

„Kwartalnik Filmowy” nr 131 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4475>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Natasza Korczarowska

Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Amerykański horror eko-gotycki: pomiędzy samoświadomą ekokrytyką a ekofobią

Keywords:

ecophobia;
vegetal haunting;
trauma;
uncanny

Abstract

American Eco-Gothic Horror: Between Self-Reflexive Ecocriticism and Ecophobia

This article challenges Simon Estok's claim that ecophobia activates anti-environmental attitudes and incites hostility towards nature. The author argues that in contemporary American eco-gothic horror films, ecophobia works to "re-enchant" nature and restore its agency. Eco-gothic horror films are analysed in the context of Estok's ecophobia hypothesis, Matthew Wynn Sivils's vegetal haunting, and Julia Kristeva's theory of the abject. The author distinguishes between the concepts of eco-gothic and eco-horror (as well as folk horror). In films belonging to the latter subgenre, nature turns against humanity in revenge for environmental degradation. In the eco-gothic subgenre, the theme of nature's "revenge" does not appear, and the vegetative world evokes a mood of the uncanny and the Kantian experience of the sublime. According to the author, the Gothic (in its idiomatic "forest" version) is the foundation of American identity.

Słowa kluczowe:

ekofobia;
roślinne nawiedzenie;
trauma;
niesamowite

Abstrakt

Artykuł jest polemiką z tezą Simona Estoka, wedle którego ekofobia aktywizuje postawy antyśrodowiskowe i podsycia wrogość do natury. Autorka stawia tezę, że we współczesnych amerykańskich horrorach eko-gotyckich ekofobia pracuje na rzecz „ponownego zaczarowania” natury i przywrócenia jej sprawczości. Horrory eko-gotyckie są analizowane w kontekście hipotezy ekofobii Estoka, roślinnego nawiedzenia Matthew Wynn Sivilsa i teorii abiektu Julii Kristejev. Autorka dokonuje rozróżnienia pomiędzy pojęciem eko-gotyku a pojęciem eko-horroru (a także horroru ludowego). W filmach należących do tego drugiego podgatunku natura zwraca się przeciwko ludzkości w rewanżu za degradację środowiska. W podgatunku eko-gotyku nie pojawia się wątek „zemsty” natury, a świat wegetatywny ewokuje nastrój niesamowitości i Kantowskie doświadczenie wzniosłości. Zdaniem autorki gotyk (w idiomatycznej „leśnej” wersji) stanowi fundament amerykańskiej tożsamości.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.05.20; zrecenzowano: 2025.07.11; przyjęto: 2025.08.05; opublikowano: 2025.09.30

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

*Las przeraża swoim ogromem, szerokością i rozmiarem wysokich drzew,
wykraczających poza skalę doświadczeń. Jest nawiedzany przez niebezpieczne bestie.
To miejsce opuszczenia – mroczny, chaotyczny nie-świat,
w którym człowiek czuje się całkowicie zagubiony¹.
Y.-F. Tuan, *Landscapes of Fear**

*Ciągnie mnie w mroczną głęb tej kniei,
Lecz woła trzeźwy świat nadziei².
R. Frost, *Przystając pod lasem w śnieżny wieczór**

W przedmowie do przełomowej dla kształtowania się świadomości ekologicznej w Stanach Zjednoczonych książki *Wilderness and the American Mind* (pierwsza edycja ukazała się w 1967 r.³) Roderick Nash przypomina: *Dzika przyroda była podstawowym składnikiem amerykańskiej kultury. Z materialnych surowców tej dzicy Amerykanie zbudowali swoją tożsamość i znaczenie cywilizacyjne⁴. Z perspektywy metodologicznej, przyjętej w artykule, istotne wydają mi się etymologiczne ustalenia Nasha, który podkreśla, że pojęcie dziczy (*wilderness*) oznacza w języku staroangielskim *wild-dēor-ness⁵* – miejsce dzikich bestii⁶. Źródłosłów słowa „dzicz” odsyła nas bezpośrednio do podgatunku⁷ horroru eko-gotyckiego.*

Przyglądam się wybranym amerykańskim filmom należącym do tego podgatunku, zrealizowanym w ciągu ostatnich dwóch dekad. Analizuję wyłącznie filmy, których akcja ulokowana jest w XX i XXI w. (z tego powodu pomijam m.in. *Czarownicę. Bajkę ludową z Nowej Anglii / The VVitch: A New-England Folktale*, reż. Robert Eggers, 2015/⁸). Traktuję je jako wyraz sprzeciwu wobec dominującej, mitologizującej (w znaczeniu jednostronnej) narracji pastoralnej. Filmy badam w kontekście hipotezy ekofobii, której celem nie jest wyłącznie, jak twierdzi Simon Estok, wzbudzanie nienawiści do natury, lecz jej „ponowne zaczarowanie” i obdarzenie sprawczością.

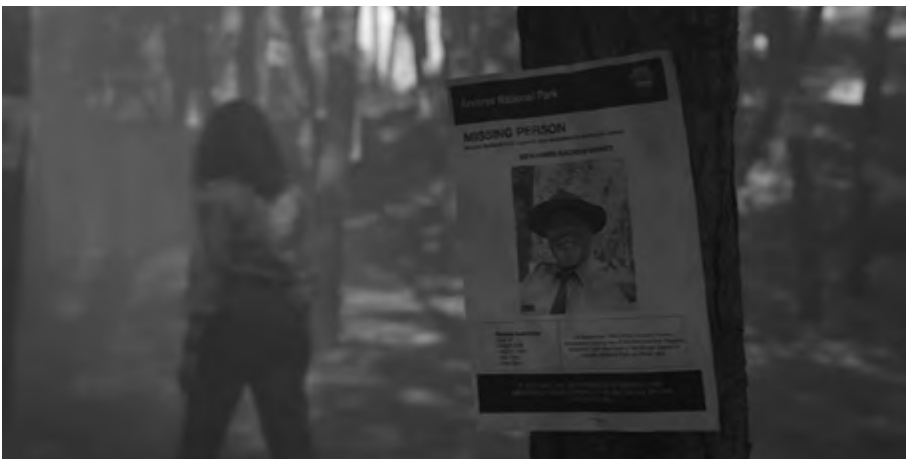
Wybór podgatunku nie jest kwestią przypadku. Inspirujące były dla mnie ustalenia Elizabeth Parker odnoszące się do zjawiska „ponownego zaczarowania” (*re-enchantment*) w kontekście ekofilii i ekofobii. Według Parker teksty należące do gatunku szeroko rozumianego horroru spełniają we współczesnym świecie funkcję mitów, których celem jest przepracowanie tego, co nieznane i budzące lęk. Horrory, w których zawarte są obrazy i tematy związane z naturą poddaną gotycyzacji (*gothicized nature*), podważają weberowską tezę o odczarowaniu (*disenchantment thesis*), to jest sekularyzacji świata i wynikającej z niej „utracie magiczności” przez naturę⁹. Nasz lęk przed dziczą i wzbudzanie/aktualizacja tego lęku przez horror (szczególnie w wariancie eko-gotyckim) są fundamentem procesu remitologizacji (resakralizacji) natury.

W analizach posługuję się pojęciem eko-gotyku, którego nie należy utożsamiać z eko-hororem. W filmach należących do tego drugiego podgatunku natura zwraca się przeciwko ludzkości w rewanżu za degradację środowiska, zanieczyszczenie, wtargnięcie, katastrofę nuklearną lub z innych konkretnych powodów. Jako podgatunek, eko-horror podnosi świadomość społeczną dotyczącą realnych zagrożeń, jakie staną przed ludzkością, jeśli nie będziemy bardziej

wrażliwi na kwestię ochrony środowiska. W eko-gotyku nie pojawia się (lub stanowi jedynie ledwo wyczuwalną sugestię¹⁰) wątek zemsty natury. Analiza tekstów lokujących się w tym paradygmacie wskazuje, że są to opowieści gotyckie, w których środowisko naturalne, lub znajdujące się w nim elementy, ewokują nastrój niesamowitości (*eerie ambient*) i budzą nasz niepokój¹¹. Mimo poczynionych ustaleń genologicznych mam świadomość płynności granic pomiędzy eko-gotykiem i eko-horrorem a także horrorem ludowym, w którym również eksploruje się mroczną stronę natury (i dąży do *ponownego zaczarowania odczarowanego lasu*¹²). W wybranych filmach nie dostrzegam jednak, stanowiącej dystynktywną cechę folk horroru, symbiotycznej relacji pomiędzy horrorem a folklorem (na przykład w formie alternatywnego systemu prądawnych wierzeń) ani wpływu przeszłości na teraźniejszość¹³. Wydarzenia ukazane w tych filmach nie rozgrywają się także, co jest chyba wyróżnikiem horroru ludowego, w odizolowanych od cywilizacji i zamkniętych społecznościach, które oddają się specyficznym (pogańskim, okultystycznym, ezoterycznym etc.) praktykom, lecz na obszarach pozbawionych takich „sekiarskich” społeczności parków narodowych¹⁴.

