

Následující řádky se pokusí připravit kontextuální pole pro uchopení obrazů a zvuků, kterými je ve vybraných televizních seriálech komplexní televize¹ vymezen prostor amerického Jihu v rámci tzv. gotického modu.

Na úvod je třeba říct, že americký Jih v tomto pojetí, ani v pojetí dalších kapitol předkládané knihy, neodkazuje k reálné lokaci, ale zabývá se konstrukcemi jižanského imaginárna, post-jížanským Jihem, jak jej v návaznosti na Michaela Kreylinga definuje Jay Watson:

„Post-jížanský Jih zjevně nestojí na žádných ‚reálných‘ či spolehlivých základech, které by vycházely z kulturních, společenských, politických, ekonomických či historických specifik, jde o nekonečně se množící sérii reprezentací a komodifikací ‚jížanství‘.“²

Erich Nunn v roce 2016 napsal, že „současná mediální krajina, především televizní, je přeplněná obrazy Jihu“³, což motivovalo i náš zájem. Ačkoli má Nunn na mysli produkci mnoha žánrů a typů, ohniskem této knihy je tzv. jižanská gotika a její televizní projevy. Nebudeme se zde pokoušet o definici gotiky jako kulturního modu či žánru, ale zaměříme se především na její televizní remediace.

Určit hranice a vymežit jasné charakteristiky jižanské televizní gotiky je nesnadné už proto, že se tento pojem v televizním marketingu vyskytuje zřídka. Brigid Cherry⁴ si všímá jisté tekutosti a žánrové hybridity, kterou staví do středu vymezení jižanské televizní gotiky:

- 1 Viz Jason Mittell. *Komplexní televize: Poetika současného televizního vyprávění*. Přeložil Jakub Korda. Praha: Akropolis, 2019.
- 2 Jay Watson. „Mapping Out a Postsouthern Cinema: Three Contemporary Films“. In: Deborah Barker – Kathryn McKee (eds). *American Cinema and the Southern Imaginary*. Athens, London: University of Georgia Press, 2011, s. 219. Viz také Michael Kreyling. *Inventing Southern Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998, s. 154. Pokud není uvedeno jinak, všechny překlady pocházejí z pera autorů.
- 3 Erich Nunn. „Screening the Twenty-First Century South“. *PMLA*. 2016, roč. 131, č. 1, s. 187.
- 4 Brigid Cherry. „Shadows on the Small Screen: The Televisuality and Generic Hybridity of Southern Gothic“. In: Susan Castillo Street – Charles L. Crow (eds.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. London: Palgrave Macmillan, 2016, s. 461.

„Mnohé jižanské gotické seriály zahrnují nadpřirozené prvky a obludné nelidské postavy známé z žánru hororu [...]. Jiné příklady spadají do kategorie nadpřirozené romance: *Pravá krev* a *Upíří deníky* jsou plné upírů, čarodějnic, víl a vlkodlaků. V dalších, jako je *American Gothic* a *Carnivàle*, vystupují duchové a ďábelské entity vycházející z kosmického hororu; *Temný případ* otevřeně spojuje policejní procedurální narativ s cajunským folklórem a nihilistickým hororem ve stylu H. P. Lovecrafta. *Živí mrtví* a *American Horror Story: Coven* jasně vycházejí z konvencí a tropů hororového žánru, včetně šokujících, děsivých a viscerálních obrazů a tradičních monster, jako jsou zombie, frankensteinovská stvoření a sériovní vrazi. Všechny tyto seriály mají ale jasné kořeny v groteskně a čerpají z dědictví jižanské literární gotiky a historie. Jejich žánrová hybridita [...] vytváří zvlášť barvitý a emočně nabitý vizuální povrch a sama o sobě je gotická.“⁵

Zkoumání projevů jižanské gotiky ve filmu a televizi se ubírá po dvou zřetelných liniích – první z nich umísťuje zdroj svého působení do nadpřirozených entit a událostí, druhá zkoumá skrytá zákoutí duše a lokální historie. Vzhledem k tomu, že první z nich bývá často spojována s nerealistickými a populárními mody zábavního průmyslu, je často kritiky vnímána jako kulturně podřadnější. Peggy Dunn Bailey tuto pozici vzhledem k současné gotické literatuře formuluje jasně: „Značná převaha a popularita gotických textů, v nichž se objevují nadpřirozené postavy a události, poněkud zastínila tradici jižanské gotiky, která na nich není založena.“⁶ Podle autorky vychází tato tradice z „potřeby vysvětlit a/nebo pochopit zakládající trauma, narušení nebo ztrátu něčeho, co je stěžejní pro identitu a přežití, ale je nenávratně pryč“.⁷ Jižanskou gotiku charakterizuje „posedlost – pokrevností, rodinou a dědictvím, rasovými, genderovými a/nebo třídními identitami,

