

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2022

Sára Kynčlová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Horor v zajetí gender binary a snahy o únik

Sára Kynčlová

Vedoucí práce: Mgr. Petra Dominková, Ph.D.

Oponent práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television, Photography, and New Media

Screenwriting and Dramaturgy

BACHELOR THESIS

**Horror in the Grip of Gender Binary and Attempts to
Escape it**

Sára Kynčlová

Supervisor: Mgr. Petra Dominková, Ph.D.

Reviewer: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Date of Defence:

Academic Degree Assigned: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Horor v zajetí gender binary a snahy o únik

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Horor jako žánr je příliš závislý na stereotypizaci. Postavy jsou často stereotypizované na základě genderu. Může horor existovat bez závislosti na tomto fenoménu? A jak by to mělo vypadat. Toto hodlám zkoumat ve své práci.

Klíčová slova: queer, gender, gender-binary, nonbinary, horor

Abstract

Horror as a genre is highly dependent on stereotypes. Characters are often stereotyped based on gender. Can horror exist without honoring this phenomenon? What would it look like? These are the questions I hope to answer in my thesis.

Keywords: queer, gender, gender-binary, nonbinary, horror

Obsah

1 Úvod	1
2 Gender; Americká historie	3
2.1 Gender ve filmu	5
2.1.1 Gender v hororu	7
2.1.2 Snaha o překročení binárního genderu	10
2.1.3 Úskalí správné LGBTQ+ reprezentace	12
3 Gender jako téma v hororu	13
3.1 The Love Witch (2016)	14
3.2 Nebinární reprezentace v hororu	21
3.2.1 Chuckyho sémě (2004)	23
4 Závěr	27
5 Použitá literatura	28

1 Úvod

Horor jako žánr, jehož hlavním cílem bývá vyvolat v divákovi strach je jedním z nanejmeně snadno uchopitelným žánrů. Tematicky se rozpíná do všech odvětví a není výjimkou, že se překrývá s jinými žánry. Často pracuje s neznámem a skýtá tak plno možností.

Navzdory těmto faktům můžeme najít i vzorce, které se v něm opakují a často jsou tyto vzorce přímo svázány s genderem. Do hororu vždy prosakovaly aktuální společenská témata a v minulosti i současnosti byl využit k apelu na změnu nebo kritice podoby společnosti (např. *Noc ožvlých mrtvol 1968*). Není tak náhodou, že horor často řeší i otázku genderu a genderové nerovnosti, která je palčivým problémem nezávisle na době. Genderové stereotypy jsou například ukázány přes archetypální postavy jako hloupá blondýna nebo svalnatý fotbalista a tyto postavy mohou být velmi užitečné k satíře nebo k převrácení očekávání (*Chata v horách 2011*).

V rámci kritiky genderové nerovnosti jsou ale ženy často zobrazovány v těch nejhorších a nejbrutálnějších scénářích. Kde ale končí hyperbola a začíná fetišizace násilí? Musí být lidé marginalizovaných skupin dehumanizováni a mrzačeni, abychom pochopili ponaučení, že ubližovat se nemá? A proč se i horor se svými možnostmi prozkoumat neznámé stále pohybuje pouze v hranicích gender-binary?¹

Ve své práci hodlám oponovat tradičnímu rozdělení postav na pouze mužské a ženské a poukážu na to, jak je tato praxe v moderním hororu omezující pro příběh, ale zároveň zmíním příkoří, které nastávají za předpokladu, že tuto praxi zkusí tvůrci opustit nebo s ní vědomě pracovat. Demonstrovat to budu na třech filmech, ve kterých se vyskytuje postava s nebinárním² genderem (ať už záměrně nebo omylem) a rozeberu rozdílné přístupy těchto filmů genderu obecně. Hodlám se z filmů poučit o aktuálních přístupech a dobrat se tak k odpovědi zda a případně za jakých podmínek je v budoucnu možné tento typ postavy rozšířit nejen v rámci hororu ale i ostatních žánrů a představit ho širší veřejnosti.

¹ Systém, který charakterizuje každou osobu jako ženu nebo muže – Collins Dictionary [online].

² Zastřešující termín pro lidi, kteří nespádají do gender-binary

Téma jsem si vybrala, protože zkoumám hranice binárního genderu a nebinární reprezentaci i ve svém scénáři.

2 Gender; Americká historie

Socioložka Lucie Jarkovská definuje gender jako „*pojmem vztahující se k sociálním rozdílům mezi ženami a muži, které jsou podmíněné kulturně a historicky. Jde tedy o společenskou utvářenou kategorii, která vzniká v kontextu dané sociální, kulturní a ekonomické struktury*“³ Z této definice vyplývá, že různé kultury mají různé pohledy na koncept genderu. Vzhledem k tomu, že moje bakalářská práce se zaměřuje na americké filmy po roce 2000, výklad genderu je v nich jasně kulturně ohraničen eurocentrickým kolonialistickým pohledem Ameriky této doby, který vnímá gender (na rozdíl od mnoha původních prekoloniálních kultur) převážně jako binární.

Jak pak píše v Peter Boag ve své knize *Re-dressing, America's frontier past*⁴ historicky existuje velmi jasná korelace mezi homofobií/transfobií a rasismem. Bílí kolonialisté často zobrazovali lidi jiných ras při cross-dressingu a poukazovaly na členy těchto kultur, kteří byli genderově nekonformní aby vytvořili dojem, že tyto kultury jsou ve své podstatě perverzní a dehumanizovali je natolik aby násilí proti nim bylo omluvitelné. Kolonialisté věřili, že pouze maskulinní muži jsou schopnými vůdci a demaskulinizovaný obraz lidí jiných ras tak sloužil jako zbraň a záminka k převzetí vlády nad těmito lidmi. Na počátku devatenáctého století například kolonialista Edwin Deniq⁵ popsal původní Američany jako nebezpečné a lživé špióny, protože umožňovali členům narozeným jako muži zaujmout ve společnosti místo ženy a ženám oblékat se do tradičně mužského oblečení a navazovat vztahy s dalšími ženami. Deniq tvrdil, že tito lidé takto činí, aby se mohli snáze dopouštět zločinů a, že jim nekonformitu využívají jako převlek.

Tento narativ je překvapivě velmi podobný obavám dnešní konzervativní Ameriky, která má představu, že transženy jsou převlečení muži navštěvující dámské záchody, aby mohly snáze napadnout jiné ženy. Někteří politici se tak snaží uzákonit, aby studenti na školách museli dokazovat, že jejich biologické

³ Lucie Jarkovská. *Proč se nám stále někdo snaží namluvit, že muži jsou z Marsu a ženy z Venuše?* In ASSENZA, Dora. Příprava na globalizaci. Olomouc: A & M Publishing, 2007, s. 87 - 106.

⁴ Peter Boag. *Re-Dressing: America's Frontier Past*, University of California Press, 2011.

⁵ Ibid.

pohlaví a anatomie odpovídá jejich genderu při prohlídce jejich těl.⁶ Tyto názory tak dodnes ohrožují nejen trans a genderově nekonformní lidi, ale lidi a děti obecně.

Kyla Schuler v knize *The Biopolitics of Feeling*⁷ pak vysvětluje, že bílí vědci často považovali schopnost vizuálně odlišit pohlaví pomocí oděvu a rolí za jedinečnou vlastnost exkluzivní pro bílé lidi, kterou pak ospravedlňovali jejich nadřazenost. Německý sexuolog Krafft-Ebbing v roce 1886 napsal „Čím vyšší vývoj rasy, tím větší kontrast mezi ženou a mužem“.⁸

Můžeme tedy vidět, že zobrazováním výhradně nebílých lidí jako genderově nekonformních a vyzdvihování bílých lidí za jejich binární expresi genderu byl nástroj zastánců bílé nadřazenosti. Zároveň to však byl i účinný nástroj udržování žen v pozici podřízené muži.

