

# Genderové pojetí v žánru sci-fi

BcA. Kateřina Vašků

---

Diplomová práce  
2014



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---



## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Kateřina Vašků**  
Osobní číslo: **K13535**  
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Genderové pojetí v žánru sci-fi**

**2. Praktická část:**  
**Scénář hraného filmu, délka minimálně 75 min.**

### Zásady pro vypracování:

#### 1. Teoretická část:

**Rozsah práce:** minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

**Formální podoba:** 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

**Pokyny k vypracování:** prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

#### 2. Praktická část:

**Výstupní dílo:**

- 1 ks datového CD s elektronickou podobou scénáře, synopse, filmové povídky a námětu ve formátech doc a pdf
- 3 ks scénáře v kroužkové vazbě
- 1 ks tištěného souboru obsahující: synopsi, námět a filmovou povídku

**Všechny odevzdané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.**

**Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.**

Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování  
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

ADAMOVIČ, Ivan. Encyklopedie fantastického filmu. Praha: Cinema, 1994, 232 s. ISBN 80-901675-3-5  
FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář. Rybka Publishers, 2007, 277 s. ISBN 978-80-87067-65  
CLUTE, John, Nicholls, Peter. The Encyclopedia of Science Fiction. Great Britain: Orbit, 1088 s., ISBN 1-85723-897-4  
MONACO, James. Jak číst film. Albatros, 2006, 740 s. ISBN 80-00-01410-6  
KUHN, Anette. Culultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. Verso, 2000, 256 s. ISBN 978-0-86091-993-3.  
REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2009, 792 s. ISBN-13: 978-0313335891  
ROBERTS, Robin. A New Species: Gender and Science in Science Fiction. Urbana: University of Illinois Press, 1993, 170 s. ISBN 978-0252062841  
URGOŠÍKOVÁ Blažena. Vědeckofantastický film. Čs. filmový ústav, Edice Filmové informace, 1983, 56 s. ISBN 2654-1983

Vedoucí diplomové práce: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
Ústav animace a audiovize  
Datum zadání diplomové práce: 2. prosince 2013  
Termín odevzdání diplomové práce: 14. května 2014

Ve Zlíně dne 2. prosince 2013

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
MgA. Pavel Hruša  
ředitel ústavu



## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ..... 22.5.2014 .....

KATEŘINA VAŠKOVÁ, Vašková  
.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požít na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.







## **ABSTRAKT**

Tato práce pojednává o genderových aspektech postav ve vědeckofantastickém filmu, zabývá se tedy otázkou rovnosti postavení mužů a žen ve společnosti a jejich zobrazením prostřednictvím filmového média. V první části jsou nastíněna základní teoretická východiska, v druhé části je teorie aplikována na čtyři konkrétní vědeckofantastické snímky natočené v průběhu posledních padesáti let. Praktickým výstupem teoretické diplomové práce je scénář k celovečernímu sci-fi filmu s ženskou postavou v hlavní roli.

Klíčová slova:

Gender, film, filmové teorie, feminismus, Mulvey Laura, sci-fi, vědeckofantastický film, dekonstrukce, kritická analýza, Barbarella, Vetřelec, Melancholia, Gravitace

## **ABSTRACT**

This diploma thesis is focused on gender aspects of the characters in science fiction movies and address the question of equality of men and women in society and their visualization in the film. The first part outlines the theoretical background, in the second part the theory is applied on the four specific science fiction films made during the last fifty years. The practical outcome of the diploma thesis is a screenplay to the full length sci-fi movie with a female character in the lead role.

Keywords:

Gender, film, film theory, feminism, Mulvey Laura, sci-fi, science fiction film, deconstruction, critical analysis, Barbarella, Alien, Melancholia, Gravity

Děkuji vedoucí práce doc. MgA. Janě Janíkové, ArtD. za cenné postřehy, důležité připomínky a celkovou podporu nejen v rámci tvorby teoretické práce, ale rovněž v oblasti scenáristiky obecně. Rovněž děkuji dalším pedagogům školy, doc. Ludovítovi Labíkovi, ArtD. za cenné rady, způsob inovativního nazírání a celkový přístup k tvorbě scénáře, Mgr. Tomáši Binterovi za zprostředkování a poskytnutí důležitých rad a praktických zkušeností ohledně tvorby filmu a prof. Stanislavu Párnickému, ArtD. za zprostředkování jeho komplexního náhledu na film daného mnohaletými zkušenostmi. Mé další poděkování směřuje k mé rodině, partnerovi a přátelům, kteří mě během mého studia podporovali a povzbuzovali.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>10</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>12</b>
<b>1 STRUČNÉ DĚJINY A VÝVOJ GENDERU</b> .....	<b>13</b>
1.1 CO JE GENDER .....	13
1.2 GENDER NAPŘÍČ HISTORIÍ .....	13
1.3 GENDER A FEMINISMUS .....	15
1.4 GENDEROVÉ STEREOTYPY.....	16
1.5 HLAVNÍ OTÁZKY GENDERU .....	18
<b>2 GENDER A FILMOVÉ MÉDIUM</b> .....	<b>20</b>
2.1 FEMINISTICKÁ FILMOVÁ TEORIE .....	20
2.1.1 Vizuální slast a narativní film (Laura Mulvey).....	21
2.1.2 Žena jako symbol kastráční úzkosti .....	22
2.2 FILM A IDEOLOGIE .....	23
2.3 FILMOVÉ MÉDIUM A PRŮMYSL .....	<b>2 CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.</b>
<b>3 ŽÁNŘ SCI-FI</b> .....	<b>24</b>
3.1 SCI-FI JAKO VĚDECKOFANTASTICKÝ ŽÁNŘ.....	24
3.2 STRUČNÝ NÁSTIN HISTORIE SCI-FI SNÍMKŮ .....	25
3.3 ŽENY A VĚDECKO-FANTASTICKÝ FILM.....	26
3.4 SPECIFIKA ŽENSKÝCH FILMOVÝCH SCI-FI POSTAV .....	27
<b>II PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>29</b>
<b>4 ANALÝZY JEDNOTLIVÝCH SNÍMKŮ</b> .....	<b>30</b>
4.1 STANOVENÍ TÉMATU A CÍLE ANALÝZY .....	30
4.2 STANOVENÍ METODY ANALÝZY .....	30
4.3 BARBARELLA .....	32
4.3.1 Představení snímku .....	32
4.3.2 Fondová jako sexuální symbol.....	34
4.3.3 Promiskuita versus nevinnost .....	35
4.3.4 Barbaři i andělé .....	36
4.4 VETŘELEK .....	39
4.4.1 Představení snímku .....	39
4.4.2 Kocour a laser .....	40
4.4.3 Mateřství a nevědomí .....	42
4.5 MELANCHOLIA.....	44
4.5.1 Představení snímku .....	44
4.5.2 Šílenství jako stigma .....	45
4.5.3 Transformace patriarchálního rámce?.....	48

4.5.4	Přivolávání zkázy .....	49
4.6	GRAVITACE.....	51
4.6.1	Představení snímku .....	51
4.6.2	Genderové aspekty hlavní hrdinky.....	51
4.6.3	Proč to nejde .....	53
4.6.4	Hysterie z NASA.....	54
<b>ZÁVĚR .....</b>		<b>57</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>		<b>59</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>		<b>62</b>

## ÚVOD

Gender jakožto označení kulturně vytvořených rozdílů mezi muži a ženami představuje každodenní součást našeho života – zda je protějšek muž nebo žena se stává obvykle první informací, kterou vstřebáváme při kontaktu s jiným člověkem a která ovlivní naše chování a jednání vůči němu. Tyto generové postoje upravujeme na základě naší genderové identity a naučených vzorců chování, které si osvojujeme již v raných fázích socializačního procesu. Na základě těchto zkušeností se ve společnosti formují tzv. genderové stereotypy, které říkají, jak má vypadat správná žena a správný muž. Ve většině společností přitom bylo empiricky zjištěno, že dominantní postavení čili privilegovanou skupinu představují ve většině oblastí muži.

Sci-fi žánr představuje jednu z oblastí, kde na základě poměrného tvůrčího zastoupení privilegovanou skupinu tvoří muži. Tento fakt lze přitom vysvětlit tím, že se jedná o žánr, který je spojen (z hlediska genderové stereotypizace) s typicky maskulinními vlastnostmi. Jde zejména o racionální myšlení a jednání formující vědecký a technologický pokrok, akčnost, dobrodružnost, agresivitu a dominanci. Analýza počtu ženských scenáristek a režisérek coby tvůrkyň sci-fi snímků naznačuje, že v porovnání s muži je jejich zastoupení v tomto žánru mnohem nižší, téměř zanedbatelné.