5 B. Cherry. „Shadows on the Small Screen: The Televisuality and Generic Hybridity of Southern Gothic“, s. 463.

6 Peggy Dunn Bailey. „Female Gothic Fiction, Grotesque Realities, and *Bastard Out of Carolina*: Dorothy Allison Revises the Southern Gothic“. *Mississippi Quarterly*. 2010, roč. 63, č. 1–2, s. 271. DOI:10.1353/mss.2010.0034.

7 *Tamtéž*.

křesťanskou vírou (především v jejich nejudamentalističtějších polohách) a domovem – a potřeba o těchto záležitostech mluvit nebo psát⁸. Zakládajícím traumatem je v případě historie amerického Jihu míněna prohraná občanská válka, která přinesla kolaps společenského řádu postaveného na otroctví.

Podobně jako v mnoha jiných případech je také binární rozdělení Dunn Bailey do velké míry umělým projektem. V úvodu ke knize *Gothic and Theory* cituje Jerrold E. Hogle už Sigmunda Freuda a jeho stať „Něco tísnivého“ z roku 1919, v níž Freud interpretuje gotickou povídku E. T. A. Hoffmana „Pískoun“ z roku 1816 a objevuje v ní podle Hoglea „schéma primárních impulzů a strachů, zasutých do podvědomí a vyvolaných zpět zvláštními, neznámými a ‚jinými‘ bytostmi (například duchy nebo monstry), které ve skutečnosti zastupují nejvíce potlačené pudy a fobie [...] jak u jednotlivců, tak [...] v předevolučních stádiích vývoje lidské rasy, které v sobě stále nosíme“⁹. Spojení nadpřirozených bytostí a subjektivních psychologických stavů tedy neodporuje žádné tradici, ale naopak ji zakládá. Vztah upírů v seriálu *Pravá krev* (True Blood, tvůrce Alan Ball, HBO, 2008–2014) k reálným sociopolitickým problémům americké společnosti, kdy upíři zastupují LGBTQI+ osoby, je ostatně častým tématem reflexí tohoto seriálu a odkazuje k ní i titulková sekvence, v níž se objeví nápis „God Hates Fangs“ (Bůh nesnáší upíří zuby) jako variace na „God Hates Fags“ (Bůh nesnáší buzny).¹⁰

David Greven ve svém shrnujícím textu o podobách jižanské gotiky ve filmu upozorňuje na jiný problematický aspekt tohoto dělení. Podle něj má jižanská gotika dvě tváře – na jedné straně „schopnost mluvit za marginalizované, [...] kriticky a reflexivně zkoumat [...] otázky feminizmu, rasy a náboženství“ a „dávat hlas a význam této ‚jiné‘ Americe“, na druhé straně přistupují mnohé gotické texty k Jihu a jeho obyvatelům exploatačně a „odsouvají je

8 *Tamtéž*.

9 Jerrold E. Hogle. „The Gothic–Theory Conversation: An Introduction“. In: Jerrold E. Hogle – Robert Miles (eds.). *Gothic and Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, s. 5–6.

10 Viz např. Darren Elliot-Smith. „The Homosexual Vampire as a Metaphor for... the Homosexual Vampire?: *True Blood* Homonormativity and Assimilation“. In: Brigid Cherry (ed.). *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. London and New York: I. B. Tauris, 2012, s. 139–154.

do kategorie zdegenerované a hrůzné jinakosti“¹¹. Druhý přístup spojuje Greven s vlivem filmu *Vysvobození* (Deliverance, režie John Boorman) z roku 1972, který byl adaptací stejnojmenného románu jižanského básníka Jamese Dickeyho a který „vytvořil vzorec pro současné verze tohoto subžánru [jižanské gotiky, pozn. aut.], jenž se udržel v překvapivě neměnné podobě až do 21. století“¹². Mezi nejvýraznější rysy *Vysvobození*, které je podle Grevena možné vysledovat například i v první sezoně seriálu HBO *Temný případ* (True Detective, tvůrce Nic Pizzolatto, 2014) patří zobrazení chudých obyvatel Apalačských hor, především mužů, coby zdegenerovaných a amorálních mizogynů mizivých intelektuálních kapacit a zástupců obyvatel amerického Jihu jako takového.¹³ Jak ukazuje například Anthony Harkins, Boorman a jeho nástupci měli v tomto ohledu na co navazovat, neboť stereotyp tzv. hillbillyho měl již v době adaptace *Vysvobození* bohatou vlastní historii.¹⁴ Nedávno mohlo diváctvo streamovacích platforem sledovat proměny ženských hillbillies v seriálu *Ozark* (tvůrci Bill Dubuque a Mark Williams, Netflix, 2017–2022). V něm i přes zjevnou snahu tvůrců o přerámování tohoto stereotypu dopadá spravedlnost disproporčně častěji na hillbillies než na postavy ostatních bílých Američanů. *Ozark* je tak v jistém ohledu svědectvím o zakořeněných a přetrvávajících třídních předsudcích a společenských rozdílech soudobé Ameriky.

