

WIZERUNEK KOBIEITY W HORRORZE.
EWOLUCJA NA PRZESTRZENI HISTORII GATUNKU
AN IMAGE OF A WOMEN IN A HORROR MOVIE.
EVOLUTION THROUGHOUT THE GENRE'S HISTORY

WOJCIECH WIECZOREK

Uniwersytet w Białymstoku,
Plac NZS 1, 15–420 Białystok

Streszczenie

Celem artykułu jest zarysowanie fascynującej drogi, jaką przeszło kino grozy na przestrzeni lat, jeśli chodzi o przedstawianie postaci kobiecych. Spośród wszystkich gatunków filmowych to właśnie horror ze swoją umiejętnością wyrażania powszechnie rozpowszechnionych lęków, najlepiej odnajduje się w atmosferze kulturowego przesilenia związanego z niepewnością bytu, destabilizacją aksjologicznego porządku czy poczuciem zagubienia jednostki w świecie. Taka elastyczność czyni ze współczesnego kina grozy doskonałe narzędzie do obserwowania i analizowania zjawisk czy procesów socjologicznych. Na podstawie krótkiej analizy historycznej oraz omówieniu kilku wybranych przeze mnie przykładów widać wyraźnie, że obraz kobiet w horrorze doskonale współgra ze światopoglądem obowiązującym w momencie powstawania danego dzieła. Współczesne kino grozy przestało być gatunkiem, w którym kobiety pełnią jedynie rolę ozdobnika czy obiektu westchnień, który trzeba ratować z opresji. Aktorki mają możliwość nie tylko prezentowania swego atrakcyjnego ciała, ale dodatkowo mogą wykazać się talentem, ponieważ niejednokrotnie przypadają im w udziale postacie znacznie ciekawsze i bardziej złożone niż ich męskim odpowiednikom. Można nawet stwierdzić, że (między innymi dzięki feminizmowi) w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat horror stał się kobieto-centriczny, ponieważ to właśnie kobiety znalazły się w centrum zainteresowania twórców.

Słowa kluczowe: kobieta, horror, role społeczne, feminizm

Abstract

The purpose of the article is to outline the fascinating path that horror movies have gone through over the years when it comes to portraying female characters. . Of all film genres horror, with its ability to express widespread fears, that best finds itself in the atmosphere of a cultural solstice associated with uncertainty of being, destabilization of the axiological order, or a sense of being lost in the world. Such flexibility makes modern horror cinema an excellent tool for observing and analyzing sociological phenomena or processes. Based on a brief historical analysis and discussion of a few examples selected by me, it is clearly seen that the image of women in horror perfectly harmonizes with the worldview prevailing at the time of creation of a given work. Modern horror cinema has ceased to be a genre in which women only play the role of an ornament or object of sighs, which must be saved from oppression. Actresses have the opportunity not only to present their attractive body, but in addition they can show talent because they often get the characters much more interesting and complex characters than their male counterparts. It can even be said that (among other things thanks to feminism) over the past several decades, horror has become feminine-centric because it is women who are in the center of the creators' interest.

Keywords: woman, horror, social roles, feminism

WPROWADZENIE

Nie będę ukrywał, że horror praktycznie od zawsze był moim ulubionym gatunkiem filmowym. Właściwie to dzięki niemu, a konkretnie seansowi w telewizji jakimś późnym wieczorem *Milczenia Owiec* (1991) w reżyserii Jonathana Demme, rozpoczęła się moja fascynacja kinem jako takim. Może nie powinienem się do tego przyznawać, ale oglądanie tych wszystkich seryjnych morderców, przerażających monstrów, krwawych zbrodni i bezbronnych ofiar dostarczało mi odpowiedniej dawki adrenaliny a przede wszystkim nieskrępowanej rozrywki.

Ośmielę się zaryzykować stwierdzenie, że nie jestem w takim podejściu odosobniony. Jak to bowiem trafnie ujął jeden z najbardziej szanowanych autorów literatury grozy Howard Phillips Lovecraft w eseju *Nadnaturalny horror w literaturze*, strach, zwłaszcza przed nieznanym stanowi najstarsze i najsilniejsze uczucie rodzaju ludzkiego. Dlatego też można powiedzieć, iż (przynajmniej zdaniem Lovecrafta) kino grozy wyróżnia się największą autentycznością spośród wszystkich innych gatunków, ponieważ dotyka realnych problemów (Lovecraft, 2008: s. 8).

Ostatnio jednak coraz częściej mam wrażenie, że zamiast czerpać eskapistyczną przyjemność z seansu kolejnego filmu grozy, niemal natychmiast zaczynam go analizować pod kątem wykorzystanych przez twórców środków artystycznych, schematów i konwencji, a przede wszystkim skupiam się na przekazie, czyli na przykład sposobie przedstawiania w nim przez twórców postaci kobiecych. Te rozważania zainspirowały mnie do napisania tego właśnie krótkiego artykułu, w którym spróbuję w możliwie najbardziej ogólny sposób zarysować fascynującą ewolucję, jaką przeszło kino grozy na przestrzeni lat w kwestii ukazywanego wizerunku kobiet w kontekście zmian społecznych paradygmatów. Ponadto postaram się zaprezentować różnorodność form przyjmowanych przez opisywane przeze mnie zjawisko w obecnych czasach, które można określić mianem tak zwanego renesansu horroru. Mam nadzieję, że dzięki temu uda mi się znaleźć odpowiedź na pytanie, czy współcześnie horror nadal można uznawać za najbardziej mizoginistyczny gatunek filmowy.

Wydaje mi się zasadnym, że zanim zaczniemy zastanawiać się na temat konkretnych ról płciowych, warto byłoby spróbować ustalić, czym właściwie jest sam horror. Wbrew pozorom bowiem zdefiniowanie tego pojęcia wcale nie jest takie proste, jak mogłoby się wydawać. Na podstawie dokonanego rozpoznania dotychczasowego stanu badań nad tym zagadnieniem oraz wstępnej kwerendy bibliotecznej można bowiem z łatwością stwierdzić, iż kino grozy nie cieszy się wśród polskich badaczy specjalnymi względami i w związku z tym po prostu brakuje materiału badawczego do tego typu analiz. Moim zdaniem za taki stan rzeczy odpowiada fakt, iż w rodzimym środowisku naukowym nadal pokutuje przekonanie, iż horror jest wyłącznie pustą, eskapistyczną rozrywką niewartą większej uwagi. Tymczasem kino grozy, jeśli potraktować je jako tekst kultury, może być przecież idealnym źródłem wiedzy na temat rozmaitych obsesji czy lęków towarzyszących człowiekowi w momencie powstawania danego utworu oraz dostarczyć nam wiedzy na temat panujących wówczas stosunków społecznych.

W zachodnich środowiskach akademickich już dawno zresztą dostrzeżono potencjał tkwiący w analizowaniu kina grozy pod kątem feministycznym czy psychoanalitycznym. Aby uświadomić sobie, jak wielka jest wspomniana wyżej dysproporcja, wystarczy wpisać w Google Scholar hasło „Horror”. Uzyskamy wówczas 11700000 rezultatów. Z kolei fraza „Women in horror films” daje 115000 wyników. Dla porównania rezultatem podobnych wyszukiwań w BazHum oraz Publikacjach Nauki Polskiej będzie 18 lub 19 artykułów w zależności od źródła.