Schuller odkazuje na názor sociálního darwinisty Herberta Spencera, který tvrdil, že bílé ženy vypadají jinak, než bílí muži, protože na rozdíl od „primitivních“ žen jiných ras vytváří domov. Jeho a podobné názory tedy spojovaly nadřazenost bílé rasy s konceptem ženy jako matky v domácnosti. Když tedy později sufražetky protestovali za právo volit byla jejich snaha viděna jako překračování hranic binárního genderu a tím pádem snaha o návrat k primitivnější společnosti.⁹

Na této stručné ukázce z Americké historie tedy vidíme, že rasismus, transfobie, queer¹⁰ fobie a feminismus jsou velmi úzce spojené problematiky a je téměř nemožné mluvit o jedné a nezmínit jinou, jak se později ukáže i na filmových příkladech. Je taky velmi zřetelné, že názory bílých kolonialistů a zastánců nadřazenosti bílé rasy jsou velmi výrazné i v moderní americké společnosti, jen se trochu proměnila jejich rétorika.

⁶ mip. „School ‘Gender Inspection’ Bills” [online]. *Freedom for All Americans* [cit.10.8.2022] Dostupné z: http://freedomforallamericans.org/school-gender-inspection-bill/?fbclid=IwAR0hs_qV7i06i12QdHTj_F_WUcmBW3q749X5q9RJIHaCpoDOuYgLomvOYjE.

⁷ Kyla Schuller. *The Biopolitics of Feeling: Rays, Sex and Science in the Nineteenth Century*, Duke University Press, 2018, s. 101.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Někdo, jehož orientace není heterosexuální nebo jeho genderová identita nespadá do kategorie muž/žena, Collins Dictionary [online]

2.1 Gender ve filmu

Film jako takový je odrazem společnosti a nevyhnutelně se do něj promítají i společenské předsudky. Filmy se dělí na filmy pro ženy a filmy pro muže na základě stereotypních představ o genderu. Romantické filmy jsou vnímány jako ženské a násilné filmy jako mužské. Zároveň je však muž brán společensky jako neutrální gender a žena jako jeho odchylka. Tuto skutečnost v české televizi demonstrují například stanice Nova lady a Nova action, kdy Nova lady je cílená na ženy, jak její název napovídá, zatímco Nova action je cílená na muže ale v názvu to nemá. Mužský protagonista je protagonista univerzální, zatímco filmy, kde hlavní roli hraje žena, jsou automaticky řaděné do „ženského“ filmu.

Samozřejmě, že tyto pravidla mají své výjimky, ty se ovšem také řídí podobnými pravidly. Například ve filmu *Lara Croft – Tomb Raider* (2001), je sice hlavní hrdinkou žena, nicméně je v tradičně maskulinní roli dobrodruha a bojovníka pouze kvůli svému zesnulému otci, který ji do tohoto způsobu života zasvětil. Role je tak nejen zděděná ale je také zobrazena jako výjimka. Lara není bojovnicí, protože je žena, ale navzdory tomu.

Dalším smutným znakem ženských hrdinek, které nějakým způsobem nabourávají zaběhlé stereotypy, že na konci filmu se usazují, vdávají a stávají se matkami. Jedním takovým příkladem je Katniss Everdeen, hlavní hrdinka filmové a knižní série *Hunger games* (2012), jejíž hlavní charakteristikou je její nezávislost. Katniss má ve filmu i romantické partnery, není to ale nikdy hlavním fokusem filmu. Navzdory osvěžujícímu přístupu k její postavě filmová série končí narozením jejího dítěte. Tento fakt je dodnes žhavým předmětem diskuze mezi fanoušky, protože v knižní předloze je naznačeno, že děti nechce. Tento jev, kdy hrdinky v tradičně maskulinních pozicích končí v tradičně femininní pozici matky, je činí menší hrozbou pro narušení společenského řádu a svým způsobem omlouvá jejich emancipaci.

Pravidlem tak zůstává, že ženy jsou napříč žánry většinou zobrazované v roli podřízené muži, ne nutně v kontextu mocenské nerovnosti ale z hlediska charakteristiky postavy- manželka/matka/milenka. Žena ve filmu zřídka stojí sama za sebe bez těchto pojítek k muži, které jsou velmi často nadřazené jakékoli další charakteristice. Tato skutečnost se pak promítá nejen do

„mužských“ filmů ale i do filmů marketingem určených pro ženy, jako jsou romantické komedie, kde je dějová linka zaměřená na neúplnost hlavní hrdinky bez muže jako romantického partnera.

Ženy jsou ve filmech natolik opomíjeny, že filmový kritici často film musí podrobit Bechdel testu. Pro jeho splnění musí ve filmu být alespoň dvě ženy, tyto ženy spolu musí mluvit, a zároveň musí mluvit o něčem jiném než o muži.¹¹ Z 9329 filmů, které jsou v databázi stránky zabývající se bechdelovým testem pouze 56,7 procent test splňuje.¹² Alternativa k Bechdel testu, která by zkoumala zastoupení mužů ve filmu pochopitelně neexistuje.

¹¹ Bechdel Test Movie List [online]. [cit. 12.8.2022]. Dostupné z: <http://bechdeltest.com>

¹² Bechdel Test Movie List, Stats [online]. [cit. 12.8.2022] Dostupné z: <http://bechdeltest.com/statistics>.

2.1.1 Gender v hororu

Horor a gender jsou koncepty více svázané, než by se na první pohled mohlo zdát. Z omezeného pohledu na gender a faktu, že je gender často využíván k hlavní charakterizaci postavy vyplývá vznik stereotypních plochých typů postav, které se ocitají v situacích opět podmíněných hlavně jejich genderem. V momentě, kdy divák tyto jednoduché vzorce sponzoruje, stává se film předvídatelným a nudným. Je tedy v zájmu filmového průmyslu se těchto vzorců zbavit úplně a přestat klást na gender takový důraz nebo ho redefinovat.

Ženy jsou napříč různými žánry zobrazovány v podobných rolích. V hororu jsou tyto vzorce ještě prominentnější, než u jiných žánrů, protože často obsahuje agresora a oběť – role, které mají v naší společnosti výrazné genderové zabarvení. Carol J. Clover ve své knize *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*¹³ vysvětluje, že ač jsou bezpochyby v roli oběti častěji zobrazovány ženy, i v případech, kdy je gender zaměněn, má oběť tendence projevovat se femininně a agresor maskulině. Těchto tendencí je velmi těžké se zbavit i pokud si jich je autor filmu vědom a bojuje s nimi, protože jakmile je film hotový, přichází na řadu výklad diváků. Clover dále píše, že z pohledu diváků gender postav nevychází z jejich pohlaví ale z jejich akcí. „Figura nepláče a nekrčí se, protože je žena, ale je žena, protože pláče a krčí se.“¹⁴ To značí, že některé typy akcí jsou natolik genderově zabarvené, že jejich vykonáním může postava teoreticky změnit gender. Jurij Lotman dále koncept ještě zjednodušuje, když píše, že v hororu jsou pouze dvě role, dvě protichůdné síly - penetrativní aktivní figura překonávající překážky a pasivní přijímající figura personifikující překážku.¹⁵ Těmto figurám pak opět nepřisuzuje gender samotný film, ale společensko kulturní kontext ve kterém je pasivita feminizována. Tato korelace mezi pasivitou a femininitou se pak ukazuje na vlastnostech ženských a mužských monstrech v hororu. Jak se píše v *Gender Dichotomy in Horror Characters*¹⁶, mužská monstra jako je Freddy nebo Frankenstein jsou zobrazeny jako fyzicky silné a ozbrojené s tím, že jejich technika zabíjení je přímé fyzické násilí, zatímco ženské postavy jako je Samara jsou zobrazovány zubožené a

¹³ Carol J. Clover. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1993, s. 13.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Hsien-Te Kao, Carissa Tang, Anita Jain. *Gender Dichotomy in Horror Characters*, California State Polytechnic University, 2017, s. 6.

jejich technika zabíjení je převážně z dálky.