Wyjaca dzicz

Zdaniem Nasha, dla osadników w Nowym Świecie, tak jak dla średnio-wiecznych Europejczyków, ciemność lasu kryła dzikich ludzi, dzikie zwierzęta i jeszcze dziwniejsze stworzenia powstałe w wyobraźni. Dzika przyroda nie tylko wyniszczała pionierów fizycznie, lecz nabierała także znaczenia jako mroczny i złowieszczy symbol. Osadnicy podzielali długą zachodnią tradycję wyobrażania sobie dzikiego kraju jako moralnej próżni, przekłętego i pogrążonego w chaosie pustkowia. W dodatku cywilizowanemu człowiekowi groziło niebezpieczeństwo, że ulegnie dzikości otoczenia i sam powróci do dzikości¹⁵. Tego rodzaju obawy miały uzasadnienie w faktach związanych z dramatycznymi losami pierwszych purytańskich osad. Do najbardziej ekstremalnych należały udokumentowane przypadki kanibalizmu w osadzie Jamestown zimą 1609-1610 r. (ten wątek problematyzuje horror cielesny *Wolf Man* /reż. Leigh Whannell/ z 2025 r., którego akcja rozgrywa się w lasach Oregonu¹⁶). W dzienniku pisanym w latach 1630-1651 William Bradford, założyciel purytańskiej kolonii Plymouth w Massachusetts, zanotował pierwsze wrażenia osadników związane z Nowym Światem: *cóż innego mogli zobaczyć, niż tylko odrażającą i odludną dzicz, pełną dzikich zwierząt i dzikich ludzi (...). Gdy przeminie lato, wszystko jawi się przed nimi ze zmizerowaną przez pogodę twarzą, a cały kraj, pełen lasów i zarośli, przybiera złowrogi odcień*¹⁷. W purytańskich reprezentacjach „wyjacej dziczy” (*howling wilderness*) podkreślano wprawdzie potencjalne dobrodziejstwo ziemi, ale tylko pod warunkiem, że jest uprawiana i ulepszana przez ludzką pracę¹⁸. Purytański sposób symbolicznego czytania natury bezpośrednio wpłynął na wyobraźnię autorów amerykańskiego gotyku, którzy ukazywali krajobraz nasycony grozą. Do tego wątku nawiązuje „dekonstrukcyjny” (pseudo)horror eko-gotycki M. Night Shyamalana *Osada* (*The Village*, 2004), w którym mieszkańcy odizolowanej od świata wioski w lasach Pensylwanii utrzymywani są w stanie ciągłego paranoicznego strachu przed tajemniczymi „innymi” czających w „dziczy”. Podsyłanie odwiecznego lęku



Lovely, Dark, and Deep, reż. Teresa Sutherland (2023)

przed siłami natury służy u Shyamalana jako antidotum na zagrożenia cywilizacyjne (i wynikająca z nich trauma), których symbol stanowią przepełnione przemocą amerykańskie metropolie. W *Osadzie* jej ofiarami są, wzorujący się na purytańskich ojcach założycielach, fundatorzy kolonii, próbujący w laboratoryjnych warunkach odtworzyć pastoralną ideę raju utraconego.

W moim przekonaniu znacznie ciekawszy materiał na horror eko-gotycki stanowiłyby losy Chrisa McCandlessa – młodego człowieka z zamożnej klasy średniej, który w kwietniu 1992 r. udał się autostopem na Alaskę, a następnie w pojedynkę ruszył pieszo w dzikie ostępy na obrzeżach Parku Narodowego Denali. Cztery miesiące później na jego rozkładające się zwłoki natrafili myśliwi polujący na łosie. Autor biografii McCandlessa nie postrzega tej historii jako odosobnionego przypadku, a próba jej zrozumienia nieuchronnie prowadzi go do rozmyślań na temat przemożnego wpływu dzikich pustkowi i *obląkańczych fantazji w stylu Jacka Londona* na wyobrażnię Amerykanów¹⁹. Historia McCandlessa, w dużej mierze za sprawą zrealizowanego przez Seana Penna filmu *Wszystko za życie* (*Into the Wild*, 2007), uległa mitologizacji, a słynny autobus, w którym Chris zmarł w wyniku wycieńczenia (i zatrucia toksycznymi roślinami / grzybami), stanowił do niedawna²⁰ miejsce pielgrzymek Amerykanów spragnionych mistycznych doświadczeń. *Alaska od dawna przyciągała marzycieli i odmieńców, ludzi przekonanych, że nieskalany bezmiar Ostatniego Pogranicza pomoże załatać wszystkie dziury w ich życiu. Pustkowie nie zna jednak litości, za nic ma nadzieje i pragnienia*²¹. Timothy Morton określa fantazmaty spod znaku *into the wild* mianem syndromu i społecznego performansu. Mężczyźni (są tu w większości) snują fantazje o świecie absolutnej kontroli i porządku: „*Dam radę sam*” to sposób, w jaki amerykańscy chłopcy nauczeni są myśleć. „*Powrót do Natury*” jest desperacką próbą wcielenia w życie mitu *self-made-man*²². Zdaniem Mortona przerażające konsekwencje pogrążania się w fantazmacie Natury ukazał także Herzog w przejmującym dokumencie *Grizzly Man* z 2005 r.²³ Dla bohatera dokumentu, Timothy’ego Treadwella, ta fantazja miała być jednocześnie ucieczką przed czymś „nazbyt ludzkim” i finałowym scenicznym performansem. Ostatecznie przekonanie Herzoga o indyferencji i okrucieństwie zwierząt okazało się równie fałszywe, jak wiara Treadwella, że zwierzęta mogą odczuwać wobec człowieka współczucie²⁴.

Przekonujący obraz alaskańskiej dziczy odnajduję w *Przetrwaniu* (*The Gray*, reż. Joe Carnahan, 2011) łączącym elementy horroru eko-gotyckiego i filmu survivalowego. Można wprawdzie doszukiwać się tu wzbudającego ekofobię obrazu mroźnych pustkowi Alaski, w których natura (sprowadzona, na zasadzie figury *pars pro toto*, do symbolu wilka) „za nic ma nadzieje i pragnienia” (przetrwania). Nie mogę się jednak oprzeć wrażeniu, że to człowiek jest w *Przetrwaniu* obcym (i w zasadzie całkowicie zbędnym) elementem ekosystemu.

Roślinne nawiedzenie i freudowskie niesamowite

W kontekście współcześnie realizowanych w USA horrorów eko-gotyckich użyteczne okazuje się, wprowadzone przez Matthew Wynn Silvsa, pojęcie „roślinnego nawiedzenia” (*vegetal haunting*), które autor stosuje wobec amerykań-

skiej literatury gotyckiej XIX w. Świat roślinny, dzięki swej niesamowitej, obcej i transparentnej obecności, pełni w utworach należących do tego gatunku literackiego rolę niepokojącego znacznika traumy. *Rośliny, poprzez swoją wyjątkową długowieczność, żywiące się krwią korzenie, a czasem podobne ludziom cechy, funkcjonują jednocześnie jako nawiedzone i nawiedzające, podwajając lub inkorporując ofiary traumy*²⁵. Wątek nawiedzenia i podwojenia odsyła nas bezpośrednio do Freuda. W jednym z kanonicznych dla teorii traumy esejów Freud – jako przykład *niesamowitego* – przywołuje sytuację zagubienia w wysokim lesie i nieustannego powracania w to samo miejsce charakteryzujące się specyficznym układem drzew (motyw nagminnie eksploatowany w horrorach eko-gotyckich). To właśnie czynnik niezamierzonego powtórzenia sprawia, że coś staje się niesamowite i przywołuje na myśl ideę fatum, przed którym nie można uciec²⁶. Do tego freudowskiego wątku nawiązuje horror eko-gotycki *Significant Other* (reż. Dan Berk, Robert Olsen, 2022)²⁷, w którym para głównych bohaterów wyrusza w „dzicz” na terenie stanowego parku Silver Falls w Oregonie, by przepracować traumatyczne doświadczenie rozpadu związku. Początkowa sekwencja filmu, pojawiająca się jeszcze przed napisami czołówki, wywołuje nieuchronne skojarzenia z *Anihilation* (2018) Alexa Garlanda, a pośrednio także ze *Stalkerem* (1979) Andrieja Tarkowskiego. W aspekcie scenograficznym *Significant Other* bliższy jest zresztą *Stalkerowi*, który w niezwyklej sposób konstruuje obraz osobliwej (*eerie*) przestrzeni, nie uciekając się przy tym do żadnych efektów specjalnych²⁸. Sielski nastrój ujęcia ustanawiającego w filmie Dana Berka i Roberta Olsena, zrealizowanego w szerokim planie, zakłóca nagle pojawienie się tajemniczego obiektu o wyraźnie pozaziemskim rodowodzie (obiekt, z widocznym na tle błękitnego nieba szkarłatnym świetlistym ogonem, wygląda jak kometa, zaś lokalni mieszkańcy określają go mianem czerwonej gwiazdy). Atmosferę niesamowitości intensyfikuje kolejne ujęcie. To zbliżenie głowy młodego jelenia wpatrującego się bezpośrednio w kamerę (niesamowitość tego spojrzenia wynika ze zdecydowanego przekroczenia tzw. minimum percepcyjnego ujęcia). Odjazd kamery ujawnia obecność, przypominającego zmutowanego węża, *czegoś* (używając określenia z kultowego horroru Johna Carpentera), co znieczeka atakuje bezbronne zwierzę.

Natura ma w filmie charakter abiektalny. Twórcy, materializując towarzyszący nam od wieków lęk przed światem roślinnym (i zwierzęcym – wątek abiektalny powraca w *Wolf Manie*), odwołują się do klasycznej teorii Julii Kristewej. Zagrożenie przybiera tu (bez)kształt gęstej lepkiej mazi wywołującej abiektalny wstręt. W jednej z początkowych scen filmu bohaterowie odkrywają zwłoki jelenia pokryte czarnym nalotem przypominającym pleśń. Inna scena odśladania przed nami wnętrze leśnej groty wypełnionej galaretowatą niebieską substancją. To, co wstrętne – lepka maź niewiadomego pochodzenia – jest dwuznaczne, mieszane (czym jest: rośliną, grzybem, kosmiczną materią?). Budzi wstręt, bo nie przestrzega granic (także granic ciała bohaterów – pochłania ich i oblepia), miejsc (swobodnie przekracza galaktyczną próżnię) i zasad (gdy nieoczekiwanie przyjmuje antropomorficzne kształty)²⁹.