Trzeba szczerze przyznać, że oprócz artykułów powstało na naszym gruncie kilka monografii kina grozy, takich jak, chociażby *Horror w literaturze współczesnej i filmie* Anity Has-Tokarz, *Kobieta i demony: o widzu horroru filmowego* Iwony Kolasińskiej-Pasterczyk, *Leksykon filmowego horroru* Bartłomieja Paszylka czy *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy* Magdaleny Kamińskiej. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, iż temat ujęty w nich został wyłącznie z czysto filmoznawczego punktu widzenia. Ponadto zdecydowana większość spośród wyżej wymienionych publikacji została wydana przed rokiem 2011, podczas gdy wystarczy nawet pobieżna obserwacja dokonań gatunku, by stwierdzić, iż od tego czasu zrealizowano dość pokaźną grupę interesujących produkcji, zwłaszcza w kontekście poruszanego przeze mnie zagadnienia.

Współczesne kino grozy już dawno przestało być bowiem jedynie dostarczycielem rozrywki opierającej się wyłącznie o najniższe popędy takie jak seks czy przemoc. Można nawet zaryzykować twierdzenie, iż spośród wszystkich gatunków to właśnie horror ze swoją umiejętnością wyrażania powszechnie rozpowszechnionych lęków najlepiej odnajduje się w atmosferze kulturowego przesilenia związanego z niepewnością bytu, destabilizacją aksjologicznego porządku czy poczuciem zagubienia jednostki w świecie.

Podobnego zdania wydaje się zresztą również redaktor Michał Walkiewicz, który w tekście napisanym dla „Dwutygodnika” określił ostatnie dziesięć lat mianem „renesansu strachu” (Walkiewicz, 2018). Jego zdaniem ta swoista emancypacja kina grozy spowodowana jest poprzez pojawienie się nowych możliwości dla młodych twórców, takich jak chociażby wytwórnia Blumhouse, która odważnie inwestuje w niezależne projekty. Efektem wspomnianych wyżej przemian było przejęcie gatunku przez takich ludzi jak Ari Aster, Jagoda Szalc czy Jordan Peele, czyli artystów, którzy nie boją się eksperymentować i wykorzystują gatunkowe schematy czy konwencje do eksplorowania tematów, których inne gatunki boją się podejmować. Kino grozy służy im jedynie jako pretekst do opowiadania o traumach cywilizacyjnych takich jak depresja, nietolerancja czy nierówności społeczne, poczuciu wyalienowania jednostki w społeczeństwie, toksycznych związkach a także poszukiwaniu własnej tożsamości. Taki stan rzeczy jest możliwy dlatego, że, jak konkluduje Walkiewicz, mówiąc o filmowym horrorze tak naprawdę mamy na myśli jedynie „zestaw fabularnych ram, które autor wypełnia wedle uznania” (Walkiewicz, 2018). Trudno chyba nie zauważyć, że taka elastyczność czyni ze współczesnego kina grozy doskonałe narzędzie do obserwowania i analizowania zjawisk czy procesów społecznych.

Oczywiście nie da się zaprzeczyć temu, że tematy społeczne podobne do tych, o których wcześniej wspomniałem, były w horrorze obecne niemal od samego początku jego istnienia. Przykładowo *Gabinet Doktora Caligari* (1920) w reżyserii Roberta Wiene

trudno jest dziś odbierać inaczej niż jako ostrzeżenie przed zbliżającym się wielkimi krokami faszyzmem, *The Thing* (1982) Johna Carpentera w oderwaniu od lęku związanego z rozpowszechnianiem się wirusa HIV a *Godzilla* (1954) Ishirô Hondy nie da się interpretować bez uwzględnienia kontekstu szoku, jaki w Japonii wywołało użycie przez Stany Zjednoczone broni masowego rażenia oraz strachu przed ewentualnymi konsekwencjami tego posunięcia.

Tendencje te współcześnie nabrały jednak jeszcze większego znaczenia niż kiedykolwiek wcześniej. W artykule dla magazynu „The Guardian” Noah Berlatsky cytuje wypowiedź Shelley Stamp, jednej z czołowych badaczek kina z feministycznego punktu widzenia. Jej zdaniem horror jest gatunkiem zapewniającym twórcom największą wolność, ponieważ nie boi się podejmowania trudnych tematów i poruszania problemów, które w kulturze patriarchalnej najczęściej bywają przemilczane. Przy czym, jak nietrudno zgadnąć, Stamp w swoich rozważaniach kładzie nacisk przede wszystkim na kwestie związane z szeroko pojętą kobiecością, czyli na przykład seksualność (Berlatsky, 2016). Jej zdaniem nawet pomimo faktu, iż tego typu zagadnienia często są przedstawiane jako potworne czy mające budzić strach, to jednak samo ich zauważenie przez filmowców zdecydowanie zasługuje na uwagę i należy docenić, iż w ogóle mają możliwość poruszania takich tematów. Wydaje się, że wspomniana wyżej możliwość może wynikać z faktu, że, w przeciwieństwie do tego, co mogłoby się wydawać na pierwszy rzut okiem, samo pojęcie „Horror” jest dość nieostre i nieprecyzyjne.

Jeśli przeanalizujemy przywołane tu już pozycje dotyczące kina grozy, takie jak *Horror w literaturze współczesnej i filmie czy Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, to bez większego problemu dostrzeżemy fakt, iż wśród badaczy panuje brak jednomyślności nie tylko pod względem faktycznej natury opisywanego zjawiska, ale również produkcji, jakie powinno się do niego zaliczać. W rezultacie powstaje sytuacja, w której każdy naukowiec, budując definicję kina grozy, zwraca uwagę na takie aspekty zjawiska, które mu pasują, kompletnie ignorując te, które przeczyłyby przyjętym przez niego założeniom.

Przykładowo, jeśli zajrzemy do Wikipedii, to pod hasłem horror znajdziemy wyjaśnienie, że jest on odmianą fantastyki, w której świat przedstawiony kreowany jest na podobieństwo otaczającej nas racjonalnej rzeczywistości i rządzących nią praw w celu wprowadzenia do tego świata zjawisk burzących zastany porządek oraz niedających się wyjaśnić bez konieczności odwołania się do sfery irracjonalnej i nadprzyrodzonej.

Nieco inne podejście proponuje Noel Carroll, który próbując zdefiniować przedmiot swoich badań, największy nacisk kładzie na emocje, które kino grozy powinno wywoływać u odbiorcy. Za dodatkową cechę dystynktywną Carroll uważa obecność potwora. Przy czym różnica między kinem grozy a baśnią polega na tym, że, jak to ujął „w horrorze, potwór jest niezwykle stworem w naszym zwyczajnym świecie, w baśni natomiast jest on zwyczajnym stworem w niezwykle świecie” (Carroll, 2004: s. 37). W takim ujęciu horror od innych gatunków filmowych odróżnia przede wszystkim poczucie zagrożenia i niepokoju, związane z przekraczaniem przez złowrogi byt granic racjonalnie pojmowanej rzeczywistości (Carroll, 2004: s. 35 - 37).

Magdalena Kamińska poszła jeszcze o krok dalej i w celu stworzenia definicji uwzględniającej wszystkie aspekty tego specyficznego zjawiska, jakim jest kino grozy, porównała ze sobą pięć najczęściej przyjmowanych podejść, czyli: podejście tekstualne zakładające traktowanie tego gatunku jako zbioru tekstów charakteryzujących się podobieństwem formalnych cech takich jak ikonografia, fabuła czy sposoby prowadzenia narracji; podejście psychoanalityczne, którego przedstawiciele zwracają uwagę przede wszystkim na rolę horroru w „wizualizacji głęboko ukrytych, kontrkulturowych lęków, fantazji i żądz” (Kamińska, 2016: s. 14); podejście mitograficzno-rytualistyczne uważające kino grozy za współczesną odmianę mitu; podejście produkcyjno-historyczne koncentrujące swoją uwagę na procesie produkcji i dystrybucji. Kino grozy, zwłaszcza współczesne, wymyka się jednak gatunkowemu zaszeregowaniu, łącząc ze sobą elementy różnych poetyk. Analizując wszystkie wady i zalety wspomnianych wyżej stanowisk, Kamińska doszła do konstatacji, że współcześnie optymalne rezultaty daje podejście interdyscyplinarne (Kamińska, 2016: s. 16).