Ženské hrdinky tedy bývají ve sci-fi snímcích zobrazovány převážně mužským pohledem, přičemž divák je nucen tento pohled sdílet. Genderová stereotypizace filmových postav však není bezvýznamná – prohlubuje „zespodu“ ideologický rámec, v němž žijeme, a zpětně nás legitimizací těchto stereotypů přesvědčuje, že jsou normální a správné. Vzhledem k počtu filmových diváků, kteří slavné snímky shlédnou, je efekt takto zobrazených hrdinů a hrdinek značný.

V první části práce se zaměřím na nastínění teoretických východisek genderu, zmíním jeho návaznost na feministickou teorii filmu, představím sci-fi jako žánr a nastíním některé specifické vlastnosti sci-fi hrdinek.

V praktické části budu tyto teoretické poznatky aplikovat na analýzu čtyř sci-fi snímků natočených v průběhu posledních padesáti let. Budu si přitom všimnout genderových aspektů hrdinek a hrdinů a jejich proměn napříč historií.

Praktickým výstupem teoretické práce je rovněž můj absolventský scénář k celovečernímu filmu – jedná se o sci-fi s ženskou hrdinkou v hlavní roli. V rámci scénáře jsem si

nekladla primárně za cíl stvořit dílo, které by se neslo v duchu absolutní genderové rovnosti, ale film, v němž by se ženská hrdinka stala hybatelkou děje, aniž by v tomto smyslu byla primárně závislá na mužských postavách. Vlastní tvorba mi přitom zpětně potvrdila, jak velká je síla vlastních naučených genderových vzorců, které se učíme už v raném věku a společností jsme v nich nadále stále znovu a znovu utvrzováni. Filmové médium je potenciálně jedním z nejsilnějších ideologických nástrojů a proto právě scenáristická i režijní práce by genderové hledisko rozhodně neměla opomíjet.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**



## 1. STRUČNÉ DĚJINY A VÝVOJ GENDERU

### 1. 1. Co je gender

V nejobecnějším slova smyslu představuje pojem „gender“ (z řeckého „rod“) označení uměle, společensky vytvořených rozdílů mezi muži a ženami. Jedná se tedy o sociální konstrukt, který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností. (Hrdličková, 2007, s. 8). Do českého jazyka se někdy překládá také jako „sociální pohlaví“ nebo „sociální rod“, avšak na základě konsenzu mezi odborníky a Ústavem pro jazyk český AV ČR bylo dohodnuto dávat přednost termínu anglickému, resp. řeckému. C. M. Renzetti definuje gender jako „*společensky utvářené postoje a modely chování, obvykle dichotomicky dělené na mužské a ženské*“ (Renzetti, 2005, s. 527). Jedná se přitom o pojem relativně nový<sup>1</sup>, který se začal používat až zhruba v polovině minulého století v souvislosti s rozvojem feministického hnutí.

### 1.2 Gender napříč historií

Historie přináší řadu příkladů nerovného postavení mužů a žen ve společnosti a ani dnes se v řadě zemí nedá hovořit o genderové rovnosti. Za všechny uvedme například fakt, že ženy získaly ve většině zemí volební právo teprve počátkem dvacátého století<sup>2</sup>, z čehož vyplývá, že byly po dlouhá staletí z aktivního působení na politickém dění prakticky vyloučeny. Velký krok znamenal v otázce osvobození žen také vynález antikoncepčních tablet<sup>3</sup> a s nimi možností žen svobodně rozhodovat o svém těhotenství – avšak všechny tyto zlomové události lze označit za relativně nedávné, přičemž ještě v 19. století byly rozdíly oproti současnému postavení žen v proamerické společnosti nesrovnatelné.

---

<sup>1</sup> S termínem přišel jako první americký psycholog a sexuolog John Money v roce 1955.

<sup>2</sup> Vůbec první zemí, která přiznala volební právo ženám, se stal Nový Zéland v roce 1893. V českých zemích bylo volební právo ženám přiznáno roku 1920.

<sup>3</sup> První antikoncepční tableta s názvem Enavid 10 se na trhu objevila v roce 1960.

Francouzská spisovatelka Simone de Beauvoirová jako jedna z prvních otevřeně popsalala dobové i historické postavení ženy a své poznatky shrnula v knize *Druhé pohlaví* vydané roku 1967.

Podle Beauvoirové historicky nižší postavení ženy souviselo se vznikem osobního vlastnictví: „*Když se lidé (kočovníci – pozn. autorky) usazují na určitém území, přivlastňují si je. Objevuje se pocit vlastnictví, zatím ve formě kolektivní. To vyžaduje od vlastníků dědice, a proto se mateřství stává posvátnou funkcí*“ (Beauvoirová, 1967, s. 29). Proč se žena z tohoto výsadního postavení dlouho netěšila, vysvětluje Beauvoirová přechodem vlastnictví klanu k vlastnictví rodiny: „*V primitivních dobách je nejdůležitější ideologickou revolucí ta, která místo mateřské poslušnosti nastoluje pokrevní příbuzenství. Od té chvíle je matka odsunuta na úroveň kojné, služebné a zdůrazňuje se svrchovanost otce; jemu patří všechna práva a on je předává*“ (Beauvoirová, 1967, s. 30). Tento názor dokládá autorka např. v Aischylových *Eumenidách*, kde se dočteme slovy hrdiny Apolla: „*Matka neplodí to, co nazýváme jejím dítětem. Je pouze živitelkou zárodku, který byl vložen do jejího lůna. Ten, kdo plodí, je otec. Žena přijímá zárodek jako cizí opatrovnice, a když se bohům zlíbí, uchová jej a donosí*“ (Beauvoirová, 1967, s. 31).

Postavení ženy jakožto nižší bytosti dále upevnily psané zákoníky, jejichž autory byli muži. K takovým kodexům patřila i Bible, resp. Starý zákon, jehož vznik je datován do období kolem 1 000 př. n. l. Právě v něm najdeme v podobě příběhu o stvoření jeden z nejstarších „scénářů“ o původu odlišného postavení mužů a žen. Ve známém příběhu o stvoření Bůh z hlíny upláca Adama a posléze vdechne život i Evě. Jak stvořitel, tak potomek stvořený k „jeho obrazu“ jsou tedy rodu mužského. Adam pociťuje jakési prázdno, smutek, nenaplnění, je mu tudíž vytvořena družka – Eva. Ta ovšem není ze stejného materiálu – je stvořena z Adamova žebra – již tento fakt vypovídá podle Beauvoirové o hierarchizaci vztahu ženy vůči muži. Bible dále praví, že Adam je s božskou prací spokojen, ovšem opět několikrát zdůrazní svoji nadřazenost: „*To je konečně ona: kost z mých kostí, tělo z mého těla! Bude se nazývat manželkou, neboť je vzata z manžela*“ (Genesis: kapitola I., odstavec 23)!

Mužova „hračka“ však neposlouchá a podlehne zvědavosti – na popud hada podstrčí Adamovi jablko poznání a společně jedí ze zakázaného stromu. Tímto činem je vyhnání z ráje a celý trpný osud lidského rodu zpečetěn. „*Cos to udělala?*“, ptá se Hospodin. „*Had mě podvedl, a tak jsem jedla,*“ odpovídá Eva (Genesis, kapitola III., odstavec 13). Bůh se

rozhodne za tento čin ženu potrestat: „*Rozmnožím útrapy tvého těhotenství, své děti budeš rodit v bolestech. Po muži budeš dychtivě toužit, on ti však bude poroučet*“ (Genesis, kapitola III., odstavec 16). Třetí a nejdramatičtější aspekt biblické Evy ukazuje tedy na to, že za veškerou zkázu a všechno zlé v lidském světě zodpovídá žena. Avšak tento přístup k ženám přejaly i antické společnosti, dnes chápané jako velmi vyspělé. „*Dobrý princip zplodil řád, světlo, muže; a princip zlý stvořil chaos, temnotu a ženy,*“ cituje Beauvoirová výrok význačného řeckého filosofa a matematika z 5. stol. př. n. l. Pythagora. Rovněž v příběhu o Pandoře jsou muži potrestáni bohy příchodem ženy – Pandory; otevřením její skříňky se do světa vyvalí veškeré zlo, nemoci a lidské trápení.