W horrorze Berka i Olsena „dzicz” przekształca się w tajemniczą zonę, z której nie ma wyjścia. Zgodnie z gotycką tradycją las okazuje się funkcjonalną metaforą relacji pomiędzy światem zewnętrznym a strauatyzowaną psychiką

głównej bohaterki. Poddana gotycyzacji natura czyni jawnym doświadczenie niedającej się przepracować traumy, które w filmie zostało wyrażone za pomocą freudowskiego symbolu pętli (mimowolnego powrotu w to samo miejsce).

Eko-gotyk i roślinna groza

Aby rozumieć amerykańską literaturę, a tak naprawdę Amerykę, trzeba rozumieć gotyk, który jest po prostu fantazmatyczną ekspresją lęków i zakazanych pragnień Amerykanów³⁰. W gatunku amerykańskiego gotyku można odnaleźć ślady budzących grozę transgresji, także tych związanych z ciałem. Destabilizując konwencjonalne ideologie kulturowe odnoszące się do relacji ciała i natury, teksty eko-gotyckie często podejmują próbę zbadania, w jaki sposób ciało jest postrzegane, manipulowane i rozumiane jako miejsce gotyckiego strachu. Eko-gotycki bada, jak rewizja monstrialnej „inności”, która kiedyś mogła być utożsamiana z dzikością i naturą, jest dziś zarówno możliwa, jak i konieczna³¹.

W opowieściach amerykańskiego gotyku potworne czyny popełniane przez potworne stworzenia wyznaczają granice przestrzenne i symboliczne: horror powstaje nie tylko wtedy, gdy dewiacyjne akty, takie jak kanibalizm, są dokonywane przez bestie sytuujące się na marginesach społeczeństwa, lecz także gdy te brutalne czyny mogą obalić konwencjonalne kategorie człowieka i potwora³². Do tych opowieści bezpośrednio nawiązują realizowane do dziś w USA horrory eko-gotyckie. Uprzedzenia wobec dzikiej przyrody mają bowiem za sobą siłę stuleci i wpływają na naszą opinię już po zniknięciu przeciwności, z którymi zmagali się pionierzy³³. Purytanie zaimportowali do Ameryki Północnej model odczytywania natury w sposób symboliczny, który ukształtował ich interakcje z krajobrazem i antycypował późniejsze metaforyczne reprezentacje tego krajobrazu w literaturze gotyckiej. Dziś dostrzegamy, że filmy w rodzaju *Blair Witch Project* stanowią współczesne manifestacje znacznie starszych, szeroko rozpowszechnionych kulturowych lęków dotyczących świata naturalnego i naszego w nim miejsca³⁴. W XXI w. Ameryka może być w przeważającej większości społeczeństwem miejskim (i podmiejskim), ale coś wciąż przyciąga pisarzy i twórców filmowych do miejsc kontaktu pierwszych osadników z „dziczą” i do wytworzonych wokół tych miejsc konstruktów kulturowych. Bo w „dziczy” granice pomiędzy ludzkim i nieludzkim, naturalnym i nadprzyrodzonym, zawsze wydają się mniej ostre niż gdzie indziej³⁵.

Dawn Keetley przekonuje, że lęk przed naturą, znajdujący odzwierciedlenie w różnorodnych tekstach kultury, stanowi podstawę do wyodrębnienia zjawiska tak zwanej roślinnej grozy (*plant horror*). W najbardziej podstawowym ujęciu wyraża ono strach człowieka przed „dzikością” o charakterze wegetatywnym – przed jej nieokiełznaniem, bezsensownym nadmiarem i niekontrolowanym wzrostem. Rośliny ucieleśniają nieprzeniknioną ciszę, nieprzejdnaną obcość, które kultura ludzka od początku chciała okiełznać³⁶. *Wegetacja, rośliny, krzewy i drzewa są zupełnie zwyczajne, a jednocześnie „obce” w swoim bycie i relacji z nami. (...) Neurobiolog roślin Stefano Mancuso twierdzi, że to „modułowa” struktura roślin (w której podstawowe funkcje są rozproszone, a nie skupione w odrębnych narządach) czyni je tak „bardzo odległymi od nas, obcymi dla nas”, że czasami nawet trudno nam pamiętać,*

że żyją³⁷. Randy Laist wiąże źródła „roślinnej grozy” z filozofią egzystencjalną, a w szczególności z publikacją *Mdłości* Jean-Paula Sartre’a. Autor analizuje amerykańskie *plant horrors* z lat 50. i dowodzi, że nie były one – jak się przyjęło w badaniach filmoznawczych – reakcją na histerię zimnowojenną, ale na anglojęzyczną publikację *Mdłości* (1948) w USA. Niepokój, jaki budzi królestwo roślin – intuicja, że rośliny stanowią zagrożenie dla humanistycznego projektu autonomicznego panowania – to strach, który Sartre eksploruje w swojej pierwszej powieści i który kino dramatyzuje za pomocą motywu roślinnej grozy³⁸.

Ponad cztery stulecia po tajemniczym zniknięciu osady Roanoke w lasach Karoliny Północnej (ten do dziś niewyjaśniony przypadek doczekał się „eksplikacji” w szóstym sezonie serialu *American Horror Story: Roanoke* z 2016 r.) Yi-Fu Tuan konkluduje: „Dzicz” oznaczała niegdyś demoniczną moc całkowicie poza ludzką kontrolą; teraz jest to delikatna sieć życia wymagająca ludzkiej ochrony i opieki. (...) We współczesnym świecie dzikie zwierzęta podlegają ochronie. Bardzo rzadko niedźwiedź poturbuje niczego niepodjęziewającego turystę w amerykańskim parku narodowym i przypominam o niebezpieczeństwach, z którymi obecnie spotykamy się jedynie w bajkach z dzieciństwa³⁹. (...) Jeśli nadal można powiedzieć, że wyedukowani ludzie świata zachodniego boją się natury, jest to paradoksalny strach, że rośliny i zwierzęta, a nawet rzeki i jeziora, mogą umrzeć w wyniku nadużyć człowieka. Kruchota natury, a nie jej siła, budzi obecnie niemal ciągły niepokój⁴⁰. Pierwotny, atawistyczny lęk przed „miejscem dzikich bestii” nie zniknął jednak z (pod)świadomości „wyedukowanych ludzi świata zachodniego”. Lęk ten wyraża się za pośrednictwem medium filmowego i manifestuje za pomocą idiomu amerykańskiego gotyku.

Tradycyjne gotyckie tropy tylko w niewielkim stopniu musiały zostać przekształcone w amerykańskich eko-gotyckich horrorach filmowych, aby wyrazić odwieczne lęki. Pobieźny przegląd literatury krytycznej poświęconej gotykowi sugeruje, że ruiny zamków lub klasztorów są jedynymi możliwymi gotyckimi przestrzeniami, ponieważ badacze często przeoczała trzecią przestrzeń: las. W amerykańskim gotyku (a szczególnie w odmianie tzw. *Southern Gothic*) katedry sękatych drzew i porośniętych mchem trzęsawisk pomagały zaspokoić niemal nienasycony apetyt Amerykanów na starożytną przeszłość. Choć powstałe tylko w literackiej (a następnie w filmowej) wyobraźni, takie wyimaginowane ruiny (do których można zaliczyć także „chaty”, które stały się ikonicznym wyróżnikiem podgatunku amerykańskiego horroru, tzw. *cabin in the woods*) stanowiły akceptowalny substytut rozpadających się zamków i gotyckich wież z krajobrazów Starego Świata⁴¹. Znanym orędownikiem leśnego idiomu amerykańskiego gotyku (*American forest Gothic*) był Charles Brockden Brown, który w przedmowie do opublikowanej w 1799 r. powieści *Edgar Huntly* pisał, że w Ameryce literacka wrażliwość posiłkuje się zazwyczaj gotyckimi zamczyskami. Przypadki okrucieństwa Indian i niebezpieczeństwa czyhające na dzikim zachodzie są dla Amerykanów znacznie bardziej odpowiednim materiałem, a na przeoczenie ich przez rodzimych pisarzy nie powinno być żadnego usprawiedliwienia⁴².

W transgresyjnej (zawierającej akty kazirodztwa i nekrofilii) powieści *Dziecię boże* Cormac McCarthy, uznawany za spadkobiercę gotyckiej tradycji literackiej (zwłaszcza tej spod znaku *Southern Gothic*), opisuje losy seryjnego mordercy, który przez lata ukrywa się wśród *gotyckich pni*⁴³ w lasach i grotach Appalachtów.



Lovely, Dark, and Deep, reż. Teresa Sutherland (2023)



Lovely, Dark, and Deep, reż. Teresa Sutherland (2023)

We współczesnych amerykańskich horrorach eko-gotyckich dostrzegam wyraźną inspirację prozą McCarthy'ego, który nie traktował „dziczy” wyłącznie jako scenerii, lecz jako kontekst, w którym ujawniają się podstawowe impulsy determinujące ludzkie działania. A co najważniejsze, kluczem do twórczości pisarza (a w szerszym ujęciu – całego gotyku) jest pojęcie tajemnicy. Służy ono eksplorowaniu kwestii psychologicznych, metafizycznych i religijnych, zawsze z akcentem na mrok, który implikuje nie tyle pesymizm, ile radykalny sceptycyzm wobec intelektualno-poznawczych możliwości człowieka i jego prymarnej pozycji w środowisku naturalnym⁴⁴.