Iwona Kolasińska twierdzi z kolei, że dzięki horrorowi możemy dotknąć nie tylko najbardziej witalnej części kina, ale przede wszystkim esencji sztuki jako takiej. Jej zdaniem bowiem kino grozy pozwala widzowi na oswojenie się z własnymi lękami, poprzez uczestnictwo w swego rodzaju „grze ze strachem”. Opiera się bowiem na skonwencjonalizowanym strachu i pozwala odbiorcy, jak to ujęła „bać się w kręgu fikcji po to, aby nie musieli bać się w rzeczywistości” (Kolasińska, 1998: s. 113 - 114).

Widzimy więc wyraźnie, że horror od niemal początku swojego istnienia niejako z definicji nastawiony był na jak najwierniejsze oddanie realiów obowiązujących w momencie powstawania konkretnego dzieła. Kino grozy ma bowiem aspiracje bycia zwierciadłem, w którym odbijałyby się nie tylko wydarzenia dziejące się w jakimś przedziale czasowym, ale przede wszystkim ludzkie lęki, potrzeby czy nadzieje. Nie można się zatem dziwić, że, jak to ładnie ujął Ireneusz Gajek, horror „niczym żywy organizm reaguje na zewnętrzne bodźce” (Gajek, 2007).

Wobec takiego stanu rzeczy nie powinno być dla nikogo specjalnym zaskoczeniem, jeśli powiem, iż kobiety były zawsze obecne w kręgu szeroko pojętego horroru zarówno jako bohaterki, jak i też twórczynie. Wystarczy choćby wspomnieć fakt, iż to właśnie kobiecie a konkretnie Mary Wollstonecraft Shelley zawdzięczamy jedno z najbardziej ikonicznych monstrów, czyli potwora Frankensteina. Z kolei Ann Radcliffe, autorka między innymi takich powieści jak *Tajemnice zamku Udolfo* (1794), przez wielu uważana jest za jedną z prekursorów powieści gotyckiej, na której w znacznym stopniu opiera się współczesne kino grozy.

Zwróćmy również uwagę na postać Alice Guy-Blache. Nie tylko była ona jedną z pierwszych w dziejach kina reżyserek, ale przede wszystkim w jej dorobku znajdziemy liczne dzieła wpisujące się w poetykę horroru. Przy czym mam tu na myśli nie tylko ekranizacje opowiadań Edgara Allana Poe na przykład *Studnia i Wahadło* (1913), ale również baśń *La Fée aux Choux* powstałą już w 1896 roku, czyli niespełna rok po słynnej projekcji braci Lumiere. Biorąc pod uwagę odrealniony i niepokojący klimat tego dzieła, którego nie powstydziliby się tacy mistrzowie jak Tim Burton, Terry Gilliam czy

Guillermo del Toro, wydaje się zasadnym, by uznać tę produkcję za pierwszy filmowy horror w historii kinematografii.

W początkowym okresie rozwoju kina grozy taki stan rzeczy był jednak wyjątkiem, a nie regułą. Patriarchalna kultura oraz niebywale silny podział na świat męski i damski sprawiały, że kobiety nie mogły nawet marzyć o odgrywaniu pełnoprawnych postaci o niejednoznacznej psychice. Agnieszka Izdebska, autorka książki *Kobiety w labiryncie: bohaterki filmów gotyckich* twierdzi nawet, że kobietę należałoby w kulturze zachodniej uznać za wiecznego „Innego”. Ma o tyle znaczenie, że zdaniem Izdebskiej kategoria inności i obcości stanowi dystynktywną cechę „szeroko pojętej konwencji gotyckiej” (Izdebska, 2001: s. 16).

Dominującą rolę społeczną w tym czasie odgrywali wszak mężczyźni. Logicznym jest więc, że również podczas kreowania ekranowego uniwersum to właśnie im przypisywano najważniejsze zadania, takie jak zdobywanie czy ratowanie świata, podczas gdy kobiety miały pełnić jedynie funkcje atrakcyjnego dodatku i nagrody dla bohatera. Wymagano od nich zatem jedynie tego, aby ładnie wyglądały, uśmiechały się, krzyczały, mdlały czy biegały bez celu. Przede wszystkim jednak najczęściej przypadła im rola ofiary.

Anita Has-Tokarz przytacza w swojej książce historię Pauli Maxy, jednej z najbardziej rozpoznawalnych aktorek paryskiego teatru „Le Grand Guignol”, który ze względu na poruszaną tematykę uważany jest za swoistego prekursora dzisiejszego kina grozy. Kobieta ta podczas trwającej kilkanaście lat kariery artystycznej, jak podaje Has-Tokarz „... została na scenie zamordowana ponad dziesięć tysięcy razy, trzy tysiące razy zgwałcona, wielokrotnie oskalpowana, poćwiartowana i zakażona śliną trędowatego” (Has-Tokarz, 2011: s. 85).

Dodatkowym atutem aktorki w tamtych czasach było, jeśli efektownie prezentowała się w negliżu. Ten fakt bardzo ładnie wyjaśnia „teoria męskiego spojrzenia”, sformułowana przez Laurę Mulvey w głośnym artykule *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* z 1975 roku. Najkrócej rzecz ujmując, dzięki użyciu narzędzi interpretacyjnych dostarczonych jej przez psychoanalizę, Mulvey doszła do wniosku, iż w kulturze patriarchalnej „przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną-męską i pasywną-żeńską” (Mulvey, 1992: s.100). Parafrazując, można powiedzieć, że w ujęciu zaproponowanym przez autorkę kamera jest rodzaju męskiego. To mężczyzna jest bowiem władcą spojrzenia, podczas gdy kobiety zostały sprowadzone jedynie do roli obrazu, na który należy patrzeć. W takim ujęciu rola postaci kobiecych sprowadza się wyłącznie do bycia obiektem seksualnym, czyli dostarczania silnych wrażeń wzrokowych i erotycznych ku ucieście bohatera oraz męskiej części publiczności. Fabuła natomiast stanowi jedynie pretekst do seksualizacji aktorek poprzez ujęcia skupiające się na częściach ciała kojarzących się z erotyzmem takich jak piersi czy pośladki zamiast na twarzy. A ponieważ, jak twierdzi Mulvey, dłuższa obecność kobiet na ekranie poważnie zaburza koncentrację widzów oraz utrudnia im skupienie, jakiego wymaga fabuła, logiczne jest, że twórcy starają się ograniczyć rolę postaci kobiecych w filmie do absolutnego minimum (Mulvey, 1992: s. 101).