Při zkoumání vybraných jižanských televizních seriálů docházejí Caroline Ruddell a Brigid Cherry k postulování dalšího dualismu, tentokrát ve vztahu ke zvolenému stylu. Mluví o dvou paradigmatech vizuální stylizace, které pracují s různými podobami a obrazy jižanské krajiny, a opět je staví do opozice, ač mají podobný cíl – „ohromit diváka“¹⁵. Mizanscéna jižanských seriálů podle Ruddell a Cherry pracuje buď s „bujnou vegetací, dusnem

11 David Greven. „The Southern Gothic in Film: An Overview“. In: Susan Castillo Street – Charles L. Crow (eds.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. London: Palgrave Macmillan, 2016, s. 474–475.

12 *Tamtéž*, s. 479.

13 *Tamtéž*, s. 478–479.

14 Viz Anthony Harkins. *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*. New York: Oxford University Press, 2004.

15 Caroline Ruddell – Brigid Cherry. „More than Cold and Heartless: The Southern Gothic Milieu of True Blood“. In: Brigid Cherry (ed.). *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. London, New York: I. B. Tauris, 2012, s. 41.

a mokřady tzv. hlubokého Jihu“ nebo s „vyprahlými a holými pláněmi táhnoucími se až k horizontu či údolními sevřenými strmými skalami“.¹⁶ V obou případech hraje významnou roli slunce; jeho oslňující světlo a horko, které se často pojí s geografickou oblastí amerického Jihu, přejímají roli stínů a temnoty v tradičních gotických narativech a vytvářejí „stejnou atmosféru hrozby, útlaku a strnulosti“¹⁷. V tomto kontextu je třeba podotknout, že příroda a okolní prostředí hrály v gotické stylizaci vždy poměrně zásadní roli coby zrcadla narativních událostí a vývoje postav, jak upozorňuje mimo jiné Eric Savoy, když mluví o „dlouhé tradici americké gotiky spočívající v připisování děsivého násilí němé a netečné krajině“¹⁸.

Příroda či krajina není tedy v gotických textech neutrálním pozadím, ale vždy interaguje s postavami a příběhem, vnáší do vyprávění vlastní historii a ztělesňuje místní traumata. Tak se například les v *Ostrých předmětech* (Sharp Objects, režie Jean-Marc Vallée, HBO, 2018) stává nejen dějištěm vražd, ale i flashbacků hlavní postavy a místem, kde přebývá děsivá „dáma v bílém“. *Ostré předměty* dávají onomu zakládajícímu traumatu, s nímž se jižanská gotika potýká, ženskou tvář, a na třech hlavních postavách rozehrávají variace jižanské femininity – kapitalistickou obdobu tradiční jižanské dámy, křehké, jemné a dokonale upravené bytosti, která však svým majetkem a společenským postavením ovládá celé městečko, její otevřeně rebelující dcery, jež sice proráží místní konvence, ale svůj hněv obrací proti sobě, a druhé, mladší dcery, která jižanskou femininitu dekonstruuje coby čistou maškarádu, jejíž otěže však pevně svírá v rukou, a jakoukoli genderovou odlišnost krutě trestá. Je výmluvné, že všechny tři variace jsou ukázány jako toxické.

Jižanská krajina je v mizanscéně gotických televizních narativů vždy základním stylistickým prvkem. Adaptace kultovního komiksu *Bažináč* (Swamp Thing, tvůrci Gary Dauberman a Mark Verheiden, DC Entertainment, 2019) je zasazena do fiktivního městečka Marais, jehož jméno odkazuje ke krajině, v níž se po

16 *Tamtéž*.

17 *Tamtéž*, s. 44.