Horor je tak jeden z nejsložitějších žánrů, co se týče snahy o dosažení genderové rovnosti (protože obsahuje násilné scény a násilí je statisticky nejčastěji páčáno muži na ženách jak ve filmech, tak ve skutečnosti) i genderové neutrality (kvůli maskulinizaci násilí a feminizaci utrpení). Jak píše Barry Keith Brant ve své knize *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, „muži jsou na sebe hrdí, když sledují násilné scény zatímco ženy mají potíže je sledovat, často kvůli tomu, že by přihlížely své vlastní bezmoci tváří v tvář znásilňování, mrzačení a vraždě“.¹⁷

Zajímavou ironií zároveň zůstává fakt, že horor je jako žánr pověstný překračováním hranic. Carol J. Clover definuje horor několika podmínkami. První z nich je, že horor by měl obsahovat nějaký druh nadpřirozené bytosti/monstra. Odděluje, tak žánry jako je thriller, které v divákovi mohou vyvolávat podobné emoce ale používají k tomu více realistické hrozby. Monstra ale stále obsahuje více žánrů. Clover dále specifikuje, že hororové monstrum v sobě obsahuje něco nepřirozeného a nečistého co do světa nepatří a vyvolává to v postavách strach a zhnusení. Tímto odděluje mýty a pohádky, kde se monstra sice vyskytují ale postavy na ně mají méně afektované reakce. Clover vysvětluje, že na hororu je unikátní, že emoce kterou cítí postava při setkání s monstrem je emoce, která je očekávaná a žádoucí i u diváka. Tato emoce pak má být emocionální i fyzická zároveň- emocionální odpověď pak vyvolává ohrožení morální zatímco fyzickou vyvolává emoce.¹⁸

Tento proces by se dal teoreticky obrátit a použít k aktivistické normalizaci existence lidí, kteří jsou širší společností vnímání jako ohrožení konzervativního společenského řádu.

Mary Douglas ve svém textu *Purity and Danger* objasňuje, že děsivost hororového monstra může být přisouzena jeho kategorické nezařaditelnosti.¹⁹ Monstra jsou ve své podstatě velmi ambivalentní, např. zombie je oživlá mrtvola, mothman je napůl hmyz napůl muž a duch je nehmotný a přesto může v hororech fyzicky ublížit. Douglas říká, že monstra tímto ohrožují zároveň životy i

¹⁷ Barry Keith Grant. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, University of Texas Press, 1996, s. 17.

¹⁸ Carol J. Clover. *Oko hrůzy. iluminace*, Praha, 2002, s. 5-41.

¹⁹ Ibid.

obecné vědomosti a toto narušení jistoty je možná děsivější než přítomnost nebezpečí.

Tyto informace částečně vysvětlují, proč lidé, kteří nezapadají do cisheteronormativní společnosti často vyvolávají u veřejnosti podobné reakce jako monstra v hororech.

Bylo by tedy možné ve filmu pomocí obráceného procesu bojovat s heteronormativitou a genderovou nerovností? Za předpokladu, že mojí hlavní postavou v hororu bude např. trans člověk a ostatní postavy na něj nebudou mít žádnou přehnanou reakci, stává se mi z monstra v hororu drak v pohádce? Jak bylo výše zmíněné J. Clover píše, že postavám je přiřazován gender na základě akcí, které společnost často vnímá jako příslušející konkrétnímu genderu, mělo by tedy být možné vytvořit agender postavu jejím konzistentně vyrovnaným zobrazováním při „mužských“ i „ženských“ činnostech. Za předpokladu, že ohrožování sekerou je maskulinní a pláč v koutě femininní činnost, měla by být postava, která udělá obojí, vnímána neutrálně. Horor má tedy možnosti manipulovat s genderovými stereotypy v rámci vlastních pravidel. Není to ale bez úskalí.

Vzhledem k tomu, že maskulinita je vnímána jako neutrální, pokud budeme mít charakter, který se bude podle společenských měřítek chovat rovným dílem maskulinně i femininně, bude pravděpodobně vnímán pouze femininně, protože jsme zvyklí na ženské postavy v maskulinních rolích, které jsou stále ženy ale pokud vidíme mužskou postavu, v roli běžně přisuzované ženě – oddaného romantického otce pracujícího v květinářství – budou u něj diváci zpochybňovat jeho mužnost.

Tento fakt také ukazuje, jak hluboká a těžko narušitelná je kulturní vazba mezi maskulinitou a násilím.

2.1.2 Snaha o překročení binárního genderu

Autoři Hsien-Te Kao, Carissa Tang, Anita Jain, se v textu *Gender Dichotomy in Horror Characters* zabývají jevem, kdy je i původně genderově neutrálním postavám opakovanou interpretací diváků a zasazením do popkulturního mlýnku přiřazen gender a jeho charakteristiky.²⁰ I když tito autoři uvádí příklad na postavě Slandermana v kontextu psané fanfikce, jsou jejich závěry velmi snadno aplikovatelné i na film. Slenderman byl původně záměrně stvořen jen s velmi vágní charakteristikou, která nezahrnovala gender a možná i to přispělo k jeho úspěchu, protože si do něj lidé mohli promítnout cokoli chtěli. Autoři pak vysvětlují, že jak lidé začleňovali Slendermana do svých příběhů, čím dál častěji mu přidělovali maskulinní atributy (jako pánský oblek nebo chapadla, která jsou kulturně vnímány jako monstrózní interpretace mužské sexuality), až se maskulinní Slenderman stal častějším, než ten genderově neutrální, což vedlo k jeho ustálení jako maskulinní figury v povědomí společnosti.²¹

Tato postupná maskulinizace neutrální hrozby ukazuje tendenci společnosti vnímat nebezpečnou postavu jako muže. Důsledky této kulturní změny můžeme sledovat i dnes na postavě Slandermana ve filmu *Slender Man* (2018), kde je zobrazen v černém pánském obleku.

Naprosté oprostění od těchto pravidel pak zaručuje pouze jejich úplné odmítnutí. Budoucnost hororu by měla být především queer. Pokud nechceme sledovat pořád stejné opakující se vzorce nebo jejich variaci a chceme se zbavit škodlivých stereotypů, je jedinou nadějí psát o tématech a lidech mimo obecné povědomí a mainstreamovou kulturu a dát tím šanci minoritám. Nejeefektivnější odříznutí od genderových předpokladů by bylo uznat existenci genderu za hranicí binarity. Širší definice genderu by otevřela větší škálu genderových projevů. Větší volnost v projevování genderu pak pomáhá i cis²² binárním lidem, protože je nenutí existovat pouze jedním způsobem. Toto gesto by pak bylo progresivní i feministické.

²⁰ Hsien-Te Kao, Carissa Tang, Anita Jain. *Gender Dichotomy in Horror Characters*, California State Polytechnic University, 2017, s. 1, 5.

²¹ Ibid.

²² Zkratka pojmu cisgender - člověk, jehož gender koresponduje s jeho biologickým pohlavím. Opakem cisgender je transgender.

Tato budoucnost ani není tak daleko, jak by se mohlo zdát. V červenci tohoto roku (2022) vyšel v Americe horor *They/them*²³ který pracuje s tradiční zápletkou sériového vraha na táboře, s tou změnou, že se jedná o konverzní tábor.²⁴ Tento film je tak možná začátkem nové éry hororu.