Nieco inne zdanie ma Linda Williams. Według niej w horrorze, w przeciwieństwie do kina głównego nurtu, często mamy do czynienia z sytuacją, kiedy to kobiety są wład-

czyniami spojrzenia. To im bowiem przypada rola tych postaci, które jako pierwsze widzą i rozpoznają czyhające zagrożenie (Williams, 1984: s. 83 - 99). Williams zwraca również uwagę na fakt, że chociaż potwory mogą grozić kobietom, to jednak ich los jest ze sobą nierozzerwalnie związany, ponieważ zarówno kobieta, jak i potwór wydają się poza porządkiem patriarchalnym. Szczególnie wyraźnie widać to w opowiadaniach o wampirach. Przykładowo w *Draculi* (1932) Toda Browninga tytułowy bohater przedstawiony jest jako fascynujący obcokrajowiec, który odbijając kobiety mężom i ojcom, podważa tym samym patriarchalną instytucję małżeństwa czy rodziny. Jednocześnie William dowodzi, że kobiety, które mają przerażające spojrzenie i które stały się zgodne z potworami, zazwyczaj okazują się reprezentować zagrożenia dla patriarchy, a zatem wymagają kary. Tym samym niejako potwierdza teorię Laury Mulvey, że horrory wzmacniają koncepcję aktywnego (sadystycznego) męskiego widza i pasywnego (cierpiącego) kobiecego obiektu. Jak stwierdziła Cynthia Freeland, w ujęciu zaproponowanym przez Williams „kobiety są karane za zawłaszczanie „spojrzenia” i przywracany jest rodzaj męskiego porządku narracyjnego, który Lacan nazwałby Prawem Ojca” (Freeland, 1996: s. 744).

Tę obserwację potwierdza zresztą również Gregory William Mank, który we wstępie do swojej książki *Women in Horror Films*, 1930 zwrócił uwagę na fakt, że we wczesnym okresie kina grozy kobiety służyły twórcom horrorów przede wszystkim do zaspokajania dziwacznych, niegodziwych i sadystycznych fantazji. Jego zdaniem było coś absolutnie paradoksalnego w sytuacji, kiedy z uwagi na rygorystyczne normy moralne aktorka filmowa nie mogła wydać najmniejszego westchnienia przyjemności seksualnej, a jednocześnie spotkanie z potworem wyzwalало u niej dziki orgazmiczny niemalże krzyk (Mank, 2005: s. 2).

Traktowanie kobiet wyłącznie jako obiektów seksualnych zdarzało się zresztą nie tylko na ekranie, ale przede wszystkim w zaciszu studiów filmowych. Mank przytacza historię Anne Darling 17-letniej gwiazdeczki wytwórni Universal, która miała być molestowana seksualnie przez reżysera Jamesa Whale’a na planie *Narzeczonej Frankenstein* (1935), co rzekomo przyczyniło się do przedwczesnego zakończenia przez nią kariery (Mank, 2005: s. 4 - 5). Wszystko wskazuje na to, że nie był to odosobniony przypadek, ale przejaw pewnej tendencji, i że w dobie panującego wówczas patriarchy, kiedy kobieta traktowana była wyłącznie instrumentalnie, podobne sytuacje w przemyśle filmowym były w tamtym czasie na porządku dziennym.

Oprócz mężczyzny, pełniącego funkcję szlachetnego bohatera, z którym widownia mogła się utożsamiać, najważniejszy element klasycznego kina grozy stanowiło zagrożenie najczęściej w postaci krwiożerczego potwora. W celu uświadomienia widzowi złych intencji takiej kreatury niezbędna była „ofiara”, do której to roli kobieta nadawała się najlepiej. Przy czym warto zauważyć, że bardzo często śmierć bohaterki była efektem nadmiernej ciekawości. Można domniemywać, że stanowiło to formę ostrzeżenia i że takim postępowaniem twórcy filmowi chcieli przekonać swe „obiekty westchnień”, że nie powinny kwestionować ustalonego porządku społecznego i za bardzo interesować się nie swoimi sprawami, ponieważ takie postępowanie niesie za sobą negatywne konsekwencje.

Przykładowo w *Nosferatu-symfonia grozy* (1922), wyreżyserowanym przez Friedricha Murnaua, mamy scenę, w której Ellen (Greta Schröder), jedna z kobiecych bohatererek dowiaduje się, iż jedynym sposobem na pokonania wampira jest, aby kobieta o tak zwanym „czystym sercu” przez całą noc rozpraszała uwagę wampira, tak aby mógł zostać pokonany przez promienie wschodzącego słońca. Zgodnie z nieformalną zasadą, jakiej zdawały się hołdować pierwsze horrory starające się pokazywać kobiety jako delikatne i bezbronne księżniczki, kiedy Ellen otwiera okno, by wpuścić wampira, sama jego potworna obecność wystarcza, aby sprawić, że dziewczyna natychmiast mdleje.

Zdaniem Georga Feltensteina, jednego z najbardziej znanych historyków filmu „Kobiety krzyczące z przerażenia były ostoją Hollywood-nawet wtedy, gdy same filmy milczały” (Thomas, 2007). W związku z tym nie może dziwić, że tę z nich, która robiła to najlepiej i najbardziej przekonująco określano mianem Królowej Krzyku (Scream Queen). Najlepszą definicję tego pojęcia sformułowała Debbie Rochon, sama uważana za należącą do wspomnianego wyżej grona. W artykule opublikowanym przez GC Magazine stwierdziła, iż „prawdziwa Królowa Krzyku nie jest kobietą idealną. Jest seksowna, uwodzicielska, ale przede wszystkim „osiągalna” dla przeciętnego faceta. A przynajmniej takie sprawia wrażenie” (Rochon, 2007). Jedną z pierwszych kobiet określonych tym „tytułem” była Fay Wray, która wcieliła się w postać Ann Darrow, obiektu adoracji wielkiej małpy w filmie *King Kong* (1933) w reżyserii Meriana C. Coopera i Ernesta B. Schoedsacka. Tak na marginesie dodam, że „Scream Queen” przetrwało do dzisiaj, jednak współcześnie nabrało nieco innego znaczenia i dziś określamy nim aktorki kojarzone przede wszystkim z występami w horrorach, takie jak chociażby Jamie Lee Curtis, o której będzie jeszcze mowa w dalszej części tego artykułu.

Niekiedy zdarzało się jednak również tak, że kobiecie przypadała również rola samego potwora. Przykładem niech będzie chociażby film *Ludzie-koty* (1942) w reżyserii Jacquesa Tourneura. Bohaterką tego filmu jest Irena (Simone Simon), młoda dziewczyna pochodzenia serbskiego, nieśmiała, nieprzystosowana do życia a przede wszystkim absolutnie przekonana o ciąży na kobietach z jej rodziny bałkańskiej kłątwie, przez którą wraz z wchodzeniem w okres dojrzałości zmieniają się one w czarne pantery. Wydaje się, że można tę produkcję interpretować jako wyraz obaw mężczyzn przed drapieżną kobiecością. Zadaniem kobiety w tamtym czasie było bowiem całkowite podporządkowanie mężczyźnie, który był jej panem i władcą. W związku z tym nie może dziwić, że budząca się seksualność oraz związane z tym nieprzestrzeganie narzuconych reguł uważane było przez twórców za coś godnego potępienia. Jednocześnie zwróćmy uwagę na głęboko konserwatywne przesłanie, iż nawet jeśli, przy wykorzystaniu cielesnych powabów oraz nadnaturalnych mocy, takiej kobiecie udało się zwabić w swe piekielne sidła męskich protagonistów, w scenie kulminacyjnej każdej produkcji grozy obligatoryjnie musiało dojść do „przywrócenia naturalnego porządku”.

Sytuacja kobiet zaczęła ulegać zmianie pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to tak zwane „Druga Fala Feminizmu” zachwiała dotychczasowym porządkiem ontologicznym. Dążeniem feministek było nie tylko motywowanie kobiet do tego, aby brały większy udział w życiu publicznym, ale przede wszystkim zerwanie ze stereotypowym

postrzeganiem ról płciowych. Dogłębna analiza krytyczna kultury popularnej doprowadziła badaczki do konstatacji, że, to właśnie kino grozy dostarcza, jak to ujął Gregory Waller „niepodważalne argumenty w dyskusji nad statusem niezależnej kobiety w stale zdominowanym przez mężczyzn amerykańskim społeczeństwie” (Waller, 1987: s. 5).

