

Leila Słodowicz – PhD in cultural and religious studies. She works at the Institute of Cultural Research at the University of Gdańsk. Her research interests include ecofeminism, animal studies, and popular culture, with a particular focus on horror cinema. E-mail: leila.slodowicz@ug.edu.pl.