I když je v posledních letech kladen specificky v amerických médiích velký důraz na reprezentaci menšinových skupin, nebinární postavy se stále objevují jen zřídka. Seriály s lesbickými vztahy jsou rušeny i když mají stejnou nebo větší sledovanost jako seriály s gay vztahy, které zůstávají. A binary trans lidé nebo třeba asexuálové jsou (v případě, že jsou vůbec zahrnuti) vedlejší postavy, sloužící především pro ozvláštnění nebo pobavení.

Toto zastoupení se týká převážně vztahových seriálů a filmů. Horor má co se týče reprezentace hodně co dohánět.

²³ V ČR k datu 25.8.2022 nedostupný.

²⁴ Tábor, snažící se docílit změny sexuální orientace/genderové identity u jeho často nedobrovolných účastníků - trans na cis, gay na hetero.

2.1.3 Úskalí správné LGBTQ+ reprezentace

Co si ale hodně lidí neuvědomuje, je, že zahrnování queer lidí do filmů není trend naší doby, ale že se tak dělo vždycky. Dříve ale buď chyběl jazyk, který by to lépe popisoval nebo nebylo díky internetu tak dobré povědomí o těchto problematikách, takže reprezentace nebyla autentická.

Ze současného pohledu, tak například vidíme, že *Rocky Horror Picture Show* (1975) hrála velkou roli v otevírání témat a započítí důležité konverzace ale zároveň obsahovala několik škodlivých stereotypů. Jedním z nich je crossdressing postava, která vraždí lidi. Reprezentace je dobrá, jen pokud nezobrazuje queer lidi v pouze záporných rolích. *Rocky Horror Picture Show* je smutně jen jeden z mnoha filmů, kde se sériový vrah s nejasnou genderovou identitou obléká do ženských šatů. Dalším takovým případem je třeba *Mlčení jehňátek* (1991). U těchto filmů by se mohlo zdát, že alespoň dostávají LGBTQ+ témata k širší veřejnosti avšak celkově dělají mnohem více škody než užítku.

Dalším škodlivým stereotypem, který je trendem dodnes, je zobrazování nebinárních lidí, jako cokoliv jiného, než lidi. Do tohoto problému můžeme opět započítat i *Rocky Horror Picture Show*, kde genderově neoznačený Frank je mimozemšťan. Tento stereotyp není tolik škodlivý, protože nevyvolává u veřejnosti strach (který vyvolává násilí) ale spíše dehumanizuje lidi, kterým binární gender nevyhovuje. Tento jev se pak objevuje v různých letech a žánrech (např. *Star Trek*) a zobrazuje nebinaritu na robotech, kyborzích, mimozemšťanech a čemkoli jiném, než lidech. Část této nešťastné reprezentace mají nepochybně na svědomí dobře smýšlející autoři, kteří sami mohli být součástí komunity a chtěli pomocí této alegorie zobrazit svůj pocit odlišnosti. Za část, pak jsou zodpovědní producenti, kteří se báli, že jasnou reprezentací nezabarvenou žánrem, odradí část publika. Ať už byl záměr dobrý nebo špatný, máme dodnes reprezentaci převážně nelidskou, což nestačí. Lidi všech druhů se potřebují vidět na plátně a potřebují vědět, že se s jejich existencí počítá. Popírání existence a dehumanizace minoritních skupin má totiž za následek společenskou nevzdělanost, negativní vliv na mentální zdraví těchto lidí a vyšší počty sebevražd. Je tedy poměrně smutné, že jsem při svém výzkumu nenarazila na lidskou nebinární reprezentaci v hororu, ale zase jen různé druhy nelidské.

3 Gender jako téma v hororu

Jak bylo v předchozích kapitolách naznačeno, spojení mezi hororem a genderem je velmi úzké, proto není divu, že některé horory se genderem přímo zabývají jako svým hlavním tématem. Příkladem takového filmu je *The Love Witch* (2016), která pomocí vysoké stylizace a koncentrováním/zjednodušením společenských vztahů mezi mužem a ženou karikaturizuje současnou cisheteronormativní společnost.²⁵

²⁵ Společnost, která předpokládá, že všichni její členové jsou cis a hetero.

3.1 The Love Witch (2016)

The Love Witch je artový horor inspirovaný prvky gotického hororu a estetikou sedmdesátých let. Vysoká míra stylizace a použití 35mm filmu vytváří iluzi starého filmu, která přímo kontrastuje s aktuálním feministickým diskurzem, který film představuje. Film perfektně ilustruje genderovou stereotypizaci, nesplnitelnost genderových předpokladů a naprostou dysfunkčnost cis-hetero-normativního ideálu.

Elaine se na první pohled zdá perfektně upravená a klidná, flashback však napovídá temnou minulost a voiceover oznamuje, že se léčila a její terapeutka ji označila za vyléčenou, mnoho lidí bylo traumatizováno hůř a nesnáší to tak dobře. Je to jeden z mnoha voiceoverů, které se ve filmu objeví a většinou plní roli doplnění informací a jako sociálního komentáře. Během filmu se dozvídáme, že Elaine byla psychicky týraná několika muži a později i znásilněná.

Retrospektivně tak tento voiceover nabírá na vážnosti, protože je v něm ukázáno jak je násilí a trauma z něj u žen normalizované a zároveň vyvolává otázku, zda je úroveň terapeutů tak špatná, že nedokázali Elaine víc pomoci nebo zda je Elaine ve stavu v jakém je nám postupně představována, vzorem „vyléčeného“ pacienta.

Elaine hned v úvodu představuje své názory na muže - jsou křehcí a zhrouť se, pokud jste jen trochu asertivní. Elaine tyto názory částečně získala od svého kultu, ale také zkušeností s muži. Ve společnosti, kde se očekává, že se žena o muže stará jako jeho matka, jsou muži infantilizováni a Elainin názor, že muži jsou jako děti, je tak opodstatněný.

Elaine se po příjezdu do města setkává s interiérovou designérkou Trish. Trish slouží jako oponentský hlas k Elaineině filozofii a názorům. Její emancipace se promítá nejen do jejích názorů ale i do jejích kostýmů - na rozdíl od všech dalších ženských postav (kromě policistky, která je v uniformě) nosí téměř výhradně kalhoty.

Rozhovor Elaine a Trish o roli ženy a muže ve společnosti jsou velmi relevantní, ne-li relevantnější i šest let po natočení filmu.

V posledních letech se znovu objevil politicko spirituální směr uznávající posvátnou ženskost - Divine femininity. Tento směr originálně vznikl v reakci na patriarchální výklad dominantních náboženství (převážně křesťanství) - Bůh jako mužská postava, útlak žen odůvodněn náboženskými texty z dob, kdy ženy neměly práva a žena je vyobrazována jako původní hříšnice. Uznávání posvátné ženskosti se snaží přeměrovat a vyrovnat těmto škodlivým narativům, bohužel k tomu však používá genderově zabarvený jazyk. Původní hnutí čerpá z prekoloniálních neevropských kultur, které neposilují výklad genderu v kontextu binarity a naopak poskytují širokou interpretaci genderu, na kterou se dodnes queer kultura odkazuje.²⁶ Moderní diskurz se bohužel často distancuje od femininity jako od negenderové energie/protisíle k maskulinitě (Tyto energie jsou často pojmenované také jako dávání vs. přijímání, destrukce vs. křea, Slunce vs. Měsíc) a zneužívá tyto spirituální koncepty jako protiargument k feminismu. Feminismus v tomto kontextu, velmi zjednodušeně definovaný, jako směr bojující za rovnost pohlaví, čelí i v současnosti ideologickému útoku také ze strany vyznavačů božské ženskosti, kteří ignorují historický kontext tohoto hnutí a vykládají ho pouze v hranicích binárního genderu. Tato skupina tak věří, že ženy by měly zůstat ve společnosti podřízené mužům, protože je to jejich přirozenost a jediný rozdíl od misogynních výroků tohoto typu je, že tato submisivní role je božská, nikoli otrocká.