Za zwiastun nadejścia dzieł pokazujących postać kobietą z trochę innej perspektywy niż te przyjmowane dotychczas przez filmowców parających się szeroko pojętą grozą, należy niewątpliwie uznać film Romana Polańskiego *Dziecko Rosemary* (1968). Na pozór mogłoby się wydawać, że główna bohaterka Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) niczym nie różni się od postaci kobiecych znanych z poprzedniej epoki. Sprawia wrażenie kruchej i niewinnej, nie ma ambicji zmieniania świata, a jej jedynym marzeniem jest założenie rodziny. Kiedy jednak uświadamia sobie istnienie potężnego spisku mającego na celu odebranie jej dziecka, nie waha się ani przez moment. Podejmuje inicjatywę i zaczyna walkę ze złem, nie zwracając najmniejszej uwagi na zdanie męża. Na rolę tej produkcji zwrócił również uwagę, przywołany tu już nieco wcześniej Waller, który stwierdził, że rozgłos wokół dzieła Romana Polańskiego sprawił, iż kino grozy stało się jednym z gatunków filmowych o największym kulturowym znaczeniu (Waller, 1987: s. 6).

Przełomowym rokiem, jeśli chodzi o zmianę dotychczasowego paradygmatu, był rok 1978, kiedy to pojawiły się dwa obrazy, które na zawsze zmieniły sposób postrzegania kobiety w kinie grozy. Mam tu na myśli z jednej strony *Halloween* (1978) Johna Carpentera, a z drugiej *Obcego* (1978) w reżyserii Ridleya Scotta. Jeśli chodzi o pierwszą z wyżej wymienionych produkcji, to w literaturze można zaobserwować znaczącą różnicę zdań odnośnie do jej bohaterki Laurie Strode (Jamie Lee Curtis). Przywołana tu już Agnieszka Izdebska twierdzi, że Strode „wpisuje się w schemat naiwnej i bezbronnej piękności ściganej przez gotyckiego łotra w labiryncie długich i ciemnych korytarzy” (Izdebska, 2001: s. 17).

Z kolei Carol J. Clover, autorka pojęcia „Final Girl” w 1992 roku, uważa Strode za swoisty prototyp stworzonego przez siebie konstruktu. Głównie dlatego, że choć spełnia ona wszystkie kryteria, to jednak w finale musi być uratowana przez męskiego bohatera (Clover, 1992). Nie jest zatem idealna, jednak samo jej istnienie sprawia, że inne bohaterki takie jak Ellen Ripley ze wspomnianego wcześniej *Obcego* (1978) Ridleya Scotta czy Sarah Connor z *Terminatora* (1984) w reżyserii Jamesa Camerona miały bez porównania łatwiej. Przy okazji warto zaznaczyć, iż w ujęciu zaproponowanym przez Clover „Final Girl” to dziewczyna, która uosabia powszechnie uznawane wartości moralne, czyli nie pije alkoholu, nie bierze narkotyków oraz nie uprawia wolnej miłości. Z tego powodu bywa ona wyśmiewana lub ignorowana przez rówieśników, lub uważana za dziwaczkę. (Clover, 1992). Swoistą przeciwwagą dla „Final Girl” stanowią osoby (przede wszystkim kobiety), które nie grzeszą inteligencją, wydają się całkowicie wyzbyte wszelkich zasad moralnych i bez żadnych zahamowań korzystają z różnego rodzaju używek. Dla nich nade wszystko liczy się dobra zabawa, bez względu na jej konsekwencje. Z reguły to one giną jako pierwsze.

Z interpretacją horroru jako swego rodzaju konserwatywnym przekazem nie zgadza się John Carpenter, autor przywołanego wyżej *Halloween* (1978). Zdaniem Carpen-

tera antagonistę stworzonej przez niego produkcji zamaskowanego mordercę Michaela Myersa należy traktować przede wszystkim jako symbol „zemsty represjonowanych” (Kerswell, 2010: s. 78). Z kolei wrażenie, że zdaniem filmowców młode osoby będące aktywne seksualnie zasługują na karę, wynika wyłącznie z prostego faktu, że nastolatki opętane popędem nie przykładają wystarczającej uwagi do własnego bezpieczeństwa.

Zarówno *Halloween* (1978) Johna Carpentera, jak i *Obcy* (1978) w reżyserii Ridleya Scotta. sprawiły, że kobieta, poprzednio uważana za słabą, delikatną, sentymentalną i całkowicie zależną od mężczyzn istotę, zaczęła być postrzegana jako osoba, która nie tylko dorównuje we wszystkim mężczyźnie, ale przede wszystkim jako ktoś, kto byłby w stanie go wyeliminować, jeśli tylko poczuje z jego strony jakiejkolwiek zagrożenie.

Jacinda Reed w książce *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle* zwróciła uwagę na, moim zdaniem, interesującą zbieżność między drugą falą feminizmu a ukonstytuowaniem się nurtu kina eksploatacji zwanego „rape and revenge”. Jej zdaniem w produkcjach pochodzących z okresu przed 1970 rokiem gwałt był traktowany jako kolejny argument na rzecz konieczności podtrzymywania tradycyjnej koncepcji męskości i kobiecości i w związku ten haniebny czyn skutkował decyzją o porzuceniu przez kobietę kariery zawodowej i powrotu do pełnienia funkcji społecznej matki i żony (Reed, 2000: s. 84). Przykładem rosnącego znaczenia płci pięknej i odwróceniem wspomnianych wyżej tendencji jest film *Pluję na twój grób* (1978) w reżyserii Meira Zarchiego. Warto zwrócić uwagę na fakt, że produkcja ta niekiedy występuje również pod tytułem *Day of the Woman*, co można przetłumaczyć jako dzień kobiety. Opowiadana w tym dziele historia jest bardzo prosta. Młoda pisarka Jennifer (Camille Keaton) po tym, jak zostaje brutalnie zgwałcona, postanawia wymierzyć sprawiedliwość swoim oprawcom. Tym, co odróżnia ten tytuł od innych, jest fakt, że kobieta nie jest tu przedstawiona wyłącznie jako bezsilna ofiara, ale jako pełnowymiarowa postać, która ma w sobie siłę, odwagę i determinację, by zmierzyć się z zagrożeniem.

Tym sposobem dochodzimy do horroru współczesnego, który zdecydowanie „jest kobietą”. I nie są to tylko puste słowa. Wystarczy choćby spojrzeć na jakiejkolwiek zestawienie najlepszych filmów grozy XXI wieku. Większość filmów tam zawartych to opowieści o kobietach i w większości z nich mężczyźni są albo źródłem zła, albo balastem ciągnącym bohaterki na dno.

Jak to trafnie ujęła Beth Younger, współczesne kino grozy zamiast czerpania przyjemności z prześladowania kobiet woli skupiać swoją uwagę na tych kobietach, które przeżyły i są bohaterkami (Younger, 2017). W związku z tym odsuwa się od slasherów i filmów gore w stronę bardziej merytorycznych, zniuansowanych filmów, które komentują kwestie społeczne i posiadają estetyczną wizję.

W 2017 roku Google oraz Instytut Geeny Davis ds. Płci w mediach opublikowały wyniki tzw. „GD-IQ”, czyli Geena Davis Inclusion Quotient. Celem badań było rozpoznanie za pomocą technik maszynowego uczenia się wzorców płci, czasu na ekranie i czasu mówienia, które może przeoczyć zwykły widz. Rezultaty były zdumiewające. Okazało się bowiem, że choć ogólnie mężczyźni są widziani i słyszani dwa razy częściej niż kobiety, to w przypadku horroru kobiety pojawiają się na ekranie częściej niż męż-

czyźni (53%), a ich głos jest częściej słyszalny (47%). Dla porównania mogę dodać, iż w przypadku romansu, czyli gatunku teoretycznie przeznaczanego dla przedstawicielek płci pięknej, wskaźnik czasu ekranowego postaci kobiecych wyniósł 45% (Geena Davis Inclusion Quotient, 2017).