S nástupem a všeobecným rozšířením křesťanství mohlo být Eviným proviněním popsaným v Bibli vysvětlováno (a společensky ospravedlňováno) nerovné zacházení se ženami, zakotvené již tehdy v zákonech i kulturním životě. Ospravedlnění přitom pocházelo z pramene nejvyššího, božského – ženu je možné „spravedlivě“ (nepodmíněně) trestat prostě proto, že je ženou, čili nástrojem ďáblovým. V souladu s tímto postojem byly v pozdějších stoletích odsunuty do role „těch druhých“, stigmatizovaných. Mohly se „napravit“ pouze odčiněním hříchu dodržováním stanovených zákonů. Pokud žena z předepsaného rámce výrazně vybočí, dostane se jí tvrdé odplaty (v lepším případě odsouzení a zavržení společností, stigmatu „duševně nemocné“, v horším případě tvrdšího trestu, či dokonce smrti).

### 1.3 Gender a feminismus

Nespokojenost se společenskou situací žen zformovala v 17. století tzv. ženská hnutí<sup>4</sup>, která lze dnes považovat za kořeny feminismu. Jeden z prvních literárních manifestů za ženská práva zformulovala anglická spisovatelka Mary Wollstonecraftová v díle *Obhajoba ženských práv* z roku 1792.

Úvodem svého díla kritizuje postoj uznávaného filosofa a spisovatele Jeana-Jacquesa Rousseaua: „*Rousseau prohlašuje, že žena by se nikdy ani na chvíli neměla cítit nezávislou, že by ji strach měl vést k tomu, aby využívala své přirozené mazanosti a necha-*

---

<sup>4</sup> Ženská hnutí se poprvé objevují ve Francii a Anglii na přelomu 17. a 18. století.

*la ze sebe udělat koketní otrokyni, aby z ní byl lákavější předmět touhy, milejší společnice muže, kdykoli se mu zachce si odpočinout“* (Wollstonecraftová, 1986, s. 22). Rousseau navíc dodává svým výrokům váhu argumentem, že takto popsané postavení žen je přímo závislé na přírodních zákonech – je tedy dané a neměnné. Wollstonecraftová vyjadřuje s těmito tezemi nesouhlas a negativně popisuje tehdejší situaci žen, systematicky izolovaných v jejich domovech a odsouzených k výchově dětí mimo „mužské“ společenské dění. Zdůrazňuje právo na vzdělání žen a závěrem svého díla dodává: *„Je marné očekávat ctnost od žen, dokud nebudou určitou měrou nezávislé na mužích (...) Dokud jsou naprosto závislé na svých manželech, budou mazané, úzkoprsé a sobecké, a mužům, kterým činí radost ta náklonnost hraničící se psí oddaností, nedají moc jemnocitu, neboť láska se nedá koupit“* (Wollstonecraftová, 1986, s. 22).

Zásadního významu začal feminismus nabývat až na počátku 20. století. Hovoříme o tzv. třech vlnách feminismu (Hrdličková 2007, s. 16). První z nich proběhla počátkem minulého století a ženy v ní bojovaly o základní lidská práva a jejich zákonné zakotvení. Šlo především o právo volební, právo na vzdělání a na vlastnictví majetku. Další velká vlna proběhla v 60.–80. letech 20. století a začala se utvářet především v USA, kde byla úzce spjata s hnutím hippies a bojem za lidská práva obecně. Ačkoli nejvýraznější zákonné nerovnosti byly v té době již srovnány, stále existovala řada nerovností, která se udržovala právě díky po staletí udržovaným genderovým stereotypům. Ve třetí vlně feminismu, která probíhá od 90. let minulého století, dochází k rozpadu ideologie na množství proudů a směrů a „*již nelze hovořit o feminismu jako celku*“ (Hrdličková, 2007, s. 17). Objevují se mnohé proudy zahrnující mimo jiné radikální feminismus (zaměřuje se především na otázku sexuálního zneužívání žen), multirasový feminismus (queer theory) nebo ekofeminismus (souvislost nadvlád mužů a porobení přírody).

## 1.4 Genderové stereotypy

Genderové chování si člověk osvojuje již během socializačního procesu, přičemž z hlediska genderu se během něj učí jedinec chovat se v sounáležitosti se svým pohlavím. Pomocí osvojování si tzv. genderových rolí se učí, jak má správná žena nebo muž dané společnosti vypadat (Hrdličková, 2007, s. 9). Tyto role jsou pochopitelně napříč kulturami, národnostmi a historickým kontextem značně odlišné, stejně jako intenzita tlaků, které předávající na dítě dospívající v mladou ženu či muže vyvíjí.

V rámci genderových rolí můžeme zkoumat rovněž sociální status jedince, který je definován jako povinnosti a práva jedince v rámci sociální hierarchie. Tento status může být získaný na základě reálných dovedností (zaměstnání, dosažené vzdělání), nebo naopak vyplývat z členství v privilegované skupině (šlechtický predikát, dědictví). Pohlaví je ve většině společností úzce spojeno právě s oním privilegovaným statusem získaným bez vlastního úsilí. Mnohé sociologické výzkumy např. ukázaly, že „u mužů předpokládáme vyšší výkon, a tudíž máme tendence dávat jim více příležitostí participovat a iniciovat rozmanité aktivity, možnost rozhodovat o celé řadě věcí a oceňovat je pozitivněji než ženy“ (Wyrobková, 2007, s. 39). S vyšším sociálním statusem se pojí také větší moc ve smyslu kontroly jedince či skupiny nad zdroji a výsledky jiných jedinců či skupin (Molm, Hedley, 1992). Muži vybavení větší sociální mocí tak často zastávají dominantní postavení nejen v organizacích, ale např. i v manželství, zvláště pokud je kontrolují ekonomicky.

Empirické výzkumy popsaly čtyři hlavní složky genderových stereotypů: rolové chování, povolání, osobnostní rysy a fyzické atributy, přičemž na základě jedné komponenty máme tendence usuzovat na komponenty další, kdy nejvýznamnější se zdají být atributy fyzické (Deaux, Lewis, 1984). To má ovšem pro filmové médium zcela zásadní význam, neboť již to, jak hrdina či hrdinka vypadá, anticipuje v divákově mysli síť asociačních představ, podle kterých předpokládá, jak se bude muž či žena chovat, jaké budou její osobnostní rysy (např. filmová hrdinka vypadá jako sexy blondýna, je tak i oblečená – předpoklad diváka: bude flirtovat s muži a nebude příliš inteligentní). Deaux a LaFrance popisují v díle Structure of gender stereotypes klíčové dimenze osobnostních charakteristik. Ty mužské označují jako **agency**<sup>5</sup> a zahrnují vlastnosti jako akčnost, sebeprosazování, kompetence či racionalitu, ty ženské jako **communion**, přičemž označují především vztahovost, vřelost, péči, emocionalitu. Mezi základní maskulinní role patří např. finanční zaopatření, hlava rodiny a vůdcovství, zatímco mezi ženské řadíme emocionální podporu, chod domácnosti, péči o děti. Mezi femininní fyzické atributy řadíme jemnost, půvab, křehkost, dlouhé vlasy, k těm maskulinním patří výška, vousy, široká ramena, svalnaté tělo apod. (Deaux, Lewis, 1984). S mužským stereotypem se pojí dobrodružnost, akčnost, nezávislost a síla, zatímco ten ženský se jeví jako emocionální a vřelý, vztahově orientovaný.

---

<sup>5</sup> Pro pojmy agency a communion existují ekvivalenty v podobě pojmů instrumentalista (pro mužskou dimenzi) a expresivita (pro ženskou dimenzi).

Vztah genderu a filmového média je v tomto okamžiku zřejmý – film jakožto vizuální médium, jako umělý konstrukt tvůrců, může s genderovými stereotypy operovat a manipulovat. Může např. zobrazit hrdinku v rámci ustáleného podtypu genderového stereotypu (nesebevědomá žena v domácnosti) a zasadit děj do genderově typizovaného žánrového rámce (romantická komedie), nebo ji naopak zasadit oproti genderovému očekávání do jiného „maskulinního“ žánrového rámce (akční snímek), a vytvořit tak pro hrdinku zcela odlišné žánrové klima, v němž se také postava bude projevovat zcela odlišně. Fakt, že žánr science-fiction lze v tomto smyslu genderově označit za svět „mužský“ (tedy akční, dobrodružný, nezávislý), částečně vysvětluje, proč se filmové hrdinky sci-fi zrodily až mnohem později než hrdinové mužští a jakým způsobem byly tyto hrdinky původně vykresleny.