Komplexnost a dopady těchto ideologií film zobrazuje a jejich první střet je demonstrován na rozhovoru Trish s Elaine v čajovně. Je však nutno podotknout, že ač je Elaine zastánkyní božské ženskosti a členkou matriarchálního kultu s touto ideologií, její trauma jejich tezi mírně redefinuje a křiví jejich už tak sporné morální hodnoty.

Elainina největší potřeba je být milovaná. Když Elaine a Trish sedí v čajovně, Elaine má na sobě dlouhé romantické šaty, podobně jako ostatní hosté, zatímco Trish má na sobě kalhotový kostýmek. Obě jsou však oblečené v pastelových barvách. Je to jednoduchý způsob, jak vizuálně naznačit stereotypy do kterých obě ženy spadají a jejich rozdílné přístupy k lásce. Elaine je na povrchu velmi naivní. Touží být princeznou a vzít si prince. Její fantazie zní velmi krásně a prostě, dokud se nezmíní, že jí hodlá docílit manipulací a sexem. Trish

²⁶ Emily Torres. *What is the Divine Feminine?* [online], 2022, The Good Trade [cit. 2.8.2022], Dostupné z: <http://www.thegoodtrade.com/features/divine-feminine?fbclid=IwAR0y4UxZHDuAoHxgxa9bh5y7IUcUCI2s9tixz d4WI7QksfMPDooD3LGtAYs>.

vznesse argumenty o rovnosti a potřebě ženy ve vztahu. Elaine tyto argumenty příliš nechápe, protože její hlavní potřebou je být milovaná a je ochotná pro její naplnění obětovat cokoli, včetně své tělesné autonomie. Pro Elaine i Trish je sex něco, co žena muži dává, což ukazuje, jak patriarchální společnost poznamenala jejich vnímání vlastního intimního života. Elaine věří, že by se sex měl mužům dávat neomezeně a je to jediná cesta, jak od nich na oplátku získat lásku, zatímco Trish myslí i na vlastní potřeby, avšak přiznává, že také využila sex k získání prstýnku, potažmo manželské stability. Jejich rozhovor odkrývá směnnou povahu cisheteronormativních vztahů. Obě jsou stejnou obětí i viníkem, navzdory různým přístupům. Trish přesto věří, že ji manžel miluje jako osobu, nikoli jako prostředek k uspokojení.

Trishin manžel Richard jí je však při první příležitosti s Elaine nevěrný. Richard má stereotypní představu o mužství zahrnující moc a násilí a ta je natolik silná, že si ve svém běžném životě nepřijde jako muž. Film zobrazuje jak hypermaskulinní stereotypy poznamenávají muže do té míry, že je jejich gender natolik spojený s násilím, že mají krizi identity pokud jsou milující manželé v rovném vztahu. S násilím pak není svázán jen jejich gender, ale i jejich sexualita. Richard popisuje Elaine svou fantazii vystřílet město a navštívit místní bordel. Tato fantazie zahrnuje brutální násilí i ženu v sexuálně podřízené roli – věci které mu jeho šťastné manželství nemůže poskytnout. Elaine je ale odhodlaná přimět Richarda k tomu aby ji miloval, jeho fantazie ji neděsí, nebo to alespoň nedá znát. Elaine je perfektně depersonalizovaná i sama před sebou. Když se jí Richard zeptá kdo je, odpoví, že je čarodějka lásky a jeho ultimátní fantazie.

Trish Elaine závidí její úspěch s muži a sexappeal ještě než zjistí, že ji Richard s Elaine podvedl. Z Trishina pohledu je Elaine ideální žena a má jednoduchý život. Ženy jsou tak v situaci, kdy si závidí, i když jsou obě nešťastné. Richard se během vztahu s Elaine zabije, film to svádí na příliš silné kouzlo lásky, ze vztahové perspektivy si ale Richard pravděpodobně uvědomil, že ho vztah s Elaine nenaplnuje a že ani jeho ultimátní fantazie mu nepřinesla štěstí. Trish tak přichází o manžela a když se dozví, že za to může Elaine, přichází Elaine o kamarádku.

Zajímavý detail je, že Trish je ve filmu jediná, kdo se zdá být pořádně naživu i když je to život v iluzi. Má silné emoce a nebojí se je projevit, zatímco

všechny ostatní postavy svoje myšlenky prozrazují jen potají ve vnitřních monolozích, Trish je křičí na Elaine. Její boj za rovnost ji tak dělá nejvíce lidskou a i když nakonec prohrává, můžeme říct, že byla nejbližší idylickému životu, protože alespoň skutečně žila autenticky, alespoň za sebe.

Richard ale není jediný muž, kterého Elaine svede. Její úplně první obětí je Wayne, učitel na místní univerzitě. Na seznámení Wayne s Elaine je vidět, že jelikož muži nejsou společností vychováni bát se o svůj život na denní bázi, jsou velmi snadným terčem. Film tak obrací role muže jako útočníka a ženy jako oběti. Wayne se nechá velmi snadno přesvědčit aby s neznámou ženou jel na opuštěné místo, protože věří, že má převahu. Naivně a dobrovolně si od ní vezme pití s neznámým obsahem. Tato skutečnost je vtipným komentářem ke klubové kultuře, kde jsou ženy častým terčem vhozením drogy do drinku (drink spiking²⁷) aby se později nemohly bránit. Wayne drink s drogou vypije dobrovolně a je to on, kdo je sexuálně zneužitý. Wayne má později na drogu špatnou reakci a zoufale se Elaine dovolává i poté, co dostala co chtěla a odešla si lehnout na gauč. Elaine neodpoví. Voiceover prozrazuje, že když ona křičela o pomoc, taky jí nikdo nepomohl. Není tedy krutá od narození, ale kvůli svým špatným zkušenostem. Když Wayne druhý den umře Elaine necítí zármutek ani zášť. Wayne svými citovými projevy překročil stereotypní obraz mužnosti, který Elaine vyžaduje, takže se pro ni stal nevhodným partnerem. Když pak Elaine Waynea pohřbívá, voiceover říká, že už pohřbila lidi, které měla ráda a jako příklad uvede kocoura – svého nejlepšího kamaráda. Elaine je tedy schopná vytvořit si reálné emoční pouto, jen ne s muži. Koho dalšího ale Elaine ještě pohřbila? Jistě, můžeme říct svého exmanžela, kterého vidíme umírat úplně v prvním flashbacku na začátku filmu, mohlo by to ale být vnímáno i jako odkaz na její minulost, kdy „umřela a pak se zrodila jako čarodějka“ jak prozrazuje Trish v čajovně. Elaine smrt neděsí, protože si jí sama prošla.

Nepochybným feministickým gestem od autorky filmu, je zahrnout do něj menstruaci a tampony. Ve světě, kde i v reklamách na menstruační pomůcky je používána pouze modrá tekutina, i když po reklamě následuje krvavý thriller, je věrné a neostudné zobrazení použitého tamponu radikální akt. Elaine vysvětluje, že většina mužů použitý tampon nikdy neviděla a tím poukazuje na nedostatečnou sexuální výchovu a společenské tabu, které menstruaci obestírá.

²⁷ Fenomén vhození drogy do drinku oběti, bez jejího vědomí, nejčastěji za účelem ji znásilnit.