Warto też zwrócić uwagę na tzw. „Test Bechdel”. Ma on swoje źródło w komiksie *Dykes To Watch Out For* amerykańskiej pisarki i rysowniczkii Alison Bechdel, gdzie jedna z postaci oświadcza, że chodzi tylko na filmy, w których występują co najmniej dwie kobiety, te dwie kobiety ze sobą rozmawiają i rozmawiają o czymś innym niż o mężczyznach. Testowi od lat poddawane są filmy z całego świata. Baza danych zgromadzona na stronie bechdeltest.com pokazuje systemową marginalizację kobiet w kinie amerykańskim i światowym, gdyż średni poziom „zdawalności” to 43%. Dla horroru ten wskaźnik to około 70%, co plasuje go na drugim miejscu zaraz po filmach muzycznych (Bechdeltest.com).

Również sprzedaż biletów pokazuje, że choć horror uważany jest tradycyjnie za gatunek skierowany głównie do mężczyzn, to jednak w rzeczywistości proporcje widowni tego typu produkcji, jeśli chodzi o aspekt płci, są co najmniej równe. Przykładowo *Obecność* (2013) Jamesa Wana – 53% kobiet; *Noc Oczyszczenia* (2013) Jamesa DeMonaco – 56% kobiet. *Mama* (2013) Andresa Muschietiego – 61% kobiet. Nawet remake *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* (2003) w reżyserii Marcusa Nispela zebrał publiczność, w której mężczyźni stanowili mniej niż połowę (Berlatsky, 2016).

Te tendencje wyraźnie wskazują, iż we współczesnym kinie grozy kobieta zaczyna dominować jako typ bohatera, po który sięgają twórcy. Zastanówmy się zatem teraz, jakie formy może przybierać kobieta jako bohaterka filmów grozy?

Jednym z najczęściej eksplorowanych motywów we współczesnych horrorach jest zdecydowanie macierzyństwo. Wystarczy tu wymienić takie tytuły jak, chociażby *Baby Blues* (2008) Larsa Jacobsona i Amardeepa Kaleki, *Najście* (2006) Alexandra Bustillo i Juliana Maury czy *Under The Shadow* (2016) Babaka Anvari. Można podejrzewać, że powodem takiej sytuacji jest fakt, iż z jednej strony jest to temat, z którym kobietom najłatwiej jest się utożsamiać, zatem wykorzystanie go stwarza możliwość dotarcia do szerszej publiczności. Z drugiej jednak strony dążenie do ochrony swojego potomstwa to potężna i ponadczasowa siła dorównująca najciemniejszym mocom wszechświata. Dlatego też, jak pokazują przykłady, chociażby wyżej wspomniane, kiedy w grę wchodzi konieczność zapewnienia swojemu dziecku bezpieczeństwa, przestają liczyć się jakiegokolwiek moralne granice. Sarah Arnold nazywa ten nurt „Maternal Horror Cinema”. Jej zdaniem od czasu *Psychozy* (1960) w kinie zachodnim mamy do czynienia z sytuacją, kiedy matka stała się najważniejszą postacią kina grozy (Arnold, 2013: s. 4). Arnold wyróżnia dwa wzorce horrorowej matki: Dobrą Matkę i Złą Matkę. W zaproponowanym przez nią ujęciu „Dobra Matka” to ta, która jest uosobieniem „szczególnego i popularnego dyskursu macierzyństwa, który docenia poświęcenie siebie, bezinteresowność i opiekę” (Arnold, 2013: s. 37). „Zła matka” z kolei to wielopłaszczyznowa i wewnętrznie sprzeczna konstrukcja, którą cechuje w głównej mierze odrzucenie tradycyjnego oczekiwania poświęcenia i oddania swoim dzieciom (Arnold, 2013: s. 68).

Przykładem drugiej z wymienionych tu postaw jest Amelia (Essie Davis) bohaterka australijskiego filmu *Babadook* (2014) w reżyserii Jennifer Kent. Bo choć zagrożeniem w tym dziele powinna być teoretycznie tytułowa mroczna, męska postać, to jednak w rzeczywistości postać Amelii jest prawdopodobnie znacznie bardziej przerażająca. To kobieta, która z jednej strony próbuje pogodzić się z traumą po śmiercią męża w wypadku samochodowym, z drugiej zaś samotnie wychować nadpobudliwego syna, którego sama postrzega jako dziwnego i nieznosnego bachora. W takim ujęciu tytułowy potwór staje się wyłącznie jej spersonifikowaną traumą. Taki trop interpretacyjny sugeruje zakończenie, które pokazuje, że choć Amelia zwycięża w starciu z Babadookiem, to jednak nie jest to zwycięstwo definitywne. Potwór nie został zabity i zawsze może wrócić. Jedyne co w takiej sytuacji można zrobić, to pogodzić się z tym faktem i nauczyć się z nim koegzystować.

Kolejną ważną grupą bohaterek są silne postacie kobiece. Za przedstawicielkę tej grupy można bez wątpienia uznać Ellen Ripley (Sigourney Weaver) protagonistkę filmu *Obcy. Ósmy pasażer Nostromo* (1976) w reżyserii Ridleya Scotta. Ripley to kobieta, która w niczym nie ustępuje mężczyznom, w związku z czym ci nie mają innego wyjścia niż zacząć traktować ją jako jedną z nich. Nie tylko jest w stanie profesjonalnie wykonywać czynności zarezerwowane dotychczas wyłącznie dla mężczyzn, ale przede wszystkim ma w sobie siłę i determinację, by samodzielnie stoczyć zwycięską walkę z potworem. Biorąc pod uwagę falliczny kształt głowy tytułowego monstrum, można nawet zaryzykować twierdzenie, iż jej finałowa wiktoria to eliminacja „pierwiastka męskiego” będącego zagrożeniem dla kobiecej niezależności.

Filmem, który w interesujący sposób podejmuje problematykę silnych postaci kobiecych, jest także *Zejście* (2005) w reżyserii Neila Marshalla. To opowieść o grupie przyjaciółek, które zostają uwięzione w jaskini, gdzie muszą mierzyć się z krwiożerczymi monstrami. Produkcja ta nie tylko może pochwalić się niemal całkowicie kobiecą obsadą, co ładnie pokazuje ewolucję horroru jako gatunku. Szczególnie jeśli zestawimy ten tytuł z kultowym *The Thing* (1982) Johna Carpentera, w którym nie występuje ani jedna postać kobieca. Dodatkowo w filmie Marshalla każda bohaterka została przedstawiona jako ciekawa, wielowymiarowa postać, silna zarówno fizycznie, jak i pod względem konstrukcji psychicznej. Podobnie jak w omawianym wcześniej przypadku Ellen Ripley nie są to już zdecydowanie bezradne „paprotki”, które zmuszone są oczekiwać na pomoc mężczyzny, ale potrafią same zmierzyć się z zagrożeniem. Jak to trafnie ujęła Hannah Bonner, współczesne kobiety nie potrzebują oglądać Toma Hardy, który bohatersko przybywa je uratować. Zamiast tego wolą zobaczyć na ekranie odbicia, zmiany i warianty samych siebie (Bonner, 2018).