Z hlediska analýzy genderu ve filmovém vyprávění se jako zásadní jeví fakt, že toto „hierarchické uspořádání je udržování za pomoci tzv. legitimizujících mýtů, které morálně či intelektuálně ospravedlňují nerovnosti mezi skupinami, přičemž jsou společensky akceptovány a jeví se samozřejmě“ (Wyrobková, 2007. s. 43). Tyto mýty obecně zastává a podporuje právě privilegovaná dominantní skupina. Příkladem takových mýtů mohou být právě genderové stereotypy, které jsou ospravedlňovány jednoduše tak, že genderové rozdíly prostě existují. Každé filmové dílo se z tohoto úhlu pohledu může (a nemusí) jakožto umělý konstrukt stát oním legitimizujícím mýtem.

## 1.5 Hlavní otázky genderu

Prohlášení „Jsem muž“ nebo „Jsem žena“ nese tedy hned dvě rozdílné konotace. Za prvé se jedná o biologickou příslušnost, tedy rozdílné pohlaví. Angličtina pro tuto biologickou rozdílnost užívá termín „sex“, v češtině jej označujeme jako „pohlaví“. Primární i sekundární pohlavní znaky, stejně jako odlišný hormonální systém, jsou v tomto případě jasnými znaky identifikace s příslušností k ženskému či mužskému rodu. Tato biologická příslušnost k mužství či ženství je neměnná v prostoru i čase (Hrdličková, 2007, s. 5).

Příslušnost genderová naopak označuje sociální konstrukt, v rámci něhož kultura a společnost působí rozdílně na muže a ženy, což vede k sociálně konstruovaným rozdílům v jejich chování, očekávání a postojích (Hrdličková, 2007, s. 8). Je tedy vytvořena uměle, lidskou společností. Historie ukazuje, že je v prostoru a čase velmi proměnlivá. Teorie genderu zasahují do řady sociálně vědních disciplín, jako jsou např. antropologie, sociolo-

gie, a psychologie. Zásadní otázky, které se snaží alternativní teorie genderu zodpovědět, jsou tyto:

1. Proč jsou v prakticky každé známé společnosti lidé dělení na základě genderu? Které rozdíly vnímáme u mužů a žen jako významné?
2. Proč je prakticky každá známá společnost založena na mužské dominanci? Proč jsou v každé společnosti zdroje (ekonomické, symbolické, politické) rozděleny nerovně a proč je více kontrolují muži?

Někteří odborníci se snaží odpovědět na tyto otázky pomocí biologických rozdílů mezi muži a ženami (argument: muži a ženy mají jiná těla, proto jsou odlišní a z toho pramení jejich nerovné postavení ve společnosti). Avšak „*tento tzv. biologický determinismus je v zásadním rozporu s antropologickými výzkumy, které ukazují, že vnímání genderových rozdílů i míra genderové dominance se napříč kulturami dramaticky liší, a to např. podle třídy, rasy i věku*“ (Hrdličková, 2007, s. 14).

Podobně se snaží vysvětlit rozdíly mezi muži a ženami evoluční psychologie – na základě evolučních teorií jsou podle ní rozdíly zakódovány a mají svůj původ v lidské evoluci, která převážně proběhla ve sběračsko-loveckých společenstvích (Wyrobková, 2007, s. 37). Podle této teorie jsou konfliktní strategie mužů a žen předpokladem úspěšného rozmnožování a psychologicky vyvažují pohlavní rozdíly. Zatímco u mužů se vyvinula agresivita, soutěživost a tendence riskovat, u žen se projevila tendence pečovat o druhé a inklinace k sexuální stálosti. Avšak řada argumentů svědčících pro tuto teorii byla rovněž zpochybněna – např. muž často měnící své partnerky nemusí být reprodukčně úspěšný, protože s nimi neseťvá dostatečně dlouhou dobu nutnou pro otěhotnění (Bem, 1993, s. 45).



## 2. GENDER A FILMOVÉ MÉDIUM

### 2.1 Feministická filmová teorie

Film se začal s genderem propojovat v rámci tzv. Feministické filmové teorie formující se v 70. letech 20. století (Hanáková, 2007, s. 12). Teoretičky hnutí tehdy obrátily svůj zájem právě na filmové médium coby nositele ideologie, masové řeči i sémiotických kódů.

Podle Hanákové se „vznik *feministické filmové kritiky a teorie obvykle situuje do roku 1975, tedy do roku publikace věhlasné stati Laury Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*“ (Hanáková, 2007, s. 12). Spíše než o jednorázový počín šlo však o završení několikaletého úsilí feministických aktivistek, filmařek, kritiček a teoretiček, které se snažily prosadit genderový přístup k filmu do obecného povědomí. Značný přínos na poli feministických filmových teorií znamenala např. práce britské psychoanalytičky a feministky Juliet Mitchellové s názvem *Psychoanalýza a feminismus* vydaná roku 1974. V něm autorka nově analyzovala dílo S. Freuda a výrazně tak obohatila feministické teorie o sféru psychoanalýzy, především pak v oblasti pochopení formování lidské identity a sexuality.*

Značný přínos znamenalo též dílo Claire Johnstonové, která jako první učinila roku 1973 kritiku genderových stereotypů v sémiotické rovině<sup>6</sup> (Cassetti, 2004, s. 258). Z hlediska náhledu na genderové role odehrávané filmovými postavami to znamenalo velký posun, neboť film lze vlastně jakožto umělý konstrukt chápat právě jako sérii kódovaných znaků. Její sémiotické závěry se dají shrnout tak, že v rámci kinematografie mužské postavy většinou věnují pozornost zvláštnosti každého jednotlivce, ženské hrdinky spíše odkazují k mytickému zobrazení a skrze něj k ustáleným a věčným figurám, které jsou však umělé. Žena tedy, ač přítomna, na filmovém plátně vlastně chybí. Obráceně to však neplatí. V rámci kritické analýzy filmu tedy Johnstonová rozebírá stereotypizaci ženských

---

<sup>6</sup> Sémiotikou rozumíme v obecném pojetí nauku o znakových systémech, které zahrnují nejen jazykové znaky, ale i další znakové systémy jako např. piktogramy, dopravní značky apod. Za zakladatele moderní sémiotiky se považuje americký filosof Charles Peirce (1839–1914), který rozdělil znaky na ikony, indexy a symboly. Zatímco ikony jsou podle něj dány vnější shodou mezi znakem a zastupovanou skutečností, mezi indexy a příslušnými znaky existuje souvislost věčná. Symboly pak představují druh znaku, kdy vztah mezi znakem a zastupovanou skutečností je náhodný. (Holeš, Černý, 2004, s. 15–65).

filmových postav, přičemž si klade otázku, proč jsou v klasickém filmu ženy vykresleny jednotvárněji než muži. Zatímco mužské postavy věnují podle ní pozornost zvláštnostem jednotlivce, ženy jsou zobrazovány více méně ploše.

### 2.1.1 Vizuální slast a narativní film (Laura Mulvey)

Hlavní cestu filmové kritiky z hlediska genderu otevřela Laura Mulveyová ve své stati *Vizuální slast a narativní film* otištěné roku 1975 v časopise *Screen*: „*Článek Mulveyové byl průkopnický v kontextu toho, co Screen uveřejňoval, a velmi odvážně teoreticky šel do toho, co si hodně lidí chtělo uchovat – totiž do jejich milostně-nenávistného vztahu ke klasickému hollywoodskému filmu*“ (Hanáková, 2007, s. 29).

Ve svých teoretických názorech vychází Mulveyová především z Freudovy psychoanalýzy, a to hned v několika bodech. Především poukazuje v souvislosti s filmem na tzv. skopofilii, kterou Freud popsal ve svých Třech pojednáních k teorii sexuality. Jedná se o slast z dívání se nebo z toho být pozorován. „*Freud dává skopofilii do souvislosti s pojímáním ostatních lidí jako objektů a jejich podrobením ovládajícímu a zvědavému pohledu*“ (Mulveyová, 1989, s. 120).

A právě zde vyslovuje Mulveyová svoji novou teorii. Podle ní totiž „*ve světě uspořádaném nerovností pohlaví je slast z dívání se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici*“. Zatímco první pohled může být označen jako **voyaeristický** a vzniká na základě slasti z pozorování objektu, druhý je **narcistický**, kdy slast vzniká z identifikace sebe sama s viděným obrazem. Ženy jsou podle autorky ve většině filmů ukázány „*v tradiční exhibicionistické roli, v níž jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku*“ (Mulveyová, 1989, s. 123). Jinými slovy žena, erotický objekt, jednak upoutává pohled, jednak rozehrává mužskou touhu, tím však její funkce končí. Hlavním hybatelem a tvůrcem děje je totiž muž, resp. procesy uspořádané kolem dominantní mužské postavy. Mulveyová hovoří o tzv. heterosexuální dělbě práce, čili rozdělení na aktivní a pasivní jednání hrdinů, které ovládá narativní strukturu.