Zdaniem niektórych teoretyków to właśnie gotyk może pomóc zawrócić ekokrytykę z drogi bezkrytycznego idealizowania natury⁴⁵. Literaturoznawca Timothy Morton widzi w gotyku wezwanie do krytycznego namysłu (zgodnie z tezą, że ekokrytyka musi być samokrytyczna): *Stawianie czegoś, co nazywamy Naturą, na piedestale i podziwianie z daleka jest dla środowiska tym, co uczynił patriarchat dla figury Kobiety. To paradoksalny akt sadystycznego podziwu*⁴⁶. Natura – jak głosi tagline zrealizowanego w 2015 r. horroru eko-gotyckiego *Z lasu* (*The Hallow*, reż. Corin Hardy⁴⁷) – ma swoje mroczne strony. Według Toma Hillarda ekokrytycy jeszcze do niedawna niechętnie zajmowali się horrorami, i ogólnie literaturą gotycką, ale w ostatnich latach zaczynają prowadzić gruntowne badania nad kulturowymi reprezentacjami niepokoju, strachu czy nawet nienawiści skierowanej wobec natury. Trochę uwagi poświęcono już roli i funkcji ekofobii, zarówno w szeroko pojmowanej kulturze, jak i specyficznie w dziedzinie ekokrytyki. Tak głęboko zakorzeniona fobia dotycząca natury ma długą historię i może leżeć u źródeł pragnienia kultury zachodniej do zmiany, a nawet zniszczenia, tych aspektów naszego środowiska, które wydają się nam zagrażać⁴⁸. Podsztyty lękiem stosunek do natury ujawniał się nawet w postawach najwybitniejszych amerykańskich prekursorów ruchu ekologicznego. John Muir, wzywający na początku XX w. do ocalenia tych resztek, które w wyniku rabunkowej gospodarki człowieka pozostały z „dziczy”, pisał w duchu ekofobii: *w niektórych lasach żądnny przygód podróżnik wydaje się słabym, niepożądanym stworzeniem; dzikie zwierzęta i pogoda próbują go zabić, nadmiernie wybujała, splątana roślinność, uzbrojona w kolce i parzące igły, zagrażdza mu drogę i utrudnia życie*⁴⁹. Do dziś nasze myślenie o „dziczy” naznaczone jest dialektycznym napięciem. Kiedy wyobrażamy sobie las, skłaniamy się ku ekstremizmom. Ten krajobraz jest powszechnie odczytywany jako przestrzeń binarna – jednocześnie dobra i zła⁵⁰.

Amerykańskie horrory eko-gotyckie stanowią świadectwo krytycznego namysłu i polemiczny argument wobec tezy Simona Estoka, że ekofilia (miłość do przyrody, której źródłem jest przede wszystkim poczucie winy wynikające ze świadomości destrukcyjnego wpływu człowieka na całą biosferę⁵¹) i ekofobia znajdują się na przeciwległych biegunach tego samego spektrum⁵². Na koniec tego podrozdziału wracam do horroru eko-gotyckiego *Wolf Man*, który dobrze ilustruje dialektyczne napięcie pomiędzy ekofobią i ekofilią. W zacerpniętym z gotyckiego imaginariu pojęciu wilkołaka (tytułowy *wolfman*) odnajdujemy bezpośrednie odwołanie do zmitologizowanej figury wilka. Za jej pomocą człowiek od wieków wyrażał swoje lęki przed naturą i transgresją („osunięciem się w dzikość”, o którym pisali pierwsi osadnicy Nowego Świata), przed ujawnie-

niem statusu podmiotu usytuowanego na granicy i pozostającego w ciągłym niebezpieczeństwie. Wilkołak, ten byt *par excellence* graniczny, uświadamia nam, że natura jako abiekt – to, co wstrętne – *konfrontuje nas z delikatnymi stanami, gdy człowiek błądzi po obszarach zwierzęcia*⁵³. Jest zatem wilkołak strukturą symboliczną, która łączy przeciwstawne elementy kategorialne: człowieka i zwierzę. W wariancie zaproponowanym przez twórców *Wolf Mana* – inaczej niż w klasycznym przykładzie przywołanym przez Nöela Carrola w *Filozofii horroru* – postać wilkołaka nie ucieleśnia już przeciwieństwa kategorialnego rozmieszczonego na osi czasu (u Carrolla człowiek i zwierzę zamieszkują to samo ciało, lecz nie w tym samym czasie). W finale dwie postaci tożsamości – i odmienne kategorie przez nie reprezentowane – nakładają się na siebie i stają jednością⁵⁴.

„Wilk” odzwierciedla naturę „lasu”: ma umocowanie w czymś konkretnym, a jednocześnie jest symbolicznym konstruktem wyobraźni kulturowej⁵⁵. Symbolika wilka jest ambiwalentna: wyraża dzikość „na zewnątrz”, jak i „wewnątrz”. Twórcy obrazu z 2025 r. odwołują się do symboliki gotyckiej, czyniąc z wilkołaka monstrum przekraczające wszelkie społeczno-kulturowe tabu (z kanibalizmem i ojcobójstwem włącznie). Napięcie pomiędzy ludzkim „zewnątrzem” a zwierzęcym „wnętrzem” manifestuje się głównie na poziomie somatycznym. Ludzka powłoka stopniowo pęka, odsłaniając wilcze atrybuty: sierść, pazury, kły. Graficznie ukazany proces rozpadu doskonale ilustruje opisanie przez Kristevą zacieranie granicy wewnątrz/na zewnątrz. *Jak gdyby skóra – ten delikatny zbiornik – nie gwarantowała już integralności „tego, co własne”, ale, przedziurawiona lub przezroczysta, niewidoczna albo napięta, ustępowała przed wyrzuceniem zawartości*⁵⁶.

Jednocześnie posłużono się w filmie strategią, której celem jest oddemonizowanie figury wilka. Dokonuje się to głównie poprzez ukazanie wewnętrznej walki bohatera, która prowadzi ostatecznie do zwycięstwa jego lepszej (ludzkiej?) altruistycznej strony (śmierć wilkołaka jest w istocie samobójstwem popełnionym w obronie rodziny przed nim samym). Zastosowana w filmie strategia de-gotyckizacji pozostaje w zgodzie z tendencją do ponownego uczynienia amerykańskiego krajobrazu dzikim (*rewilding the landscape*)⁵⁷. Idea, zgodnie z którą wilk służy dziś jako nostalgiczny symbol utraconej dzikości⁵⁸, znalazła konkretny wyraz w ustawie z 1995 r. przywracającej wilczą populację w Parku Narodowym Yellowstone⁵⁹. W dobie Antropocenu niezwykle trudno uznawać wilka wyłącznie za potwora. Malejąca z każdym rokiem liczba wilków uświadamia nam bowiem, że ludzkość jest zdolna do demonizowania świata przyrody w stopniu, który niemal doprowadził do jego całkowitej zagłady⁶⁰.

Hipoteza ekofobii

Simon C. Estok określa ekofobię mianem charakteryzującej wyłącznie gatunek ludzki przypadłości psychologicznej, która wzbudza w człowieku (irracjonalną i pozbawioną podstaw) niechęć do natury⁶¹. Teza Estoka domaga się istotnego uzupełnienia. Niechęć (czy w mocniejszym wariancie – nienawiść) nie odnosi się do jakiegoś konkretnego miejsca, lecz do pewnego wyobrażenia, do kulturowego konstruktu (w rodzaju „dziczy” z filmu Shyamalana), który najlepiej określić za pomocą akronimu DDW (*Deep Dark Woods*). Zdaniem Estoka wspomniana nie-

chęć, jak każdy inny typ ludzkiego działania (nie wyłączając ekofilii), jest zapisana w genach, ale wpływają na nią również pewne wyuczone zachowania. Nasz stosunek do natury ma oczywiście podłoże biologiczne, ale zależy też od wielu innych czynników. Estok nie jest zatem biologicznym deterministą: *hipoteza ekofobii, uznając wagę predyspozycji genetycznych do pewnych zachowań antyśrodowiskowych, nie teoretyzuje na temat ludzkości skazanej na programowanie genetyczne i niezdolnej do dokonywania etycznych wyborów. Hipoteza ekofobii sugeruje, że wybory etyczne, których dokonujemy, są tak samo ważne jak nasze dziedzictwo genetyczne*⁶².

Refleksja Estoka, w której tak istotny okazuje się wątek wyborów etycznych, łączy etykę środowiskową z problemem monsturalnej inności przypisywanej naturze. Ekofobia jest reakcją o charakterze afektywnym i odnosi się do relacji władzy. Monsturalność / potworność jest wpisana w narrację ekofobii. To wyobrażenie nieprzewidywalnej sprawczości natury, która musi podlegać ludzkiej sile i dyscyplinie. W potworze i szaleńcu niebezpieczne jest coś-poza-ludzkiego (*something-other-than-humanness*) i aby to niebezpieczeństwo miało jakąkolwiek moc, potrzebujemy wrogiej koncepcji świata przyrody⁶³. Wedle Estoka, do transmisji i utrwalania takiej koncepcji natury przyczyniają się ekomedia, do których należy zaliczyć także kino. Badacz zwraca szczególną uwagę na zjawisko tak zwanej *ekofobii seksistowskiej*, która promuje ideę, że natura (jak / o kobieta) powinna podlegać kontroli⁶⁴. Świadczenie takiego myślenia Estok odnajduje w wypowiedzi naukowca z eko-horroru *World War Z* (reż. Marc Forster, 2013): *Matka Natura to seryjny morderca. Nikt nie jest od niej lepszy. Bardziej kreatywny. Uwielbia też maskować swoje słabości jako mocne strony. To wredna suka*. Ekomedia monetyzują lęk bazujący na ekofobii za pomocą wypracowanego w Hollywood modelu apokaliptycznego blockbustera. Istnieją istotne podobieństwa pomiędzy ekofobią z jednej strony oraz seksizmem, rasizmem i homofobią z drugiej. Nadal oglądamy hity kinowe o bohaterkich heteroseksualnych mężczyznach, za którymi podążają posłuszne i często podporządkowane kobiety. Te narracje są skierowane do głównego nurtu zachodnich odbiorców i mają na celu maksymalizowanie zysków⁶⁵. W analizowanych tu horrorach eko-gotyckich głównymi bohaterkami są kobiety, co sytuuje te filmy w paradygmacie eko-feminizmu (stąd traktować je można jako narracje emancypacyjne⁶⁶) i *mrocznej ekologii* (wedle określenia Timothy'ego Mortona). Kobiety, wbrew ostrzeżeniom, ruszają do lasu, by zyskać (samo)świadomość. *Czarne jest niebezpieczne. W mroku nic nie widzisz, boisz się. Nie ruszaj się, bo możesz upaść. A szczególnie – nie chodź do lasu. Mamy wpojony lęk przed ciemnością*⁶⁷.