Przełamanie schematu kobiety jako istoty zależnej od mężczyzny sprawiło, że we współczesnym horrorze kobieta nie jest zobowiązana wyłącznie stać po stronie dobra, ale może pełnić rolę czarnego charakteru. Przy czym, w przeciwieństwie, chociażby do wspomnianych wcześniej *Ludzi Kotów* (1942) antagonistki nie są już postaciami jednoznaczными, z góry skazanymi na porażkę a ich pokonanie wcale nie przywraca status quo. Przykładem może tu być Lola Stone (Robin McLeavy) z australijskiej produkcji *The Loved Ones* (2009) w reżyserii Seana Byrne’a. Bo choć nie da się ukryć, że kino grozy

obfituje w wyraziste antagonistki, takie jak chociażby Evelyn (Jessica Walter) z *Zagraj dla mnie Misty* (1971) Clinty Eastwooda, Regan MacNeil (Linda Blair) z *Egzorcysty* (1973) Williama Friedkina, Annie Wilkes (Kathy Bates) z *Misery* (1990) Roba Reinerja czy Asami Yamazaki (Eihi Shiina) bohaterka *Gry Wstępnej* (1999) w reżyserii Takashi Miike, to jednak Lola Stone bez wątpienia jest kimś jedynym w swoim rodzaju. Jest zabawna, niewątpliwie wyzywająca i maniakalna, ale tym, co sprawia, że stanowi tak fascynującą postać jest jej prawdziwie niegodziwe poczucie humoru i brak empatii dla nikogo oprócz jej „tatusia”, który został zredukowany do uwielbionego sługi oraz biernego uczestnika jej wypaczonych fantazji. Moim zdaniem jest to odwrócenie paradygmatu obowiązującego w klasycznym horrorze, w którym jedynym zadaniem kobiety było całkowite podporządkowanie mężczyźnie będącym jej panem i władcą.

Nietypową złą kobietą jest natomiast Dziewczyna (Sheila Vand), bohaterka debiutanckiego filmu irańskiej reżyserki Any Lily Amirpour *O dziewczynie, która wraca nocą sama do domu* (2014), będącego nie tylko interesującym komentarzem społecznym dotyczącym sytuacji w jej rodzinnym Iranie, ale również niezwykle ciekawym podejściem do (jak mogłoby się wydawać) całkowicie wyeksploatowanego tematu wampiryzmu. Główna bohaterka sprawia wrażenie niepozornej, nieśmiałej i zagubionej we współczesnym świecie nastolatki. Jeździ na deskorolce, nosi słodkie koszulki w paski oraz słucha Indie-rocka. W związku z tym nikt nie podejrzewa, że skrywa krwiożerczą naturę, a jej misją jest wymierzanie sprawiedliwości i uśmiercanie mężczyzn, którzy krzywdzą kobiety.

Ciekawym przykładem antagonistki jest również Kat (Kiernan Shipka), bohaterka filmu *Zło we mnie* (2015) w reżyserii Oza Perkinsa. Ta wieloaspektowa i fascynująca postać sprawia, że opowiedzianą przez reżysera historię można interpretować jednakowo jako faktyczne opętanie, chorobę psychiczną, reakcję na molestowanie seksualne albo efekt nieprzepracowania traumy po śmierci rodziców.

Ostatnią grupą, o której chcę tutaj wspomnieć, stanowią horrory, w których konwencje kina grozy zostały wykorzystane w celu, jak to ujął Ireneusz Gajek „ujęcia dziwactw, natręctw czy psychopatycznych zachowań bohaterek w szerszym, uniwersalnym kontekście” (Gajek, 2007).

Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w przypadku głośnego filmu *Mięso* (2016) w reżyserii Julii Ducournau. W obrazie tym przedstawiona została historia Justine (Garance Marillier), studentki pierwszego roku weterynarii oraz zadeklarowanej wegetarianki, która podczas otrzęsin zostaje zmuszona do złamania swoich zasad i skosztowania surowego mięsa. W rezultacie tego czynu dziewczyna przechodzi przemianę i staje się żądnym krwi potworem. Wydaje się logicznym założenie, że podobnie jak w *Chirurgicznej Precyzji* (2012) Richarda Batesa Jr., *Zdjęciach Ginger* (2000) Johna Fawcetta czy *Thelmie* (2017) Joachima Triera kanibalizm głównej bohaterki należy traktować nie dosłownie, ale jako metaforę rodzącego się popędu seksualnego do tej pory tłamszonego przez arbitralnych rodziców. Nie bez powodu Peter Biskind określił w swoim czasie tego typu kino jako „wyraz męskich koszmarów na temat kobiecego dojrzewania” (Biskind, 1998: s. 223).

Wokół seksualności toczy się również akcja *Coś za mną chodzi* (2014), czyli debiutanckiego dzieła młodego amerykańskiego reżysera Davida Roberta Mitchella. Filmu,

który bez wątpienia można uznać za jeden z najciekawszych pod względem poruszanej tematyki filmów grozy, jakie zostały wydane w ciągu ostatniej dekady. W związku z tym, że dominantą kompozycyjną jest tutaj złowroga istota przekazywana innym poprzez seks, przeciętny widz odbiera tę produkcję „ten film o chorobach przenoszonych drogą płciową”. Osobiście mam jednak wrażenie, że nie jest to właściwa interpretacja, a dzieło Mitchella należałoby traktować raczej jako polemikę z przestarzałym i purytańskim sposobem myślenia o kobiecej seksualności w kinie grozy. Jak stwierdziła przywołana tu już Clover, wychodząc z założenia, że młode dziewczyny prowadzące aktywne życie płciowe powinny być karane za seks przedmałżeński, każda bohaterka klasycznego horroru, która nie była naiwną dziewczyną, narażała się na zostanie ofiarą brutalnego mordercy (Clover, 1992). Z kolei Brendan Morrow twierdzi, że należy ten film traktować przede wszystkim jako krytykę „kultury gwałtu” i zwrócenie uwagi na traumę ofiar, które często są nierozumiane przez przyjaciół i rodzinę. W takim ujęciu Jay (Maika Monroe) to osoba, której powinniśmy raczej współczuć, ponieważ jej życie zostało na zawsze zmienione w piekło. Nie dość bowiem, że musi żyć ze świadomością, iż jej „cielesna nietykalność” została naruszona, to w dodatku zmagać się z niepocholebnymi ocenami ludzi, nawet jej najbliższych, twierdzącymi, iż sama jest sobie winna (Morrow, 2016).

W swoim debiutanckim filmie *Czarownica: Bajka ludowa z Nowej Anglii* (2015) Robert Eggers opowiada historię Thomasin (Anya Taylor-Joy) zmuszonej do konfrontacji z purytańskim postrzeganiem ról płciowych oraz kulturą, w której osoby „odmienne”, wykraczające poza obowiązujące normy społeczne, choćby dlatego, że (tak jak nasza bohaterka) znalazły się w nieszczęśliwej sytuacji zostania młodą kobietą w rodzinie religijnych fanatyków, z kilkoma źle zachowującymi się kozami, narażają się na oskarżenie o konszachty z ciemnymi mocami. Na marginesie zwróćmy uwagę, że czarownica stanowi nieodłączny element horroru zarówno literackiego, jak i filmowego. Zdaniem Rhianon Lucy Cosslett, taki stan rzeczy wynika z lęku mężczyzn przed silnymi i niezależnymi kobietami, których nie są w stanie kontrolować (Cosslett, 2019). Dlatego też czarownice najczęściej przedstawiane są jako niebezpieczeństwo, które trzeba pokonać i przywrócić równowagę. Jak pisze Cosslett, ich mądrość i siła muszą zostać zneutralizowane a one same ukarane i uciszone (Cosslett, 2019).