A jak v tomto mechanismu funguje divák? Podle Mulveyové se divák při sledování snímku ztotožňuje s pohledem mužským, zatímco na zobrazenou ženu má tendenci společně s mužským hrdinou pouze pohlížet jakožto na objekt, ikonu, kořist. Muž rozvíjí děj,

žena je pouhou dekorací. Předmětem rozkoše se tedy pro diváka stává hrdinka, ovšem k identifikaci si vybírá hrdinu. Divák se tedy musí zmocňovat toho, po čem touží, skrze mužského hrdinu. Podle Mulveyové z toho nepřímo vyplývá, že je film vyroben spíše pro mužské publikum.

Celkově pak podle autorky většina tradičního filmu zobrazuje hermeticky uzavřený svět do jisté míry lhostejný k přítomnosti publika, „*v němž vyvolává pocit oddělení a na jehož voyeurskou představitost vsází*“ (Mulveyová, 1998, s. 121).

### 2.1.2 Žena jako symbol kastrální úzkosti

V souladu se skopofilním pohledem je podle Mulveyové muž zasazen do takového prostředí, které umožňuje ikonu v podobě žen mužským hrdinou vlastnit nebo ovládat. V tomto momentě pak objekt ztrácí svoji zevšeobecnělou sexualitu a erotismus a podlehne mužské moci. Autorka to dává do souvislosti opět s Freudem, resp. analýzou tzv. kastrální úzkosti. Jde o obavu mužů ze ztráty vlastního penisu. Žena jako taková tuto úzkost vlastně symbolizuje a muž, ve snaze ulevit traumatu, jedná různými způsoby. Může trauma rekonstruovat zkoumáním ženy, poznáním jejího tajemství, jejím znevážením či potrestáním. To je cesta voyeurismu, případně sadismu. Strach může rovněž popřít a hrozivý objekt přeměnit na kultovní předmět. Pak hovoříme o cestě fetišismu. Tato fetišistická skopofilie rozvíjí podle Mulveyové fyzickou krásu objektu a přetváří jej v cosi uspokojivého samo o sobě.

Možnou cestou ven z tohoto bludného kruhu je podle Mulveyové v první řadě poukázání na přítomnost kamery v její materiálnosti. Jde o to ukázat, jak kamera pracuje, pro koho a proti komu. Je také třeba otevřít divákovi více možností jeho identifikace s hrdinou/hrdinkou, ponechat mu možnost volby. Zásadní proměnou a úkolem feministického filmu se ovšem má stát narušení mechanismu fascinace ženskou hrdinkou, ať již jde směrem voyeurismu, sadismu, nebo fetišismu.

## 2.2 Film a ideologie

Film a jeho účinky na diváka lze samozřejmě mimo gender zkoumat z mnoha dalších pohledů, přičemž jedním z nich je i představa filmového média jako potenciálně mocného ideologického nástroje. Např. filosofický koncept jednoho z největších filosofů 20. století Louise Pierra Althussera vychází z předpokladu, že stát udržuje svoji moc nejen prostřednictvím zákonů a norem vymahatelných státním aparátem, ale rovněž tzv. ideologickým státním aparátem. Ten je tvořen normami a koncepty, které vytváří (a jejichž dodržování vyžaduje) např. rodina, ale i církev nebo filmový průmysl. Právě prostřednictvím filmu, televize či internetu částečně nevědomky přejímáme, internalizujeme<sup>7</sup> a dále reprodukuje tyto hodnoty, aniž bychom si to plně uvědomovali. Žádné byt' co „nejčistší“ hledání podstaty věcí se tedy neobejde bez roušky jisté ideologie, nacházíme se totiž uvnitř diskurzu, který sami tvoříme a pomáháme interpretovat (Černohorská, 2011, s. 165–166).

Podle Jeana-Louise Baudryho je manipulovatelnost filmovým médiem dána již samotným způsobem, jak médium funguje (Casetti, 2004, s. 226). Kamera totiž uspořádává prostor na základě centrální perspektivy a divák tak zaujímá privilegované postavení díky tomu, že se jeho oko nachází v bodě, odkud se rozbíhají perspektivní linie. Má tak pocit, že filmový svět ovládá (skutečnost se mu odkrývá) a dává mu vzniknout (filmová skutečnost je jeho projekcí). „*Ideologický účinek filmu je tedy jasný – představa subjektu zakrývá skutečnost společenských vztahů, poskytuje nám pouze iluzi ovládajících, zatímco jsme ovládáni*“ (Casetti, 2004, s. 226).

## 2.3 Film jako průmysl

Jedním z významných faktů, které je třeba v rámci genderových analýz snímků zohlednit, je skutečnost, že film není pouhým uměleckým dílem, ale především zbožím. Z filmu se stává „masový“ produkt, což je přímým důsledkem organizace filmu, „*jenž ke svému životu potřebuje produkci, distribuci a širokou spotřebu*“ (Casetti, 2004, s. 134).

---

<sup>7</sup> Sociologický termín označující proces, během kterého si jedinec osvojuje objektivní svět, aby byl schopen přežít ve společnosti.

Jinými slovy je film velmi drahý a organizačně náročný a ke svému životu potřebuje diváka, resp. masového spotřebitele, který přinese co největší užitnou hodnotu. Z toho přirozeně vyplývá potřeba neustálých uměleckých kompromisů – film si na sebe musí vydělat, a tudíž vychází v mnohém divákovi vstříc. Pokud se líbí určitý genderový stereotyp (silný akční muž – křehká, závislá žena), budou producenti tento stereotyp protlačovat, protože je to zkrátka výhodné. Dokud bude genderový stereotyp obecně ideologicky funkční, hollywoodská studia nebudou mít tendence jej měnit.

Touto tematikou se zabýval již Theodor Adorno v díle *Dialektika osvícenství* z roku 1947. Popisuje zde jev společný pro tehdejší umění reprodukované médii – totiž uniformitu. (Horkheimer, Adorno, 1947, s. 130). Kulturní uniformita je podle něj dána především standardizací nutící dodržovat stejné výrobní postupy a činí z umění kulturní průmysl. Ten podle Adorna znamená „smrt umění“, což zapřičiňuje mimo jiné i to, že „spotřebitel nemá možnost participace a intervence v důsledku masových výrobků, které mu předepisují každou reakci“ (Horkheimer, Adorno, 1947, s. 143). Umění (filmu nevyjímaje) podle Adorna kdysi znamenalo otevírání nových možností, avšak po jeho „smrti“ se stává pouhým zbožím. Převedeno na pole filmu – divák mnohé hollywoodské filmy prostě konzumuje, ale obvykle není nucen hlouběji přemýšlet o jejich významech. Ty jsou mu jakožto masovému spotřebiteli „naservírovány“ a společně s nimi tak přijímá hrdiny a jejich genderové role jako samozřejmost (potvrzující jeho pravdu), nad kterou nepřemýšlí.

### 3. ŽÁNŘ SCI-FI

#### 3.1 Sci-fi jako vědeckofantastický žánr

Podle spisovatele sci-fi **Roberta A. Heinleina** je sci-fi (z anglického science-fiction, v překladu vědecko-fantastický žánr) vše, co „*stojí na věrohodné spekulaci o možných budoucích událostech postavené na solidní znalosti minulého a přítomného současného světa a na poznání a významu současných vědeckých metod*“ (Eshbach, 1947, s. 91).

Děj často bývá zasazen do budoucnosti nebo vesmíru a nezdídko se v něm ukazují mimozemské formy života nebo zvláštní přírodní jevy. Často zde narážíme na alternativní historii vybudovanou na nějakém zvláštním, dosud neznámém archeologickém nálezu. Mimo alternativní život se ve sci-fi často vyskytují roboti, androidi, kyborgové nebo nej-

různější mutanti. Mnoho z děl tohoto žánru pracuje se zvláštní formou komunikace a dopravy, jako jsou telepatie nebo cestování rychlostí větší, než je rychlost světla. Další oblíbenou kategorií představují paranormální schopnosti některých postav, např. telepatie nebo schopnost telekineze. Vzhledem k tomu, že se často tematicky jedná o budoucnost celého lidstva, autoři do svých děl nezřídka promítají také své názory na politické systémy, společnost i morálku.