Elaininým finálním milencem je policista Griff. Griff je perfektním patriarchálním vzorem muže stejně jako Elaine je vzorem ženy. Griff si užívá svou nadřazenost neprávem přisouzenou společností. Jeho touha po dominanci je ukázána v dialogu s Elaine, kdy řekne, že je jeho a není tu nikdo, kdo by mu v tom odporoval. Elaine odvětlí, že pouze ona. Griff se jí zeptá co to znamená, ale ona v odporu nepokračuje. Oba lidé tímto testují hranice. Griff chce Elaine vlastnit a Elaine zkouší, jestli má na výběr.

Elaine si Griffa později ve hře vezme. Hraná svatba, kde herci zpívají, že „předstíráme, že se milujeme, ale předstírání je taky skutečné“ naznačuje, jak je těžké oddělit společností naučené vzorce a skutečné touhy.

Griff je silný a pohledný, ale bez emocí. Tato skutečnost je ironická, protože jak bylo již zmíněno Elaininým hlavním cílem je být milovaná, ale zároveň chce muže, který není příliš citlivý, protože emoce nejsou žádoucím maskulinním atributem. Podmínky si však protirečí, jak je vidět na postavě Griffa, kterého Elaine považuje za ideálního partnera, přestože není schopen lásky a považuje ji u muže za ostudnou. Tyto informace se dozvídáme z Griffova vnitřního monologu. Elaine je do Griffa zamilovaná a poprvé se její emoce zdají být upřímné. Na předešlých partnerech jí vadila jejich lidskost a detaily, které mohou být otravné nebo roztomilé v závislosti na tom, kdo se dívá. U Griffa jí přijdou detaily roztomilé, miluje ho tím víc, čím víc ho zná. Myslí si, že je na cestě prožít harmonický život se svou spřízněnou duší. Situace by vypadala nadějně, kdyby nás režisérka nenechala nahlédnout do Griffovy hlavy. Griff nevnímá ženy jako lidi, vnímá je jako prostředky k naplnění svých potřeb – sexuálních nebo statusových. Chce se jednou usadit a mít rodinu, ale láska podle něj muže zbavuje mužnosti, protože je to cit a ten změkčuje tvrdé chlapy. Griffa ženy zajímají dokud je nezačne vidět jako lidi. Popisuje zálibu v mystériu, které ženy mají dokud je nezná a opačně k Elaine, čím více ženu zná, tím méně k ní něco cítí. Jeho monologem se potvrzuje, že muži nejsou schopni vztahu ani sexu bez dehumanizace ženy a pozice moci.

Elainina sexualita je ale také silně poznamenána společenskou tendencí ženy dehumanizovat. Ze scény, kdy Elaine masturbuje se dozvídáme, že byla v minulosti znásilněna vůdcem sekty – manželem své kamarádky. Elainina sexualita je natolik spojená s traumatem, že má flashbacky během masturbace

ale nepřestane, protože má za těchto okolností iluzi kontroly nad situací. To, že Elaine o incidentu kamarádce neřekne prohlubuje její charakter a dělá z ní víc, než bezcitnou vražedkyni. Barbara – manželka násilníka – je Elainina jediná dlouholetá kamarádka o které víme, a říct jí o zločinech jejího manžela by bohužel mohlo přátelství narušit. Fakt, že Elaine nechce ani trochu riskovat toto přátelství i za cenu pravidelného kontaktu se svým násilníkem, vypovídá o nesmírné důležitosti Barbary a skutečné lásce (na rozdíl od všech ostatních vztahů), kterou pro ni Elaine má. Smutné a realistické je, že Elaine měla k Barbařině manželovi důvěru – motto sekty je ironicky „perfect love, perfect trust“ ale násilník tuto důvěru porušil. Film taky věrohodně zobrazuje znásilnění jako formu kontroly a trestu, kterou muži používají, aby si udrželi své postavení. Zajímavá je pak paralela znásilnění a upálení, kterou film představuje na konci, kdy se měšťané dozví, že Elaine zapříčinila smrt učitele. Dav začne křičet aby Elaine upálili, přesto, že to už dávno není běžnou ani legální praktikou trestu a muži si zároveň začnou rozepínat kalhoty a chystají se Elaine hromadně znásilnit. Film tak ukazuje, že jsme se od dob upalování čarodějnic kulturně tolik nevzdálili, byť prostředek umlčení se změnil.

Elaine svůj happy ending tragicky nedostane. Po úprku z baru si konečně uvědomí, že Griff ji nikdy nemiloval a nikdy ji milovat nebude. Její fantazie je narušena a raději Griffa zabije a ponechá si kousek fantazie s ním v mysli, než aby čelila děsivé realitě, že ji žádný muž nikdy nemiloval.

Elaine se domnívá, že je to její chyba ale divák vidí, že na vině je systém, který vychovává muže jako bezcitné agresory. Elaine má pouze krátké prozření, kdy řekne Griffovi, že je unavená z toho dávat mužům své tělo v naději, že na oplátku dostane lásku – tento její proslov je přímým kontrastem k promluvě profesora na začátku, který si stěžuje, že ženy vyžadují závazek před sexem. Film tak ukazuje, že ideální muž a žena, tak jak je cis-hetero-normativní společnost definuje, nejsou v praxi udržitelné koncepty a jsou ultimátně nefunkční ve vztahu i mimo něj. Všichni lidé ve filmu jsou obětí tohoto systému. Na postavě Elaine je vidět, že misandrie vychází z misogynie. Ukazuje jak je definice genderu navázaná na společenský konsensus a jak je těžké ho porušit, i když se o to člověk snaží (Trish). Demonstruje, jak jsou muži vedeni k necitlivosti a agresi a kolik si toho můžou dovolit bez následků. Celkově zobrazuje jak jsou lidé v pasti v tomto systému, ale vědomě s tím pracuje k vytvoření děsivé

alegorie. Film je tak zábavný a nepředvídatelný a překvapivě realistický v zachycení společenských vztahů navzdory vysoké stylizaci. Celkově je tak perfektní metaforou nejen pro to jak gender ovlivňuje naši společnost, ale i jak ovlivňuje film a horor samotný.

3.2 Nebinární reprezentace v hororu

Nebinární postavy se bohužel v hororu explicitně vyskytují zřídka a jsou téměř vždy nelidské.

Spletenec (2009)

Jedním z filmů, kde sice není nebinární identita postavy explicitně potvrzena, ale určitě stojí za zmínku, je film *Spletenec*. *Spletenec* je film, kde dva biologičtí inženýři vytvoří humanoidního hybrida zvířete a člověka. Hybrid, i když má na začátku spíše zvířecí vzhled, vypadá čím dál lidštěji jak dospívá. V momentě, kdy dosáhne adolescentního věku je její vzhled nezpochybnitelně převážně lidský. Hybrid dostává jméno Dren a má ženské druhotné sexuální znaky dokud na konci filmu neprojde biologickou změnou pohlaví. Po změně pohlaví se změní i jeho osobnost a chování a dá se tak předpokládat, že s pohlavím se proměnil i gender.

Dren se nedá považovat za důstojnou reprezentaci genderově nekonformních lidí, protože přes lidský prvek, který nese ve své DNA i vzhledu film klade důraz na její nelidskost a zvrácenost.

Je ale důležité, že film ukazuje změnu pohlaví jako přirozenou součást přírody. Je známým faktem, že některé druhy ryb a obojživelníků jsou schopny za určitých okolností změnit pohlaví. Film z tohoto faktu čerpá, protože Dren v sobě má i rybí DNA.