PODSUMOWANIE

Na podstawie tej krótkiej analizy historycznej oraz omówieniu kilku wybranych przykładów można dojść do konstatacji, że rację miała Beth Younger twierdząc, iż obraz kobiet w horrorze doskonale współgra ze światopoglądem obowiązującym w momencie powstawania danego dzieła (Bertram, 2018). Nie da się bowiem nie zauważyć, że kino grozy przeszło długą drogę, zanim twórcy zauważyli prosty fakt, iż kobieta wcale nie musi być traktowana instrumentalnie i przedmiotowo, czyli wyłącznie jako atrakcyjny dodatek do przedstawianych na ekranie historii, mający za cel wyłącznie to, aby przyciągać męskie spojrzenia.

Dzięki feminizmowi współczesne kobiety stały się silne i niezależne. Potrzebują zatem innego typu bohaterek, kogoś, z kim będą mogły się utożsamiać i kto potencjalnie może być dla nich źródłem inspiracji. W związku z tym nie może dziwić, że nastąpiło aksjologiczne rozmycie toposu mężczyzny jako istoty dominującej, a postaci kobiece, na co zwróciła uwagę chociażby Laura Mulvey, zyskały większą autonomię, gdyż twórcy filmowi, którymi coraz częściej są również kobiety by przywołać chociażby Anę Lily Amirpour, Julię Ducournau, Jennifer Kent czy Jagodę Szalc, pozwolili im stać się bardziej pomysłowymi, dowcipnymi a przede wszystkim mądrzejszymi i bardziej samodzielnymi niż ich poprzedniczki (Mulvey, 1975: s. 17).

W rezultacie można powiedzieć, że we współczesnym kinie grozy kobiety nie tylko dorównały mężczyznom, co wręcz, jak ujęła to Nikola Vasakova założycielka portalu „Girls in Film”, twórcy filmowi przestali obawiać się stawiania ich w centrum narracji (Vasakova, 2017). Dzięki takiemu podejściu coraz częściej aktorki mają możliwość nie tylko prezentowania swego atrakcyjnego ciała, ale dodatkowo mogą wykazać się talentem, ponieważ niejednokrotnie przypadają im w udziale postaci znacznie ciekawsze i bardziej złożone niż ich męskim odpowiednikom. Przykładem mogą być dwa najgłośniejsze horrory tego roku, czyli *Midsommar* (2019) w reżyserii Ariego Astera, w którym to obrazie wybitną kreację stworzyła Florence Pugh oraz *Us* (2019) Jordana Peela ze znakomitą Lupitą Nyong'o.

Ponadto zauważalne jest przesunięcie akcentu z obrazów pełnych przemocy i krwi w stronę dzieł zniuansowanych, komentujących kwestie społeczne i posiadających estetyczną wizję. Twórcy dostrzegli bowiem, że konwencja horroru pozwala na poruszanie i komentowanie kwestii, których inne gatunki boją się podejmować, takich jak chociażby ciemna strona ludzkiej natury czy tłumiona seksualność.

W związku z tym trudno jest uważać współczesny horror za gatunek mizoginiistyczny. Osobiście powiedziałbym nawet, że jest to gatunek, w którym proporcje między płciami są najbardziej wyrównane, tak jak wszyscy jesteśmy równi wobec śmierci.

BIBLIOGRAFIA

WYDAWNICTWA ZWARTÉ

1. Biskind P. (1998), *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex, Drugs and Rock and Roll Generation Saved Hollywood*. Simon & Schuster, New York.
2. Carroll N. (2005), *Filozofia horroru albo Paradoxy uczuć*, tłum. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
3. Clover C. (1992), *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton.
4. Has-Tokarz A. (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
5. Izdebska A. (2001), *Kobiety w labiryncie: bohaterki filmów gotyckich*, w: *Gender-Film-Media*, red. E. H. Oleksy i E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001.

6. Kamińska M. (2016), *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
7. Kerswell J.A (2010), *Teenage Wasteland. The Slasher Movie Uncut*, New Holland Publishers Ltd, London.
8. Kolańska I. (1998), *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory... - horror filmowy i jego widz* [w] *Kino gatunków: Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków.
9. Lovecraft H.P. (2008), *Nadnaturalny horror w literaturze*, przekład A. Ledwożyw, Ł. M. Pogoda, R. Lipski, Fantasmagoricon, Warszawa.
10. Mank G. W. (1999), *Women in Horror Films, 1930s.*, McFarland, Jefferson.
11. Mulvey L. (1992) *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, A. Helman (red.), Universitas, Kraków.
12. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, D. Bordwell, N. Carroll (ed.) (1996), University of Wisconsin Press, Madison.
13. Reed J. (2000), *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester University Press, Manchester.

ARTYKUŁY INTERNETOWE

1. Bechdeltest.com [online], Dostępny pod adresem: <https://bechdeltest.com/> (dostęp 23.06.2019).
2. Blakeley K. (2010), *Women In Horror Films*, Forbes. Dostępny pod adresem: <https://www.forbes.com/2010/08/26/horror-films-actresses-hollywood-forbes-woman-time-female-audiences.html#3123c991718c> (dostęp 23.06.2019).
3. Cosslett R. L. (2019), *From Baba Yaga to Hermione Granger: why we're spellbound by 'witcherature'*, Guardian. Dostępny pod adresem: <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/12/dark-charms-why-writers-are-spellbound-by-witches?> (dostęp 13.08.2019).
4. Gajek I. (2010), *Niewiasta słowem i czynem silna – obraz kobiety w horrorze zachodnim końca XX i początku XXI wieku*, Horror Online. Dostępny pod adresem: <http://horror.com.pl/publicystyka/art.php?id=117> (dostęp 23.06.2019).
5. Geena Davis Inclusion Quotient. Dostępny pod adresem: <https://seejane.org/wp-content/uploads/gdiq-reel-truth-women-arent-seen-or-heard-automated-analysis.pdf> (dostęp 23.06.2019).
6. Gingrich P. (2014), *What's The Deal With Women In Horror Movies?*, Ruthlessreviews. Dostępny pod adresem: <http://www.ruthlessreviews.com/22644/women-in-horror-movies/> (dostęp 23.06.2019).
7. Horror, Wikipedia. Dostępny pod adresem: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Horror> (dostęp 23.06.2019).
8. Madden C. (2013), *The evolution of women in horror films*, The Buzzsu. Dostępny pod adresem: <https://thebuzzsu.com/2013/04/24/the-evolution-of-women-in-horror-films/> (dostęp 23.06.2019).
9. McNeely K. (2019), *Women in Horror Month: Why Do We Love Horror?*, Ihorror. Dostępny pod adresem: <https://www.ihorror.com/women-in-horror-month-why-do-we-love-horror/> (dostęp 23.06.2019).
10. Payne R. (2012), *Representation Of Women In The Horror Genre*, Rebecca Payne A2 Media Blog. Dostępny pod adresem: <https://ena2payner.blogspot.com/2012/12/representation-of-women-in-horror-genre.html> (dostęp 23.06.2019).
11. Vasakova N., *Horrorzy nakręcone przez kobiety, o których pewnie nie mieliście pojęcia*, Vice. Dostępny pod adresem: <https://i-d.vice.com/pl/article/gyjq9/horrorzy-nakrecone-przez-kobiety-o-ktorych-pewnie-nie-mieliscie-pojecia> (dostęp 23.06.2019).
12. Walkiewicz M., *Renesans Strachu, Dwutygodnik*. Dostępny pod adresem: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7973-renesans-strachu.html> (dostęp 23.06.2019).
13. Younger B., *Women in horror: Victims no more*, The Conversation. Dostępny pod adresem: <https://theconversation.com/women-in-horror-victims-no-more-78711> (dostęp 23.06.2019).