Za duchovní otce moderní podoby sci-fi bývají považováni Jules Verne (1828–1905) a Herbert George Wells (1866–1946). Avšak s žánrově podobnými díly se setkááme mnohem dříve, např. u Swiftových Gulliverových cest (1726) líčících fiktivní výlety do fantaskních zemí nebo u Voltairova Micromégas (1752), který líčí život biologa, jenž zkoumá neznámé druhy hmyzu na vzdálené planetě v souhvězdí Siria. Za úplně nejstarší vědecko-fantastické dílo můžeme v tomto smyslu považovat dokonce již Epos o Gilgamešovi z druhého tisíciletí př. n. l., kde najdeme žánrové sci-fi prvky jako jsou květina nesmrtnosti nebo původem mimozemské bytosti.

### 3.2 Stručný nástin historie sci-fi filmů

Historie vědecko-fantastických filmů se začala psát již krátce po samotném vzniku filmu. Již snímek Georgetse Mélièse Cesta na Měsíc z roku 1902 lze totiž považovat za dobrodružné sci-fi. Roku 1910 vyprodukovala americká studia Edison Studios filmovou adaptaci Frankenstein (o lékaři, který stvoří monstrum), později roku 1913 krátkometrážní horor Dr. Jekyll and Mr. Hyde, v němž se opět lékař snaží experimentálně oddělit v člověku dobro a zlo. Roku 1927 natočil Fritz Lang sci-fi drama Metropolis, jehož děj se odehrává roku 2026 a který již obsahuje prvky jako robota, šíleného vědce nebo futuristickou vizi společnosti. Po určitém útlumu ve 30. a 40. letech daným politickou a ekonomickou situací ve světě, přichází další rozmach filmového sci-fi žánru v letech padesátých. Tehdy vzniklé snímky přitom zásadně ovlivnily dvě události – vynález atomové bomby a Studená válka mezi západem a východem. Právě tehdy vznikla řada filmů jako japonské akční drama Godzilla (1954) nebo sci-fi horor Moucha (1958).

Zlom na poli žánru, který režisér Steven Spielberg později označil za „*velký třesk science fiction*“, přichází v roce 1968. Tehdy natáčí Stanley Kubrick svoje dílo 2001: Vesmírná Odysea. Jeho film na jednu stranu zachovává žánrovost, na druhou stranu ji

však bourá svým filosofickým přesahem a faktem, že jde o první umělecký snímek tohoto typu vůbec. Vizuální efekty snímku byly tak dokonalé, že si vysloužily Oskara. Přichází série veleúspěšných snímků zahrnující díla jako Planeta opic (1968) F. Schaffnera, snímek 451° Fahrenheita (1966) Franoise Truffauta, Fantastická cesta (1966) R. Fleischnera a řada dalších. Filmový žánr sci-fi si natrvalo dobývá místo na filmovém trhu i v srdcích diváků.

Předmětem této práce však není podrobné historické mapování sci-fi snímků, ale analýza ženských postav v těchto dílech. Zde je třeba říci, že ve svých počátcích se ženské hrdinky v roli jednajících aktivních postav posouvajících děj prakticky nevyskytovaly, a když, tak byly jejich role značně omezené: „*Science fiction a fantasy časopisy byly původně zaměřeny výhradně na chlapce. (...) Ženské postavy byly do sci-fi zahrnovány jen zřídka a disponovaly většinou omezenými znalostmi, jež by mohly napomoci finálnímu řešení příběhu,*“ popisuje rané údobí sci-fi Eric Garber v díle Uranské světy z roku 1983. Svět filmového sci-fi zůstával pak po dlouhá desetiletí více méně mužskou doménou.

### 3.3 Ženy a vědecko-fantastický film

Privilegované mužské postavení ve vědecko-fantastickém žánru se projevovalo nejen ve specifickém zpodobňování ženských hrdinek, ale i mírou, jakou se žánru sci-fi věnovaly samy ženy coby autorky. Teprve v šedesátých letech se objevují první známější ženská jména spojovaná se sci-fi, ovšem pouze v literární oblasti. Jde především o Ursulu K. Le Guinovou (Čaroděj Zeměmoří, Hrobky Atuánu) a Joannu Russovou (A chaos zemřel). Avšak ve sféře režijní nebyla v té době v oblasti sci-fi zastoupena ženská jména žádná. Zcela ojedinělým se stal na dlouhou dobu počín francouzské režisérky Agnes Vardové, která natočila již roku 1966 sci-fi snímek Bytosti založený na rozdílnosti mužů a žen. Ač se v hlavní roli objevila hvězda Catherine Deneuveová, diváci toto dílo nepřijali, a režisérka tak musela čekat dlouhých deset let, než získala zpět důvěru producentů, a další sci-fi už nikdy nenatočila. Pozdější ženské režisérky se v rámci druhé vlny feminismu zprvu zaměřovaly především na témata psychologická, jak můžeme vidět například ve filmu Wanda (1970) Barbary Lodenové, vědecko-fantastický žánr zůstával nadále výsadou mužů. Obecně na pole filmového sci-fi pronikly ženy coby režisérky až mnohem později. V roce 1995 natočila Kathryn Bigelowová mysteriózní sci-fi Zvláštní dny a v současnosti uznávaná Sofia Coppola natočila roku 1999 mysteriózní snímek Smrt panen. Žánru se přiblížila také čínská režisérka Ann Huiová ve filmu Youling renjian (Viditelné tajemství) z roku 2001 a romantické sci-fi z Tchaj-wanu pak roku 2002 přinesla v podobě filmu Princess D



také Sylvie Changová. V současnosti se tematikou pohybující se na pomezí sci-fi zabývá i režisérka Catherine Hardiwicková, a to především ve snímcích *Stmívání* (2008) a *Červená Karkulka* (2011). Z českých autorek můžeme jmenovat Věru Chytilovou a její *Vlčí boudu* z roku 1986.

Z výše uvedeného přehledu je patrné, že v porovnání s muži je režisérek sci-fi podstatně méně. Otázkou, jaké ženské režisérky či scenáristky sci-fi vlastně známe, se zabývá i John Scalzi ve své stati *Where are the female directors and writers in science-fiction film (Kde jsou ženské režisérky a scenáristky ve vědecko-fantastickém filmu)?* Scalzi podrobil analýze žebříček 100 nejlepších filmů všech dob, mezi nimiž se nacházelo 29 sci-fi snímků. Žádný z nich nebyl režírován ženou. Rovněž v žebříčku třiceti nejlepších sci-fi snímků USA zahrnujícím jména jako Stanley Kubrick, David Cronenberg, Steven Spielberg, Terry Gilliam, Fritz Lang a James Cameron se nenacházelo ani jediné ženské jméno. Otázka, proč tomu tak je, nabízí mnohá vysvětlení, avšak z důvodů rozsahu této práce se jí podrobněji zabývat nelze. Na druhé straně informace, že žádný z úspěšných sci-fi snímků podrobených následující analýze nebyl režírován ženou, je vzhledem k práci rozhodně směrodatná a společně s metodologií zkoumání přístupu k ženským a mužským hrdinům musí být pochopitelně zohledněna.

### 3. 4 Specifika hrdinky v rámci sci-fi snímků

Vnímání žánru jako prioritně maskulinního stejně jako fakt, že drtivá většina sci-fi filmů byla režírována muži, do značné míry zdůvodňují skutečnost, jak byly ženské hrdinky v tomto žánru zpočátku zobrazovány. Buď se zde nevyskytovaly téměř vůbec (2001: *Vesmírná Odyssea*), nebo byly vyobrazeny pouze jako líbivé pasivní objekty, které primárně splňovaly funkci potěchy divákova oka a celkově potvrzovaly genderové stereotypy (*bond girls*). Filmových sci-fi hrdinek jakožto hlavních aktivně jednajících ženských postav nebylo mnoho – jednou z prvních se paradoxně stal kultovní snímek *Barbarella* z roku 1968, který však proslul mnohem více než dějem samotným množstvím scén odhalujících tělo herečky Jane Fondové.

Zásadní obrat v pohledu na ženské sci-fi hrdinky nastal až v letech osmdesátých, kdy se na scéně objevuje postava akční hrdinky, která již disponuje mnohými maskulinními schopnostmi – hrdinky aktivního, racionálního, dominantního a agresivního smýšlení a jednání. Jejich průkopnicí se stala postava Ellen Ripleyové z filmu *Vetřelec* (1979). Z

pozdějších klíčových charakterů z 90. let můžeme jmenovat např. postavu Ripleyové z dalších dílů Vetřelců, Sarah Connorové z Terminátora 2 (1991), Maggie ze snímku Point of No Return (Zabiják, 1993) nebo později Trinity z trilogie Matrix (1999). Vedle sci-fi žánru se na poli fantasy a akčních filmů objevují slavné filmové a televizní hrdinky jako Xena (1995), Buffy, přemožitelka upírů (1997), Brutální Nikita (1997), nová adaptace Charlieho Andílků (2000), Lara Croft z Tomb Raider (2001), „Nevěsta“ z Kill Billa (2003) nebo Catwoman, Kočičí žena (2004). Úsvit 21. století ukázal sci-fi hrdinky opět v novém světle – zajímavou sondou se v tomto smyslu stala např. psychologicky propracovaná postava Justine ze sci-fi dramatu Melancholia (2011), nebo vědkyně Stoneová ze snímku Gravitace (2013).