18 Eric Savoy. „The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic.“ In: Eric Savoy – Robert K. Martin (eds.). *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998, s. 9.

většinu času s postavami nacházíme.¹⁹ Na rozdíl od ostatních seriálů zde však topos bažiny nefunguje jako transponované trauma. Skrze smrt protagonisty Aleca Hollanda se v něm odehrává regenerace a proměna lidského v nelidské. Zlo a temnota, spojované v gotickém modu s lidskou historií a anomáliemi duše a vytěsňené do nelidského univerza v podobě monster či krajiny skrývající neslýchané zločiny, jsou zde pevně ukotveny ve sféře postav motivovaných touhou po exploataci přírodních zdrojů. Hlavní kapitalista v Marais, Avery Sunderland, se snaží akcelerovat a následně monetizovat regenerační schopnosti bažiny, čímž dochází k narušení přirozené rovnováhy a vzniku Sunderlandova protivníka – Bažináče, který je zhmotněním této lokace. Zároveň je extenzí zemřelého Aleca Hollanda. Napětí mezi jeho lidskou a nelidskou podstatou ve vztahu k ženské protagonistce Abby Arcane tvoří paralelní linii vyprávění, odrážející se i v původním názvu seriálu *Swamp Thing* neboli věc z bažiny. V poslední epizodě se Bažináč rozdvojí a rozmlouvá s již mrtvým Alecem Hollandem. Skrze tento akt se vyrovnává s faktem, že je stvořením bažiny, které absorbovalo Hollandovo vědomí i vzpomínky. Dochází také ke smíření s Abby, která se rozhodne s ním v bažině zůstat.

Bažina se v *Bažináci* proměňuje z prostoru hrozby a nebezpečí v morální kompas, jenž trestá zlo a chrání dobro.²⁰ Tento interpretační obrat, který seriál vzhledem ke gotické tradici provádí, situuje *Bažináče* do rámce tzv. ekogotiky, teoretického směru propojujícího ekologickou kritiku s gotickou senzibilitou. Jak popisují Andrew Smith a William Hughes, tyto tendence, byť aktuální v současném kontextu klimatické krize, sahají do období romantismu.²¹ Zároveň

19 Marais je ve francouzštině bažina. Louisiana, kde se *Bažináč* odehrává, byla až do začátku 19. století francouzskou kolonií. Seriál se však natáčel ve studiích ve Wilmingtonu v Severní Karolíně. Viz ASC Staff. „Don't Panic, It's Organic: A *Swamp Thing* Discovery Saga“ [online]. *American Cinematographer*. 14. 12. 2019 [cit. 15. 12. 2022]. Dostupné z: <https://theasc.com/blog/filmmakers-forum/dont-panic-its-organic-a-swamp-thing-discovery-saga>

20 Ke spletitě kulturní a společenské roli bažin viz např. Anthony Wilson. *Swamp. Nature and Culture*. Chicago: Chicago University Press, 2017. Prostoru a historii Great Dismal Swamp se konkrétně věnuje Marcus P. Nevius. *City of Refuge: Slavery and Petit Marronage in the Great Dismal Swamp, 1763–1856*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2020.

21 Andrew Smith – William Hughes. „Introduction: Defining the EcoGothic“. In: Tíž (eds.). *Ecogothic*. Manchester and New York: Manchester University



Obr. 1
Bažináč. DC Entertainment, 2019 [snímek obrazovky].

přidávají prvek znejistění a dystopie, zpochybňující nemediované propojení básníka/čtenáře s přírodou. Ta je v gotické tradici vnímána jako prvotní síla přesahující lidský horizont, z čehož vyplývá i její děsivá povaha, cirkulující nejen v dětských pohádkách o začarovaných lesích, ale i v současnějších hororových ztvárněních — ať již jde o zmíněné *Vysvobození*, nebo *Záhadu Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, režie Daniel Myrick a Eduardo Sánchez, 1999). *Bažináč* do této diskuse vstupuje s poměrně paradoxním poselstvím — příroda je v něm zobrazena jako zároveň děsivá i životadárná a monstrem, které ji obývá, představuje amalgám lidských a nelidských vlastností. Není Alecem Hollandem, ale má jeho vzpomínky i morální postoje, je bytostí stvořenou z bažiny s nelidskými schopnostmi, ale silně antropomorfovaným vzezřením (viz obr. 1). Závěrečné gesto Abby, zůstávající s Bažináčem v jeho prostředí, jako by zakládalo nový typ utopie spočívající v souladu lidského a nelidského řádu, v respektu k jinakosti bez potřeby její

Press, 2013, s. 1. Na jejich vymezení navazuje např. Elisabeth Parker. *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. London: Palgrave Macmillan, 2020.