Ważne okazuje się twierdzenie Estoka, że ekofobia ma istotny udział w kreowaniu wyobrażeń na temat psychicznej „inności”, ponieważ człowiek w sposób intuicyjny poszukuje analogii pomiędzy konkretnym światem zewnętrznym a swoim światem wewnętrznym⁶⁸. W tym aspekcie ekofobia jest bliska koncepcji „roślinnego nawiedzenia” Silvsa, wedle którego świat wegetatywny odzwierciedla (podwaja) liminalne doświadczenie ofiar traumy i charakteryzującą to doświadczenie tajemnicę (to, co powinno pozostać w ukryciu). W analizowanych filmach (dobrym przykładem jest przywołany wcześniej *Significant Other*) las nie jest miejscem mistycznej odnowy. W sposób typowy dla narracji gotyckich „dżicz” intensyfikuje tu raczej, niż łagodzi psychiczną udramę i duchową niemoc bohaterów. Wyraźna u twórców amerykańskiego gotyku tendencja do uwewnętrznio-

nego trybu narracji pozwala mi uogólnić tezę postawioną przez Marianne Noble, że *amerykański gotyk* [także ten filmowy w wariacie horroru eko-gotyckiego] *jest przede wszystkim gatunkiem psychologicznym*⁶⁹.

(Nie)obojętność sztucznych rajów

W książce *Ameryka* Jean Baudrillard włączył parki narodowe w poczet precesji symulaków i określił mianem bezbarwnych sztucznych rajów. W idei ochrony natury, która do dziś uznawana jest za chwalebne świadectwo ekofilii, francuski filozof dostrzegał przede wszystkim dążenie do jej podporządkowania i uczynienia *absolutnie dyspozycyjną*. W tym dążeniu Baudrillard odkrywał wyraz światopoglądu pionierów Nowego Świata: *Tylko purytanie mogli wymyślić i rozwinąć tę ekologiczną i biologiczną moralność opartą na idei ochrony, a zatem dyskryminacji o charakterze głęboko rasowym. Wszystko staje się nadopiekuńczo traktowaną rezerwą naturalną, chronioną tak bardzo, że mówi się obecnie o denaturalizacji Yosemite w celu zwrócenia go naturze (...). Obsesja niszy, kontaktu, właśnie tu, gdzie wszystko rozgrywa się w gwiazdnej obojętności*⁷⁰. Współcześnie realizowane horrory eko-gotyckie przełamują „gwiazdną obojętność sztucznych rajów” Ameryki⁷¹. W strategiach ponownego zaczarowania natury (i wzbudzania lęku przed nią, co w przypadku horroru jest warunkiem niezbędnym owego zaczarowania), o których pisała Parker, odnajduje wyraźny wpływ kultury partycypacji. W ostatniej dekadzie obserwujemy wzrost zainteresowania parkami narodowymi przede wszystkim jako miejscami zaginięć – „w niewyjaśnionych okolicznościach” – turystów i rangersów. Oficjalne strony internetowe amerykańskich parków publikują, przemawiające do wyobraźni i aktywizujące odbiorców mediów społecznościowych, statystyki takich zaginięć. Fenomen popularności podcastów spod znaku *Missing 411*⁷² znalazł także odzwierciedlenie w bogatej literaturze popularnonaukowej⁷³, kształtującej dziś wyobrażenia o parkach narodowych w duchu ekofobii.

Fragmenty podcastu z cyklu *Missing 411* stanowią tło dźwiękowe w horrorze eko-gotyckim⁷⁴ *Lovely, Dark, and Deep*⁷⁵. Urywki dyskusji poświęconych zaginięciom towarzyszą głównej bohaterce od początku. W ten sposób już od pierwszych scen kreowana jest atmosfera grozy. Warto pod tym kątem przyjrzeć się sekwencji inicjalnej filmu. Lennon jedzie jeepem przez pogrążony w nocnym letargu las. Ciszę zakłócają jedynie odgłosy audycji dochodzące z radia samochodowego. Znienacka na pustej drodze pojawia się jeleni. Lennon zatrzymuje samochód i z rosnącym niepokojem wpatruje się w zwierzę. Moment nieoczekiwanego kontaktu, dzięki kontekstowi ustanowionemu na płaszczyźnie audialnej⁷⁶, odczytujemy jako zapowiedź spotkania z „niesamowitym”. W dalszej partii filmu bohaterka przemierza rozległy teren parku (w filmie dominują ujęcia z lotu ptaka, dzięki którym zostaje wykreowane wyobrażenie „dzicy”⁷⁷ jako bezkresnego labiryntu). Ciepłe światło słoneczne i powolny rytm montażu nadają sekwencji idylliczny charakter. A jednak z tła dźwiękowego nieustannie dochodzi do nas kakofonia podekscytowanych głosów i komentarzy utrzymanych w sensacyjnym tonie: *Dla większości z nas piesze wędrówki po amerykańskich parkach narodowych są czymś szczególnym. Idziemy z rodzinami i przyjaciółmi, kreujemy wspomnienia dotyczą-*

ce jednych z najpiękniejszych miejsc na świecie. A co, jeśli nagle osoba, która stała tuż obok ciebie, znika. Żadnego dźwięku, żadnego krzyku. Po prostu jej nie ma. To z radia dowiadujemy się, że na terenie Parku Narodowego Arvores⁷⁸ dochodzi do największej w Ameryce liczby zaginięć, wśród których zdecydowaną większość stanowią niewytłumaczalne zniknięcia dzieci.

W horrorze traktującym o re-gotytyzacji i „ponownym zaczarowaniu” natury nieustannie balansujemy na granicy tego, co racjonalne, i tego, co wymyka się rozumowi. W charakterystyczny dla gotyku sposób zostaje ustanowiona bezpośrednia relacja pomiędzy naturą a psychiką. W filmie odnajdujemy liczne tropy, dzięki którym „niesamowite” można interpretować jako wytwór umysłu zaburzonego na skutek traumatycznych wydarzeń z przeszłości (zaginięcia pozostawionej pod opieką Lennon siostry) i/lub skutek uboczny dłuższego przebywania w separującej od cywilizowanego świata dziczy (doświadczony strażnik podkreśla, że na skutek chronicznej bezsenności *wszyscy jesteście tu nieco szaleni*, a Lennon uporczywie stara się przekonać samą siebie, iż *to nie jest prawdziwe*). A jednocześnie, pewne zabiegi formalne obiektywizują „niesamowite” i czynią je immanentną cechą opisywanej rzeczywistości, która może wywołać u odbiorcy ekofobię. Na obszarze parku nie obowiązują zasady logiki: Lennon, poruszając się w różnych kierunkach, trafia w to samo miejsce, a jej radio działa nawet po wyjęciu z niego baterii. Fakt, że w dziczy nie mają zastosowania prawa fizyki, można odczytywać także w kontekście teorii wzniosłości (piszę o tej kategorii w dalszej partii tekstu). Doświadczenie wzniosłości ma bowiem charakter transformatywny: ujawnia chaos w łonie porządku i destabilizuje trwałe koordynaty czasu i przestrzeni⁷⁹.

Natura jest tu groźna, abiektalna (żywica kolorem i konsystencją przypomina krew) i domaga się ofiar z ludzi, co zostaje zapowiedziane już w filmowym prologu. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kompozycję kadrów. Alegoryzujące krajobraz szerokie ujęcia panoramiczne utrzymane w stylistyce fotografii Ansel Adamsa (a zwłaszcza najbardziej rozpoznawalnego cyklu *Yosemite Valley*) mogą wywoływać ekofilię i towarzyszącą jej nostalgię za „dżiczą”, która już dawno została podbita i ucywilizowana⁸⁰. Przywołanie heroicznego fotografii (*heroic photographs*) Adamsa nie odnosi się zatem wyłącznie do kwestii estetycznych, lecz ma także istotne znaczenie tożsamościowe. Jak argumentował kurator wystawy *Ansel Adams at 100*, wspaniałe krajobrazy Adamsa stały się dla wielu ludzi definicją amerykańskiej tożsamości. Wiele z tych obrazów ukazuje najwznioślejsze (*most sublime*) aspekty natury – jej nieskończoność i złożony charakter wydadają się cudem⁸¹.