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

## 4 Analýzy jednotlivých snímků

### 4.1 Stanovení tématu a cíle analýzy

Teoretická východiska nyní budu aplikovat na analýzu ženských hrdinek z hlediska genderu ve snímcích *Barbarella*, *Vetřelec* (1. díl), *Melancholia* a *Gravitace*. Zatímco vznik prvního snímku z výběru se datuje do období před téměř padesáti lety, poslední jmenovaný se objevil v kinosálech teprve v minulém roce. Výběr snímků čítá pouhé čtyři filmy, což samozřejmě nepředstavuje dostatečně velký vzorek pro vytváření obecných závěrů. To ovšem není (a vzhledem k rozsahu práce ani nemůže být) cílem této práce. Výsledek genderových analýz jednotlivých ženských postav v rámci tohoto vzorku si klade za cíl podrobnou analýzou dekonstruovat především narativní rámce zvolených příběhů, a ukázat tak zobrazení žen jako výsledek snah konkrétních tvůrčích kolektivů dané doby napříč historií.

### 4.2 Stanovení metod analýzy

Jako metody zkoumání volím rozборы jednotlivých snímků z následujících hledisek:

#### 1. Hledisko neformalistické filmové teorie

Tento přístup popsali již K. Thompson a D. Bordwell v knize *Film Art: An Introduction* (Bordwell, Thompson: 2006). V souladu s definicí základních složek filmu budu díla analyzovat primárně<sup>8</sup> z hlediska jejich narativní stránky, dále pak z hlediska jejich stylu (velikost záběrů, mizanscéna, práce se světlem, úhel a pohyb kamery atd.). Současně zohledním i **hledisko realistické**, které v rámci možností analýz filmu popsali Robert Allen a Douglas Gomery v knize *Film history: Theory and practice*. Podstatou této metody je, že nerozpracovává pouze holá fakta, ale snaží se dobrat kauzálních vztahů, které způsobily

---

<sup>8</sup> Jako primární volím analýzu narativní složky z důvodu svého scenáristického zaměření.

konkrétní události a zohledňuje přitom východiska estetická, ekonomická, technologická a sociální. Z hlediska **dekonstrukce**<sup>9</sup> se zaměřím především na zkoumání jazykového, ale i ideologicky-metafyzického aspektu narativní stránky filmu. Z hlediska **sémiotiky** filmových znaků podrobím snímky rozboru z hlediska mnoha znakových kódů (práce kamery, dialogů, střihu nebo celkového uspořádání scény). Analýza a dekonstrukce těchto filmových znaků může přispět k lepšímu pochopení zdánlivě neměnných skutečností, které však často bývají reálně podmíněné sociálně i kulturně. V souladu s feministickou filmovou kritikou se zaměřím na to, zda se ve snímku vyskytují klasické kategorie ženských hrdinek jako zejména „žena-oběť“, „žena v domácnosti“, „žena vamp“, „žena – erotický objekt touhy“, „žena – ikonický mýtus“.

## 2. Hledisko genderové

V teoretické kapitole byly nastíněny zásadní aspekty filmové kritiky Laury Mulveyové, které shrnula ve slavné stati *Vizuální slast a narativní film*. Optikou tohoto pohledu budu hodnotit snímky zejména z hlediska stereotypizace genderových projevů ženských hrdinek a jejich vztahu vůči hrdinům mužským. Budou analyzovány fyzické atributy, osobnostní rysy hrdinek, jejich sociální role a status v rámci konkrétní privilegované skupiny zobrazené ve filmu, relativní nezávislost hrdinek na jejich mužských protějšcích a celková míra jednání ženských postav ve smyslu zásadního posunu děje. Zaměřím se rovněž na hledisko divácké, resp. jakým způsobem a do jaké míry je divák nucen ztotožňovat se s pohledem mužského hrdiny a do jaké míry jsou pro něj ženské hrdinky objekty voyeuristických, sadistických a fetišistických tendencí, či pouze figurují ve snímku jakožto objekty podívané – „to-be-looked-at-ness“ (Mulvey, 1989, s. 130).

Dále podrobím analýze otázku, do jaké míry autoři snímků zobrazují femininitu ženy ve smyslu atraktivity pro muže a obráceně, a jak se toto úsilí zpětně promítá do jejich vnímání vlastní genderové identity, čili subjektivnímu pocitu ženství („žensky“ se chovají-

---

<sup>9</sup> „Dekonstruktivismus – směr postrukturalismu, jenž se zaměřuje především na jazykově textový a ideologicko-metafyzický aspekt kultury a literatury. Za zakladatele a hlavního filozofického reprezentanta je pokládán J. Deridda.“ Podle Slovníku kulturních studií, Praha: Portál, 2006.

cí žena)<sup>10</sup> versus „mužství“. V neposlední řadě si položím otázku, jak se na tomto procesu podílí divák.

### 3. Hledisko ideologické

Film je nutné chápat jako součást ideologického státního aparátu (vytvářeného kromě státní mocí také zevnitř – např. rodinou, církví, médii), jehož prostřednictvím dochází k šíření norem, představ a konceptů. Analýza snímků se tedy zaměří mimo samotné genderové aspekty hrdinek a hrdinů také na celkový ideologický rámec daného snímku a fakt, že moje vlastní interpretace stojí do jisté míry na stejných základech jako dílo, které se snažím interpretovat.

## 4.3 Barbarella

### 4.3.1 Představení snímku Barbarella (1968)

Snímek Barbarella režiséra Rogera Vadima z roku 1968 zařazuji k analýze z následujících důvodů. Film byl natočen na základě úspěšného komiksu francouzského kreslíře Jeana-Clauda Foresta z roku 1962, kde se v podobě moderní sci-fi hrdinky snad poprvé setkáváme s aktivně jednající ženskou postavou, jejíž chování v jistém ohledu anticipovalo sexuální revoluci 60. let. Dalším výchozím bodem pro výběr snímku se stal fakt, že již krátce po svém vzniku se Barbarella stala terčem kritiky mnohých feministek pro zcela zřejmé a neskryvané zobrazení hrdinky jakožto sexuálního objektu. Třetím hlediskem je, že se v případě tohoto filmu žánrově jedná nejen o sci-fi, ale především komedii. A tento žánr v mém výběru jinak zastoupen není.

V narativní linii příběhu je na první pohled patrné, že vychází z komiksové předlohy – postavy jsou psychologicky méně propracované, a to na úkor bohatosti děje. Ten se

---

<sup>10</sup> S. L. Bemová (1993) tvrdí, že lidé mají tendenci vidět tyto rozdíly na mužích a ženách bipolárně, ač jsou ve skutečnosti na sobě empiricky i teoreticky nezávislé. Tento fenomén nazývá genderovou polarizací, která je společensky podmíněná a osvojována v průběhu socializace.

odehrává asi v roce 40 000, kdy ve světě (na Zemi a přilehlých planetách) dlouhodobě vládne láska a mír, a lidé tak již téměř zapomněli, co vlastně válka je. Za hlavní hrdinkou pozemšťankou Barbarellou (Jane Fondová) plující poklidně vesmírem ve svém kosmickém plavidle přichází prezident Země, aby jí svěřil významný úkol. Musí zachránit svět před zlými úmysly vědce uprchlého ze Země Durana Durana. Tento zlosyn sídlící kdesi v planetární soustavě hvězdy Tau Ceti v souhvězdí Velryby totiž vynalezl ničící pozitronový paprsek, kterým by mohl zničit prakticky cokoli. Barbarella s úkolem souhlasí, získává od prezidenta několik zbraní a ve své vesmírné lodi vyráží na nebezpečnou misi. Přistání na planetě Durana Durana se zpočátku nese v hororovém duchu, kdy ji málem zabijí oživlé panenky místních dětí. Zachrání ji však dozorce Mark, který výměnou za pomoc požaduje po Barbarelle sex. Ta je požadavkem udivena, neboť na Zemi se sex v té době již fyzicky dávno neprovozuje – dochází k němu tak, že si obě zúčastněné strany vezmou pilulku a v jejich mozku následně proběhne celý akt. Nakonec však s fyzickým kontaktem s Markem souhlasí a je sama překvapena zjištěním, kolik slasti jí oproti „tabletkám“ přinesl, stejně jako svojí nově objevenou sexualitou.