Na filmu je taky vidět, že i přes nelidský element Dren, na ni ostatní postavy i tvůrci přenáší genderové očekávání. Dren je ve své ženské formě sexuální objekt stejně jako každá jiná žena ve filmu. Nelidský element ji od sexualizace nechrání. Divák je tak svědkem scény, kde s ní její nevlastní otec, který ji vychovával od narození má pohlavní styk.

Později, když Dren změní pohlaví na mužské zase znásilní svou matku. Je tedy v ženské formě objekt sexuálního násilí zatímco v mužské násilníkem. Tato skutečnost opět potvrzuje neoddělitelnost násilí a maskulinity v hororech a utvrzuje oběť jako ženu.

Spletenec je tak spíše promarněnou příležitostí ukázat gender a genderové chování nevšedním způsobem a ukazuje pouze to, že i když se kontext mění genderové předsudky zůstávají.

It follows (2015)

It follows je film, který v mnoha ohledech odkazuje na klasický horor. Hlavní hrdinka by se dala zařadit pod filmový trope final girl a antagonista je nelidské monstrum. Co je na filmu zajímavé je pojetí monstra. Monstrum má lidskou podobu, kterou mění na základě výhodnosti. Premisa filmu je, že monstrum, které je na člověka přeneseno pohlavním stykem jde neustále ke své oběti poměrně pomalým krokem a může mít podobu kohokoli (známého i neznámého člověka). I když tedy monstrum není plnohodnotná postava, ale spíše hrozba, má neskutečně diverzivní vzhled a nemá lidské předsudky. Monstrum se neupíná k žádnému pohlaví, věku ani druhu těla nebo stylu oblečení, tyto aspekty jsou pro něj irelevantní. Mohlo by se zdát, že takové pravidlo je samozřejmé, nicméně po předešlých příkladech je to výjimka a zaslouží si čestnou zmínku.

3.2.1 Chuckyho sémě (2004)

Chuckyho sémě je jediný horor s důstojnou a záměrnou reprezentací nebinární postavy, na který jsem při své rešerši narazila. Navzdory své béčkové kvalitě, film toto téma bere vážně a probírá ho poměrně do hloubky.

Protagonistou filmu je dítě Chuckyho a Tiffany. Dítě má androgynní vzhled a už v úvodu je zmíněna jeho absence genitálií. Tyto aspekty z něj nutně nečiní nebinárního člověka, ale dokreslují jeho identitu. Zároveň bohužel nechávají prostor pro volnou interpretaci jeho genderu binární společnosti, která je v tomto případě zastoupena rodiči. V momentě, kdy se dítě poprvé setká s matkou a otcem ihned vyvstává otázka z jejich strany – otázka jeho genderu. Je zajímavé, že samo dítě si do této chvíle tuto otázku nepoložilo. I když podmínky jeho života byly ve většině aspektů horší před poznáním rodičů, jeho genderová identita nebyla problémem. Dítě žilo pod přezdívkou, která, byť ošklivá, byla genderově neutrální. V tomto aspektu byl tedy jeho věznitel vnímavější k osobnosti dítěte, byl to však i důvod proč dítě vystavoval veřejnému ponižování a psychickému týrání. Věznitel poznal, že dítě nezapadá do cisheteronormativní společnosti svým vzhledem a projevem a dítě se kvůli tomu stalo snadným terčem. Při setkání s rodiči se neutrální přezdívky zbavuje a jsou mu přidělena dvě nová jména, která ukazují genderově binární projekci rodičů na dítě. Matka totiž vidí v dítěti dceru a otec syna, přestože dítě nemá žádné prvotní ani druhotné pohlavní znaky a neidentifikuje se v tu chvíli s žádnou nálepkou. Zde jsou viděny první zárodky krutého souboje o přízeň dítěte – nebo jeho ovlivnění, jehož nevyřčenou cenou je finální ustanovení jeho genderu.

Chuckyho sémě gender zobrazuje skrze násilí. Jelikož oba rodiči jsou závislí na vraždách a je to neoddělitelná součást jejich osobnosti, je možné sledovat, jak je vraždění součástí jejich genderové exprese. Otec spadá do klasických maskulinních stereotypů – vraždí protože je z podstaty násilný, krutý a nestydí se za to, je to součástí jeho osobnosti, které kdyby se vzdal, vzdal by se sebe – jak se později dozvídáme.

Matka také spadá do femininních stereotypů. Avšak do tolika, že její osobnost se nezdá tak jednoznačná jako u otce a je tedy pro diváka snadnější být na její straně. Pokaždé, když matka zabíjí, je to s pozice ženy. Přestože je

násilí ve společnosti častěji akt, kterého se dopouštějí muži a je v důsledku toho velmi maskulinizované, Tiffany neztrácí svou ženskou identitu, když vraždí, naopak vraždí z její podstaty. Zatímco Chucky zabíjí zdánlivě bez hlubšího důvodu – nejčastěji pro zábavu nebo z nudy. Tiffany vraždí buď v sebeobraně – když jí člen filmového štábu oddělá zadní panel s úmyslem ji celou rozložit a tím ji zabít/ublížit nebo když je přímo svědkem diskriminace a špatného zacházení Jennifer režisérem. Obě tyto situace se dají spojit s její ženskou rolí ve společnosti tj. rolí oběti a její násilí to činí více pochopitelným až morálně ozřejmitelným.

Když tedy oba rodiče využívají násilí k expresi svého genderu, dává perfektní smysl, že nebinární dítě nemá přirozeně žádné sklony k násilí. Na první pohled by se zdálo, že při jeho zhroucení, když poprvé zabije a převezme podobu a genderovou expresi matky ve velmi doslovném smyslu, přebírá tím v první řadě její gender, jelikož mu však byla výchovou vštípená podoba násilí, která je genderově zabarvená není pro tuto postavu možné provést násilný čin jako nebinární člověk. Binární gender je pro něj neoddelitelnou součástí vraždy a jejím přímým důsledkem.

Glinda je při první vraždě ženou. Její osobní interpretace a projev jsou očividně inspirované matkou, ale nejsou její jednoznačnou kopií. Glinda je více afektovaná a její makeup je extravagantnější. Povznáší matčinu personu na novou úroveň a dělá z exprese genderu až uměleckou formu. I její způsob usmrcení producentky je vysoce kreativní a teatrální. Glindina ženskost sahá za tradiční cisheteronormativní představu o ženě a tím je její ženská exprese queer. Glenovu mužskou stránku vidíme až v závěru filmu, kdy ji využije, aby zlikvidoval otce. Jeho mužnost je podobně afektovaná jako její ženskost a mohla by být vykládána jako karikaturizace otce (stejně v případě matky). Proč bychom ale zpochybňovali autenticitu něčí genderové exprese? Otec a matka jsou sami o sobě tolik karikaturizované postavy a přesto (nebo snad díky tomu?) je jejich gender nezpochybnitelný. Vzhledem k tomu, že to, co vnímáme jako projevy genderu jsou z velké části naučené vzorce, je těžké oddělit od genderu performativitu, což platí pro gender obecně (i u binárních lidí – rodičů).

Celý film zajímavě zobrazuje dopady cisheteronormativní výchovy na queer dítě. Zároveň skrze doslovné násilí ukazuje cyklus traumatizování v důsledku

přílišné stereotypizace na základě genderu. Jak bylo naznačeno v předešlých odstavcích, gender a násilí jsou pro rodiče propojené, proto, když otec bere dítě na „boys night“ , jedná se o úvod do vraždění. Když otec tento program dítěti představuje, sundá mu z vlasů růžovou mašli- jemné gesto značící přechod z teritoria matky do ovlivňování otcem.

Přesto, že rodiče minimálně v kontextu dítěte zastupují binaritu, ve filmu jsou ještě další dvě postavy mimo rodinu panenek, které celý koncept ještě více zjednodušují a jsou jasnějším příkladem života na základě genderu přiděleném po narození- Jennifer Tilly a Redman.