W filmie dostrzegam również inspirację tradycją amerykańskiego malarstwa tak zwanej Hudson River School (do której Adams nawiązywał), a także przepelnioną gotyką melancholią twórczością Caspara Davida Friedricha. Czytelne odniesienia do malarstwa niemieckiego romantyka sytuują nas w kręgu filozofii Kanta i fundamentalnej kategorii wzniosłości, której nie należy utożsamiać z pięknem. *Przyjemność odczuwana przy przejawianiu się wzniosłości ma diametralnie różny charakter. Omawiając ją, Kant pisze o nagłym zahamowaniu sił życiowych, a następnie równie nagłym ich przypiływie. Z tego powodu rozkosz związana z odczuciem tego, co wzniosłe, nazwana zostaje przez niego rozkoszą negatywną. Umysł, który per-*

cypuje piękno, czuje się przez nie pociągany, w konfrontacji ze wzniosłością za każdym razem odczuwa też, że jest odrącony. Tego typu odczucie, nazwane (...) „odczuciem bólu i poniżenia”, przywodzi widza do wrażenia, że stoi on w obliczu czegoś godnego podziwu i szacunku. „Odczuwamy, że doświadczylśmy czegoś, co nas – jako istotę empiryczną – niewymiernie przekracza”. (...) Zdaniem Kanta naturalne doświadczenia wzbudzające wzniosłość na ogół kojarzą się z chaosem i spustoszeniami, jakich może dokonać przyroda, a nie jak w przypadku piękna, z harmonią i porządkiem (...)”⁸². Zdaniem wielu badaczy specyfika amerykańskiej recepcji kantowskiej kategorii wzniosłości na przełomie XIX w. polegała na zaadaptowaniu tej kategorii do potrzeb Nowego Świata, co w praktyce oznaczało „ulokowanie wzniosłości w Naturze” (tzw. *natural sublime*) wynikające z narodowego entuzjazmu dla bezkresnego dzikiego krajobrazu Ameryki. *Niezmierzone cuda Natury – góry, wielkie równiny, rzeki i morza – stwarzając „wyobrażenie nieskończoności”, uświetniły scenę Nowego Świata, by w ten sposób ukryć inne defekty: przede wszystkim brak historii kulturowej*⁸³.

W filmie Sutherland bezkresna dzicz wywołuje przerażenie i poczucie, że natura jest tym, co wzniosłe, i w porównaniu z czym wszystko inne jest małe⁸⁴. Jeden z kadrów *Lovely, Dark, and Deep*, o wyraźnie kontemplacyjnym charakterze, to cytat odsyłający do słynnego *Wędrowca nad morzem mgły* Friedricha, który stanowi artystyczną reprezentację kategorii wzniosłości. Obraz interpretowano także jako wyraz tęsknoty, samotności i duchowego poszukiwania człowieka wobec niezmierzonej natury. Dla Lennon finał tego poszukiwania oznacza zgodę na stanie się integralną częścią „dziczy”. A także na wieczyste pozostanie zakładniczką tego, co stoi na straży nienaruszalności granic jednego z ostatnich miejsc na Ziemi, z którego – jak mówią w filmie jego obrońcy – *jeszcze widać gwiazdy*.

Zakończenie

Gotyckie rośliny wszelkiego typu wylaniają się z dziewiętnastowiecznej literatury amerykańskiej, a kiedy na nie patrzymy i skupiamy się na mroku ukrytym w zieleni, odkrywamy, że te rośliny o literackim rodowodzie są czymś więcej niż tylko nieożywionym krajobrazem – są miejscami traumy, znacznikami opresji, organizmami niesamowitymi, widmowymi postaciami⁸⁵. Takie rozumienie świata wegetatywnego znajduje pełną reprezentację we współczesnych amerykańskich horrorach eko-gotyckich. Funkcją przeanalizowanych filmów nie jest jedynie wzbudzanie lęku. Ekofobia pracuje tu na rzecz „ponownego zaczarowania” natury, która nie poddaje się ludzkiemu prymatowi. Znamienne, że w wielu amerykańskich horrorach eko-gotyckich miejscem akcji są parki narodowe uznawane dotychczas za modelowy przykład dyscyplinującej władzy człowieka. Dzięki mediom, do których można zaliczyć także kino (o czym świadczą analizowane filmy), parki narodowe wzbudzają dziś ekofobiczne lęki i coraz częściej stają się miejscami (nie tylko wirtualnej) tanatoturystyki⁸⁶. Zdaniem badaczy sukces i dominacja ekofobicznych wyobrażeń na temat parków narodowych może mieć konkretne, fizyczne skutki. Jako ekstremalny przykład performatywnego aspektu takich reprezentacji medialnych (np. *Las samobójców*)⁸⁷ badacze przywołują *casus* lasu Aokigahara, w którym – w wyniku popularyzacji tego miejsca w filmie, serwisach internetowych i mediach społecznościowych – wyraźnie wzrosła w ostatnich latach liczba samobójstw⁸⁸.



Wolf Man, reż. Leigh Whannell (2025)



Wolf Man, reż. Leigh Whannell (2025)

„Dzicz”, w którą zapuszczają się filmowi bohaterowie, jest daleka od pastoralnych wyobrażeń raju utraconego i nie prowadzi ku duchowej regeneracji. Intensyfikuje raczej, niż łagodzi cierpienie zmagających się z traumą bohaterów. Jest ona także miejscem zyskiwania świadomości dotyczącej podrzędnego miejsca człowieka w biosferze. Las to również miejsce „roślinnego nawiedzenia” i spotkania człowieka z „niesamowitym” (w *Significant Other* i *Lovely, Dark, and Deep* przybiera ono kanoniczny dla teorii traumy kształt freudowskiego sobowtóra), które stanowi tu swojego rodzaju zaproszenie do podróży w głąb siebie. Nieprzypadkowo bowiem jako motto filmu Sutherland posłużyły znamienne słowa ojca założyciela amerykańskiego ruchu ekologicznego Johna Muira: *I do lasu się udaję, by stracić rozum i zyskać duszę*⁸⁹. Ja, za Mortonem, dostrzegam w tych filmach przede wszystkim wezwanie do eko-krytycznego namysłu i świadectwo – polemiczne wobec uznającej jedynie ujęcie dychotomiczne teorii Estoka – że ekofilia i ekofobia lokuje się w istocie na tym samym biegunie ludzkiego doświadczenia natury.

¹ Y.-F. Tuan, *Landscapes of Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013, s. 20.

² Fragment wiersza Roberta Frost w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Zob. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 57-58. Wiersz zainspirował amerykańską reżyserkę Teresę Sutherland do zrealizowania debiutu fabularnego, o którym piszę w dalszej części tekstu. Wers: *The woods are lovely, dark and deep* został przywołany w tytule filmu.

³ W 1970 r. po raz pierwszy obchodzono w Stanach Zjednoczonych Dzień Ziemi, a świadectwem radykalnych zmian w polityce ekologicznej było uchwalenie dwóch fundamentalnych ustaw: *National Environmental Policy Act* (1970) i *Endangered Species Act* (1973).

⁴ R. Nash, *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, New Haven 2001, s. XI.

⁵ To wyrażenie jest etymologicznym źródłem współcześnie używanego słowa *bewilderment*, którym posługujemy się dla określenia stanu braku komfortu psychicznego (zdumienia, oszołomienia, zakłopotania).

⁶ R. Nash, dz. cyt., s. 2.

⁷ Przyjmuje taką kwalifikację genologiczną, choć podzielam wątpliwości wielu autorów zajmujących się różnymi zjawiskami na obszarze horroru. Symptomatyczna jest pod tym względem propozycja Katy Soar, piszącej, że horror ludowy to zjawisko płynne, które określa pewnego rodzaju atmosfera i estetyka. Te wyznaczniki mają zaś charakter intuicyjny, a nie definicyjny. Zob. K. Soar,

„Banished to Woods and a Sickly Moon”: The Old Gods in Folk Horror, w: *The Routledge Companion to Folk Horror*, red. R. Edgar, W. Johnson, Routledge, Oxon 2024, s. 32.

⁸ Film Eggersa bywa wpisywany w paradygmat horroru ludowego. W moim przekonaniu jest to jednak film, w którym dominuje, zrodzone z odwiecznych lęków, wyobrażenie natury jako „miejsca dzikich bestii”. Z tego powodu umieściłabym go raczej w obszarze eko-gotyku (podobnie jak wcześniejszy *Blair Witch Project* /*The Blair Witch Project*, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999/).

⁹ E. Parker, *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, s. 37-38.

¹⁰ Niekiedy granica pomiędzy eko-gotykiem i eko-hororem jest płynna. Przykładem tekstu granicznego jest np. *Zdarzenie* (*The Happening*, 2018) w reżyserii M. Night Shyamalana. Pomijam ten film głównie ze względu na fakt, że jest w nim wyczuwalny wątek rewanżystowski, akcja rozgrywa się zaś głównie w miastach (Nowy Jork, Filadelfia), a nie w „dziczach”.

¹¹ E. Parker, *„Just a Piece of Wood”: Jan Švankmajer’s „Otesánek” and the EcoGothic*, w: *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, red. D. Keetley, A. Tenga, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 217-218.