Jennifer je hollywoodská herečka s pověstí, že je promiskuitní. Postava Jennifer je v podstatě chodící stereotyp – drží dietu, spala by pro roli s režisérem a je si vědoma své přitažlivosti. Film takto postavu představuje vědomě, aby tento obraz postupně dekonstruoval. O dekonstrukci image se snaží i sama postava, když se rozhodne navzdory své pověsti ucházet o roli Marie – panenské matky Ježíše. Jennifer je zoufalá a kvůli nerovným příležitostem a frustraci z diskriminace právě na základě své pověsti (která je nezasloužená, jak se později dozvídáme) je ochotná ustoupit ze svých morálních hodnot a navázat s režisérem neprofesionální vztah. Režisér nadšeně souhlasí. Celá situace herečky a režiséra ukazuje diskriminaci žen ve filmovém průmyslu ale i nespravedlivě nerovnou dynamiku mezi cis mužem a ženou v patriarchální společnosti. Zároveň je to vtipný odkaz na komplex Madony a děvky (Maddona-whore complex), kde toto jsou pouhé dvě polohy role mezi kterými Jennifer balancuje. Jennifer začíná s pověstí děvky, kterou se pokusí využít čímž jí v očích režiséra potvrdí, jen aby shodou okolností skončila těhotná a později v pečující roli už méně sexualizované matky.

Film tedy ukazuje několik stupňů stereotypizace na základě genderu, kdy prvním stupněm s nejvyšší mírou stereotypizace a nejpříjemnějším dopadem jsou Jennifer a Redman, druhým méně zasaženým stupněm ale stále se stereotypizací jsou Tiffany a Chucky a třetím stupněm mimo binární systém ale s největším dopadem kvůli přenosu traumat předchozích složek Glen/Glenda. Tato dynamika se dá snadno sledovat na scéně, kdy se Redman dozvídá, že je Jennifer těhotná a odebere jí na základě toho přidělenou roli Marie. Jennifer v tu chvíli pasuje na roli Marie více než kdokoli jiný, protože je těhotná i když s nikým nespala, ale

Redman jí sdělí, že on má jinou představu o Marii – tato představa je sexualizovaná Marie. Jeho reakce ukazuje, že v momentě, kdy je Jennifer těhotná, už ji nevnímá jako přitažlivou a její hodnota je přímo úměrná jeho možnosti sexuálního uspokojení. Svědkem této situace je Tiffany, která, ač jí situace přímo neovlivňuje, se jako žena (a člověk s empatií) nemůže smířit s nespravedlností situace a krutostí Redmana a rozhodne se porušit slib dítěti, že přestane zabíjet. Tiffany vykuchá Redmana od rozkroku, čímž vytváří metaforu kastrace patriarchátu. Svědkem situace je bohužel dítě, které je, nejen jako nebinární člověk, ale i jako poměrně nový člen společnosti, situací nejméně přímo ovlivněno, je jí však nejvíce zasaženo a traumatizováno. Dítě později v cyklu pokračuje, když přebírá roli rodiče, aby zabilo člověka z filmového průmyslu, kdy se kruh uzavírá.

Chuckyho sémě reprezentuje nebinární postavu lépe, než by se dalo čekat a v oblasti hororu snad nemá lepší konkurenci – zahrnuje hledání jména i identity, střety s rodinou i okolním světem i postupně nabyté sebevědomí ve své identitě. Není ale ani zdaleka ideální. Nejméně uspokojivý co se týče reprezentace je bezpochyby konec, kdy je otázkou do jakého lidského těla se dítě reinkarnuje. Nejen, že těla nemají gender, pokud jim ho lidé nepřisuzují (tzn. všechny těla jsou nebinární těla, pokud je obývá nebinární člověk), ale finální řešení, že se duše dítěte rozdělí mezi těla s dvěma pohlavími, je velmi urážlivá. Tato možnost by byla zajímavá pouze, pokud by dítě zažívalo dysforii ze svého panenkovského těla nebo z možnosti přítomnosti/absence pohlavních orgánů. Vzhledem k tomu, že dítě takové myšlenky neprojeví, vyznívá konec filmu, kdy se skutečně dítě rozdělí do dvou těl, ve smyslu, že všichni nebinární lidé mají rozpůlitelnou duši do dvou binárních půlek. Tento konec je nepochopitelný zvláště po předchozích demonstracích identity, ze kterých jasně vyplývá, že člověk v šatech, který se za určitých okolností identifikuje jako žena je stále nebinární. Glen/Glenda specificky pak měli momenty, kdy o svém genderu pochybovali a byli spokojeni s neutrálním jazykem. Veškerá reprezentace, tak mizí ve chvíli reinkarnace, kdy ze zajímavé postavy s komplexní představě o genderu vzniknou dvě cis děti.

4 Závěr

Horor se stále velmi spoléhá na genderové stereotypy při vytváření postav i dějů a jeho snahy se z nich vymanit často končí neúspěšně nebo nedostatečně.

Gender vždy byl, je a pravděpodobně i bude součástí hororu, protože je součástí společnosti ale je nás jako divácích i autorech abychom se při jeho definování nespolehali na rasistické kolonialisty a spíše hledali definici vlastní. Tento proces je bohužel náročný, dlouhý a vyžaduje zpochybňování částí kultury ve které jsme byli vychováni.

Můžeme se ale nechat inspirovat queer lidmi a původními kulturami, které tyto post-kolonialistické kulturní předsudky rekonstruují a vytváří prostor pro svobodnější umění, které zahrnuje všechny typy lidí bez rozdílů.

V posledních letech je tato snaha znát napříč žánry a já doufám, že bude pokračovat až se změny usadí i v hororu.

Horor i film jako takový tak mají naději být nejen zajímavější, úspěšnější, ale svým způsobem i přátelštější.

5 Použitá literatura

Lucie Jarkovská. *Proč se nám stále někdo snaží namluvit, že muži jsou z Marsu a ženy z Venuše?* In ASSENZA, Dora. Příprava na globalizaci. Olomouc: A & M Publishing, 2007.

Peter Boag. *Re-Dressing: America's Frontier Past*, University of California Press, 2011.4

Carol J. Clover. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1993, s. 13.

Barry Keith Grant. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, University of Texas Press, 1996

Cariol J. Clover. *Oko hrůzy. iluminace*, Praha, 2002

Hsien-Te Kao, Carissa Tang, Anita Jain. *Gender Dichotomy in Horror Characters*, California State Polytechnic University, 2017

Online:

Freedom for All Americans [online]. [cit.10.8.2022] Dostupné z: <http://freedomforallamericans.org>

Bechdel Test Movie List [online]. [cit. 12.8.2022]. Dostupné z: <http://bechdeltest.com>

Filmy:

Chata v horách [Cabin in the Woods][film]. Režie Drew Goddard. USA, 2012.

Chuckyho sémě [Seed of Chucky][film]. Režie Don Mancini. USA, 2004.

Hunger Games [Hunger Games][film]. Režie Gary Ross. USA, 2012.

It Follows [It Follows][film]. Režie David Robert Mitchell. USA 2015.

Lara Croft - Tomb Raider [Lara Croft - Tomb Raider]. Režie Simon West. USA 2001.

The Love Witch [The Love Witch] [film]. Režie Anna Biller. USA 2016.

Noc ožvlých mrtvol [Night of the Living Dead][film]. Režie George A. Romero. USA, 1968.

Rocky Horror Picture Show [Rocky Horror Picture Show][film]. Režie Jim Sharman. USA, 1975.

Spleteneč [Splice][film]. Režie Vincenzo Natali. Kanada, Francie, USA, 2009.