¹² J. Miller, *Folk Horror, HS2, and the Disenchanted Woods*, w: *The Routledge Companion to Folk Horror...* dz. cyt., s. 115. Autor proponuje, by wobec tekstów prekursorskich dla horroru

- ludowego (w rodzaju opowiadań Algernona Blackwooda) stosować określenie *forest horror*.
- ¹³ K. Soar, dz. cyt., s. 32.
- ¹⁴ Za formę takiego prywatnego parku narodowego uznaje także purytańską enklawę z *Osady* (*The Village*, 2004) M. Night Shyamalana. Film demaskuje – w duchu teorii Rolanda Barthes'a – kreowane przez starszyzną (a nie osadzone w folklorze i dziedziczone po przodkach) mity i wierzenia jako konstrukty społeczne.
- ¹⁵ R. Nash, dz. cyt., s. 24.
- ¹⁶ W stanie Oregon od lat krąży opowieść o ludiach-wilkach zarażonych tzw. gorączką gór. Źródłem tej opowieści nie jest jednak, jak w przypadku horroru ludowego, folklor („pogańskie wierzenia”), lecz przekonanie o istnieniu swego rodzaju wirusa. W prologu filmu ojciec ostrzega głównego bohatera przed niebezpieczeństwami czyhającymi w dzicz, posługując się kryptocytatem z Waldena H. D. Thoreau: *to dzika i straszna, choć piękna kraina*.
- ¹⁷ J. Gatta, *Making Nature Sacred: Literature, Religion, and Environment in America from the Puritans to the Present*, Oxford University Press, New York 2004, s. 18-20.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ J. Krakauer, *Wszystko za życie*, tłum. R. Lisowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, s. 10-14.
- ²⁰ Na skutek licznych wypadków pielgrzymujących do autobusu turystów w 2020 r. pojazd przeniesiono do Muzeum Północy na Uniwersytecie w Fairbanks.
- ²¹ J. Krakauer, dz. cyt., s. 14.
- ²² T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge 2010, s. 83.
- ²³ Por. przyp. 39.
- ²⁴ T. Morton, dz. cyt., s. 75.
- ²⁵ M. W. Sivils, *Vegetal Haunting: The Gothic Plant in Nineteenth-Century American Fiction*, w: *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*, red. D. Keetley, M. W. Sivils, Routledge, New York 2018, s. 162-163.
- ²⁶ S. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 249.
- ²⁷ W filmie pojawia się, zarysowany szkicowo, wątek rewanżystowski typowy dla eko-horroru. Spotkani w lesie turyści informują Ruth, że nie można już bezpiecznie surfować w oceanie, gdyż na skutek globalnego ocieplenia rekiny za bardzo zbliżyły się do plaż. W jednej z późniejszych sekwencji widzimy stado rekinów żerujących w przybrzeżnych wodach. Znaczenie wątku rekinów jest jednak ambiwalentne: drapieżniki stanowią faktyczne zagrożenie (pożerają ранego Harry'ego), a jednocześnie ratują bohaterce życie.
- ²⁸ M. Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. A. Karalus, T. Adamczewski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2023, s. 120.
- ²⁹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 10.
- ³⁰ C. L. Crow, *American Gothic*, University of Wales Press, Cardiff 2009, s. 1.
- ³¹ A. F. Bondar, *Bodies on Earth: Exploring Sites of the Canadian ecoGothic*, w: *Ecogothic*, red. A. Smith, W. Hughes, Manchester University Press, Manchester 2013, s. 76-78.
- ³² C. Yao, *Gothic Monstrosity: Charles Brockden Brown's Edgar Huntly and the Trope of the Bestial Indian*, w: *American Gothic Culture: An Edinburgh Companion*, red. J. Faflak, J. Haslam, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, s. 25.
- ³³ R. Nash, dz. cyt., s. 43.
- ³⁴ T. J. Hillard, *From Salem Witch to Blair Witch: The Puritan Influence on American Gothic Nature*, w: *Ecogothic...* dz. cyt., s. 106. Niezwykłe symptomatyczne są dla mnie reakcje odbiorcze wywołane produkcjami w rodzaju *Blair Witch Project*. Wykraczają one poza typowe dla horroru „zawieszenie niewiary” i nie wynikają, moim zdaniem, wyłącznie z mockdokumentalnej formuły. Świadczą o trwałości lęku przed „dziczą” zamieszkwaną przez bestie (w rodzaju wiedźmy z Blair) i potrzebie ponownego „zaczarowania”. W 25. rocznicę premiery filmu pisano o tym fenomenie m.in. na łamach „The New York Times”. Zob. M. Salam, *Before Reality Became Debatable, There Was „The Blair Witch Project”*, „The New York Times”, 7.08.2024, <https://www.nytimes.com/2024/08/07/movies/blair-witch-project-reality-anniversary.html> (dostęp: 17.07.2025).
- ³⁵ B. M. Murphy, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and the Terror in the Wilderness*, Palgrave Macmillan, London 2013, s. 2.
- ³⁶ D. Keetley, *Introduction: Six Theses on Plant Horror: Or, Why Are Plants Horrifying?*, w: *Plant Horror...* dz. cyt., s. 1.
- ³⁷ Tamże, s. 7.
- ³⁸ R. Laist, *Sartre and the Roots of Plant Horror*, w: *Plant Horror...* dz. cyt., s. 176.
- ³⁹ Ta diagnoza nie dotyczy Parku Narodowego Chattahoochee-Oconee w stanie Georgia. Na obszarze tego parku toczy się akcja horroru *Kokainowy miś* (*Cocaine Bear*,

- reż. Elizabeth Banks, 2023) luźno opar- tego na faktach. Zob. A. Holpuch, *Yes, „Cocaine Bear” Was Real: Here’s the Back Story*, „The New York Times”, 1.12.2022, <https://www.nytimes.com/2022/12/01/arts/cocaine-bear-true-story.html> (dostęp: 1.02.2025). Doskonałym materiałem na horror eko-gotycki jest historia Timothy’ego Treadwella, poźartego przez niedźwiedzie grizzly w parku narodowym Katmai na Alasce. Przy pomocy nakręconych przez Treadwella materiałów wideo Werner Herzog, od wielu dekad miesz- kający w Ameryce, w filmie *Grizzly Man* (2005) dokonał kontrowersyjnej (w kon- tekście ekofilii) dekonstrukcji narracji pastoralnej, której źródłem był incydent na polowaniu w lasach Missisipi z udziałem prezydenta Roosevelta (tzw. *teddy bear story*). W mitologii amerykańskiej niedźwiedź grizzly to – jak pisał Faulk- ner – nie żadne śmiertelne zwierzę, ale nieu- jarzmiony i niepokonany przeżytek z głębin dawnego martwego czasu, widmo, symbol i apoteoza dawnego dzikiego życia. Zob. W. Faulkner, *Niedźwiedź*, w: tegoż, *Wielki las*, tłum. Z. Kieszys, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1997, s. 11. Niedź- wiedź grizzly do dziś stanowi symbol „dziczy zamieszkiwanej przez bestie”, o czym świadczy okładka wydanej w 2016 r. książki *Dark Nature: Anti-pastoral Essays in American Literature and Culture* pod redakcją R. Schneidera.
- ⁴⁰ Y.-F. Tuan, dz. cyt., s. 211-212.
- ⁴¹ Zob. D. Greven, *The Southern Gothic in Film: An Overview*, w: *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, red. S. Castillo Street, C. L. Crow, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 473.
- ⁴² M. Wilczyński, *The Phantom and the Abyss: The Gothic Fiction in America and the Aesthetics of the Sublime 1798-1856*, Peter Lang, Frankfurt 1999, s. 92.
- ⁴³ C. McCarthy, *Dziecię boże*, tłum. A. Kołysz- ko, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 147.
- ⁴⁴ S. Frye, *Understanding Cormac McCarthy*, The University of South Carolina Press, Colum- bia 2009, s. 12. Amerykańskiego pisarza łą- czy z Herzogiem ambiwalentny stosunek do natury, którą obaj twórcy uznają (wyjątkiem może być powieść McCarthy’ego *Ręce konie*) za wroga lub – w najlepszy wypadku – indyferentną wobec człowieka.
- ⁴⁵ Zob. K. Corstorphine, „*The Blank Darkness Outside*”: *Ambrose Bierce and Wilderness Gothic at the End of the Frontier*, w: *Ecogoth- ic...* dz. cyt., s. 131.
- ⁴⁶ T. Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard Universi- ty Press, Cambridge 2007, s. 5.
- ⁴⁷ Filmu, z uwagi na uwarunkowania instytu- cjonalne (produkcja irlandzko-brytyjska), nie omawiam w artykule. Z tego samego powodu pomijam brytyjski *Rytuał* (*The Ritu- al*, reż. David Bruckner, 2017), choć stanowi on europejski odpowiednik przywołanego w dalszej części *Lasu samobójców* (*The Forest*, reż. Jason Zada, 2016).
- ⁴⁸ T. J. Hillard, dz. cyt., s. 104-105.
- ⁴⁹ J. Muir, *Nature Writings*, The Library of Ame- rica, New York 1997, s. 767.
- ⁵⁰ E. Parker, *The Forest...* dz. cyt., s. 1.
- ⁵¹ W artykule nie zajmuję się tzw. eko-horrora- mi apokaliptycznymi (reprezentatywnymi przykładami są filmy Rolanda Emmericha), które odzwierciedlają rosnący trend: prze- mianę naszego naturalnego domu w niszc- zycielskiego potwora.
- ⁵² S. C. Estok, *The Ecophobia Hypothesis*, Rout- ledge, New York 2018, s. 20.
- ⁵³ J. Kristeva, dz. cyt., s. 17.
- ⁵⁴ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz te- rytoria, Gdańsk 2024, s. 83.
- ⁵⁵ E. Parker, *The Forest...* dz. cyt., s. 207.
- ⁵⁶ J. Kristeva, dz. cyt., s. 54.
- ⁵⁷ Tamże, s. 201.
- ⁵⁸ Ten eko-krytyczny wątek stanowi główną oś fabularną w należącej do gatunku Southern Gothic powieści Cormaca McCarthy’ego *Przeprawa*. Główny bohater przemierza dzikie pogranicza Stanów Zjednoczonych i Meksyku, by odprowadzić wilczyce na miejsce jej naturalnego bytowania. W fina- le powieści mężczyzna zabija zwierzę, by uchronić ją (i jej potomstwo – wilczyca jest szczenna) przed losem cyrkowej atrakcji w krwawych rozgrywkach.
- ⁵⁹ Zob. [https://www.yellowstonepark.com/things-to-do/wildlife/wolf-reintroduction- changes-ecosystem](https://www.yellowstonepark.com/things-to-do/wildlife/wolf-reintroduction-changes-ecosystem) (dostęp: 5.05.2025). Autorzy artykułu podkreślają pozytywny wpływ tej ustawy na cały ekosystem parku.
- ⁶⁰ E. Parker, *The Forest...* dz. cyt., s. 207.
- ⁶¹ S. C. Estok, dz. cyt., s. 1.
- ⁶² Tamże, s. 11.
- ⁶³ Tamże, s. 124.
- ⁶⁴ Tamże, s. 54.
- ⁶⁵ Tamże, s. 55.
- ⁶⁶ Bohaterka *Significant Other* przełamuje lęk przed „dziczą” i próbuje wydostać się z pu- łapki toksycznego przemocowego związku,

- bohaterka *Wolf Mana* odzyskuje sprawczość, bohaterka *Lovely, Dark, and Deep* (reż. Teresa Sutherland, 2023) akceptuje w finale fakt zajmowania przez człowieka podrzędnej pozycji w biosferze i konieczność jej ochrony.
- ⁶⁷ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-5-6, s. 150. Przywołany fragment z eseju Cixous stanowi motto książki Mortona *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*.
- ⁶⁸ S. C. Estok, dz. cyt., s. 123.
- ⁶⁹ Zob. K. Corstorphine, dz. cyt., s. 121.
- ⁷⁰ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011, s. 14.
- ⁷¹ Na marginesie muszę odnotować, że ta strategia nie dotyczy wyłącznie parków narodowych Ameryki. Dobrym przykładem jest horror eko-gotycki *Las samobójców*, którego akcja rozgrywa się na terenie niesławnego lasu Aokigahara na terenie Parku Narodowego Fudzi-Hakone-Izu w Japonii. W paradygmacie teorii Estoka można potraktować film jako reprezentatywny przykład związku pomiędzy ekofobią a rasizmem i ksenofobią (w *Lesie samobójców* gotycyzacji zostaje poddane to, co inne, obce, należące do odmiennego porządku kulturowego). W ekofobicznym dyskursie wszystko, co obce, staje się miejscem i źródłem niebezpieczeństwa, obiektem ksenofobii i pogardy oraz źródłem zanieczyszczenia. Zob. S. C. Estok, dz. cyt., s. 122.
- ⁷² *Missing 411* to tytuł jednego z najpopularniejszych w sieci podcastów poświęconych zaginięciom w „dziczy”.
- ⁷³ Zob. K. Cheetham, *Missing People in America's National Parks: True Stories of Unexplained Disappearances* (2017), S. Young, *People Missing in the Woods* (2018), cykl książek Davida Paulidesa *Missing 411*.
- ⁷⁴ *Lovely, Dark, and Deep* przypomina, jak płynna jest w istocie granica pomiędzy horrorem eko-gotyckim a eko-horrorem. Film Terezy Sutherland zasadniczo należy do tego pierwszego gatunku. A jednak w końcowej partii filmu znalazła się scena pogrzebu, podczas którego zszokowana bohaterka odkrywa w trumnie – w miejscu ciała zaginionej siostry – zwłoki jelenia. Scenę tę można interpretować w duchu eko-horroru. Ofiary z ludzi stanowiłyby w takim ujęciu formę rekompensaty za rabunkową działalność człowieka (w tym za regulację populacji żyjących na terenach parków narodowych zwierząt) wobec natury.
- ⁷⁵ Podczas pierwszej nocy spędzonej na posterunku bohaterka siedzi na łóżku z książką Davida Paulidesa *Missing 411*. Spomiędzy
- kartek wysuwa się rodzinne zdjęcie, na którym jest widoczna zaginiona przed laty na terenie parku Arvores młodsza siostra Lennon.
- ⁷⁶ W tym kontekście należy także podkreślić funkcję dźwięków naturalnych (szum liści, trzeszczenie gałęzi, szum potoków), które w filmie ulegają amplifikacji.
- ⁷⁷ Słowo „dzicz” jest wypisane na mapie, którą Lennon znajduje na plaży.
- ⁷⁸ Arvores National Park to nazwa fikcyjna. Z uwagi na fakt, że zdjęcia do filmu były kręcone w Portugalii, można przyjąć, iż nazwa pochodzi od słowa „drzewo” (port. *árvore*).
- ⁷⁹ S. Morley, *Introduction/The Contemporary Sublime*, w: *The Sublime*, red. S. Morley, Whitechapel Gallery, London 2010, s. 12.
- ⁸⁰ O wpływie amerykańskiej fotografii krajozazdowej (m.in. twórczości Adamsa) na kino zob. D. Melbye, *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*, Palgrave Macmillan, New York 2010, s. 74.
- ⁸¹ Jedną z najczęściej cytowanych fotografii Adamsa jest *Monolit* – to kwintesencja wzniosłości, z majestatyczną siwą górą i widzem, któremu pozostawia się możliwość kontemplacji jej wertykalnej wielkości. Zob. N. Stormer, *Addressing the Sublime: Space, Mass Representation, and the Unpresentable*, „Critical Studies in Mass Communication” 2004, t. 21, nr 3, s. 212-240, https://www.researchgate.net/publication/240515658_Addresssing_the_sublime_Space_mass_representation_and_the_unpresentable (dostęp: 17.07.2025). Na podobnej zasadzie kompozycyjnej zostały oparte kadry *Lovely, Dark, and Deep*.
- ⁸² R. Specht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 2, s. 168-169.
- ⁸³ M. Wilczyński, dz. cyt., s. 25.
- ⁸⁴ R. Specht, dz. cyt., s. 171.
- ⁸⁵ M. W. Sivils, dz. cyt., s. 173.
- ⁸⁶ Zob. E. F. Bloomfield, *Thanaviewing, the Aokigahara Forest, and Orientalism: Rhetorical Separations Between the Self and the Other in „The Forest”*, w: *Virtual Dark Tourism: Ghost Roads*, red. K. N. McDaniel, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 162.
- ⁸⁷ Por. przyp. 71.
- ⁸⁸ E. F. Bloomfield, dz. cyt., s. 165.
- ⁸⁹ W podobnym tonie wypowiadał się Ansel Adams, który w naturze – za pośrednictwem medium fotografii – poszukiwał prawdy duchowej.



Wolf Man, reż. Leigh Whannell (2025)

**Natasza
Korczarowska**

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Professor at the Department of Film and Audiovisual Media, Institute of Contemporary Culture, University of Lodz. She specializes in the history of Polish film, contemporary European cinema, and the problems of historiophoty. She published the books *Ojczyzny prywatne* [*Private Homelands*] (2007) and *Inne spojrzenie* [*Another Way*] (2013) – the latter devoted to the images of history in the Polish feature film after 1965. Since 2008 she has cooperated with the Polish Film Institute and the National Film Archive – Audiovisual Institute on the educational project Academy of Polish Film.

natasza.korczarowska@uni.lodz.pl

Bibliografia

- Baudrillard, J.** (2011). *Ameryka* (tłum. R. Lis). Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Cixous, H.** (1993). Śmiech Meduzy (tłum. A. Nasiłowska). *Teksty Drugie*, (4-5-6), ss. 147-166.
- Corstorphine, K.** (2013). „The Blank Darkness Outside”: Ambrose Bierce and Wilderness Gothic at the End of the Frontier. W: A. Smith, W. Hughes (red.), *Ecogothic* (ss. 120-133). Manchester: Manchester University Press.
- Estok, S. C.** (2018). *The Ecophobia Hypothesis*. New York: Routledge.
- Faulkner, W.** (1997). Niedźwiedź (tłum. Z. Kieszys). W: W. Faulkner, *Wielki las* (ss. 9-95). Warszawa: Unia Wydawnicza „Verum”.
- Gatta, J.** (2004). *Making Nature Sacred: Literature, Religion, and Environment in America from the Puritans to the Present*. New York: Oxford University Press.
- Hillard, T. J.** (2013). From Salem Witch to Blair Witch: The Puritan Influence on American Gothic Nature. W: A. Smith, W. Hughes (red.), *Ecogothic* (ss. 103-119). Manchester: Manchester University Press.
- Keetley, D.** (2016). Introduction: Six Theses on Plant Horror; Or, Why Are Plants Horrifying?. W: D. Keetley, A. Tenga (red.), *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film* (ss. 1-30). London: Palgrave Macmillan.

- Krakauer, J.** (2021). *Wszystko za życie* (tłum. R. Lisowski). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Kristeva, J.** (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (tłum. M. Falski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Laist, R.** (2016). Sartre and the Roots of Plant Horror. W: D. Keetley, A. Tenga (red.), *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film* (ss. 163–178). London: Palgrave Macmillan.
- McCarthy, C.** (2009). *Dziecię boże* (tłum. A. Kołyszko). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Morton, T.** (2007). *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, T.** (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Muir, J.** (1997). *Nature Writings*. New York: The Library of America.
- Nash, R.** (2001). *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press.
- Parker, E.** (2020). *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Sivils, M. W.** (2018). Vegetal Haunting: The Gothic Plant in Nineteenth-Century American Fiction. W: D. Keetley, M. W. Sivils (red.), *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature* (ss. 161–174). New York: Routledge.
- Specht, R.** (2013). Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta. *Studia z Historii Filozofii*, (2), ss. 167–184.
- Tuan, Y.-F.** (2013). *Landscapes of Fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press.