Poté pokračuje ve svém putování, avšak když se snaží přistát na místě určení, dojde k havárii jejího kosmického plavidla. Na místě ztroskotání potkává šíleného vědce, od nějž zjistí, že Duran Duran sídlí ve městě noci zvaném Sogo. Narazí zde i na slepého ptačího muže Pygara – anděla, který však zapomněl létat. Poté, co mezi Barbarellou a Pygarem dojde k intimnímu sblížení, Pygar se na své letecké umění rozvzpomene a Barbarellu do Soga dopraví. V místním zbohatlickém královském sídle, kde se všichni hromadně oddávají nejrůznějším sexuální radovánkám, se hrdinka dozvídá, že městu vládne žena – Tyranka. Ve skutečnosti je však hybným motorem existence města Mathmos (tekuté zlo) všudypřítomně sídlící pod městským povrchem, které se živí výhradně negacemi. Zatímco Pygar je vězněn Tyrankou, která po něm vyžaduje sex, Barbarella se schází s revolucionářem Dildanem připravujícím svržení Tyranky a získává od něj neviditelný klíč do její komnaty spánku. Krátce nato však Barbarellu unese Duran Duran, který se jí rozhodně zničit na svém stroji slasti, což se ovšem nepodaří – Barbarella jej totiž díky svému mnohanásobnému orgasmu vyvolanému nově probuzenou sexualitou vyřadí z provozu.

Duran Duran tedy uvězní Barbarellu do královniny komnaty spánku, odkud není úniku. Když se Tyranka dozví o povstání Durana, osvobodí zlo, které šíleného vědce a obyvatele města zničí. Pouze Barbarelle a Tyrance se podaří vyváznout, a to proto že



Barbarellina nevinnost vytvoří ve zlé hmotě Mathmosu vzduchovou bublinu. K lodi, kterou mezitím šílený vědec opravil, dopraví Pygar nejen Barbarellu, ale i Tyranku, která jej předtím mučila. Ženy jsou zachráněny. Na otázku, proč Pygar osvobodil i Tyranku, argumentuje muž tím, že andělé nemají paměť.

#### 4.3.2 Barbarella jako sexuální symbol

Moderní akční sci-fi hrdinka Barbarella byla zrozená nejen z komiksové předlohy, ale v rámci dobového ideologického rámce nese rovněž některé rysy z literárních předobrazů. Jedná se o prvky akčních hrdinek 50. let (které vytvořily slavné literátky jako Agatha Christiová nebo Dorothy Sayersová), noirových filmů 30. a 40. let a také některých hrdinek televizních seriálů jako *The Avengers* (Mstitelé)<sup>11</sup>.

Na otázku, proč měly feministky (později i Jane Fondová, která ztvárnila hlavní roli) s filmem problém, existuje po jeho zhlédnutí jasná odpověď. Hrdinka coby erotický objekt je divákovi představena natolik jednoznačně, že na první pohled o jiném vyznění nemůže být pochyb. Časté zobrazení Barbarely jakožto ženy ve funkci „bytí-pro-pohled“ – („to-be-looked-at-ness“) – jak jej označuje Laura Mulveyová, tvoří neoddiskutovatelnou složku snímku, v němž žena „*upoutává pohled a rozehrává mužskou touhu*“ (Mulvey, 1989, s. 123). Již úvodní scéna přitom naznačuje, jakým směrem se bude film odvíjet – za zvuku líbivé hudby se hrdinka vysvléká stylem připomínajícím striptýz ze svého kosmonautského oblečku, až zůstane úplně nahá. A s oblékáním nespěchá – v tomto stavu absoluuje dokonce i následující význačný rozhovor s prezidentem. Opět můžeme citovat Mulveyovou: „*Žena vystavená jakožto sexuální objekt je leitmotivem erotické podívané: od pin-ups po striptýz (...) žena upoutává pohled, označuje a rozehrává mužskou touhu.*“ Veškeré další kostýmy rovněž silně podporují erotické vyznění a zahalují pouze to skutečně nejnutenější. S tím se pojí i vizuální prvky, jakými jsou hrdinčina věčně rozevlátá hříva, pootevřené rty a eroticky působící make-up. Konstatování, že zde žena figuruje jakožto

---

<sup>11</sup> Fiktivní tým superhrdinů z komiksových předloh publikovaných americkým vydavatelstvím Marvel Comics od roku 1963.

sexuální objekt, je tedy jistě pravdivé a potvrzuje tezi Johnstonové, podle níž v klasických snímcích obraz ženy funguje jako znak, který se však nevztahuje ke skutečnému životu žen, ale k touhám a fantaziím mužů: „*Přes ohromný důraz, který film klade na ženu jako ‚podívanou‘, je zde žena vlastně nepřítomná*“ (Johnstonová, 1973, s. 211).

### 4.3.3 Promiskuita versus nevinnost

Avšak samotná dějová linie se z genderového hlediska vůči tomuto vizuálnímu vyznění odvíjí poněkud protikladně. Již ve 23. minutě filmu totiž proběhne mezi Barbarellou a jejím prvním nápadníkem rozhovor, v němž se dozvídáme, že pro pozemšťany, a tedy i Barbarellu, má sex poněkud jiný význam, než jak jej chápeme my:

Barbarella: „Jak se vám odvděčím?“

Mark: „Mohla byste se se mnou milovat!“

Barbarella: „Milovat?“

Mark: „Přesně!“

Barbarella: „Ani neznáte můj psychodiagram!“

Následně divák zjišťuje, že k aktu intimního spojení dochází na Zemi díky již zmíněným speciálním tabletkám, a to pouze mezi lidmi, kteří jsou v perfektním psychickém souladu. Probíhá pouze dotykem ruky. Nyní se vysvětluje, proč Barbarella nemá problém se svojí nahotou – stín nahoty a sexuality jako něčeho špatného či zakázaného, nebo dokonce zvrhlého na ni jednoduše nedoléhá<sup>12</sup>. Teprve na naléhání Marka: „Chci do postele!“ překvapená Barbarella souhlasí a povolí fyzické sblížení, které vlastně nezná. Barbarella tedy nepoužívá (ani nemůže, neboť si jej není vědoma) sex jako prostředek manipulace.

---

<sup>12</sup>Zásadní psychologický zlom v otázce pojmání sexuality přinesly v USA tzv. Kinseyho zprávy – Sexuální chování muže (1948) a Sexuální chování ženy (1953), v nichž profesor biologie a entomologie Alfred C. Kinsey zkoumal rozpory mezi proklamovanými hodnotami v oblasti sexuálního života mužů a žen a jejich skutečným sexuálním chováním. Výsledky zpráv zejména z oblasti do té doby tabuizovaných témat jako homosexuality, bisexualita, masturbace a sexuality dětí šokovaly americkou veřejnost a zcela narušily konvenční představy o sexualitě (podle <http://www.portal.cz/scripts/detail.php?id=2890>).

To, že muži vyhoví, je pouze nezbytnou součástí splnění hlavního cíle, tedy záchrany světa, avšak tím veškeré vazby a závazky vůči muži končí.

Po aktu si žena prozpěvuje, avšak na svého milence se v žádném případě nefixuje – opouští jej s poněkud nejasným příslibem návratu, nevyžaduje po něm žádné projevy lásky, či dokonce závaznosti. Lze se domnívat, že právě zde leží onen „neviditelný klíč“ k nevinnosti Barbarely: Barbarella si svoji sexualitu zprvu neuvědomuje, teprve ji v sobě postupem příběhu probouzí. V přímém kontrastu k tomu si však její erotickou stránku uvědomují po celou dobu snímku všichni mužští hrdinové a stejně tak jejich očima divák. Zatímco tedy sledujeme hrdinčina další a další erotická dobrodružství, která s sebou mohou nést různé (negativní) významy (např. „chová se promiskuitně“), ona sama jimi zůstává netknuta. Její nevinnost je přitom tak velká, že má sílu zachránit hrdinku (a dokonce i záporně vyznívající postavu Tyranky) ze spárů nejvyššího zla. Ženský protipól Barbarely pak v tomto smyslu představuje Tyranka, která nejenže si je vědoma svého žití ve městě zla, ještě si své zvrhlé sexuální praktiky plnými doušky užívá. V postavě Tyranky (vizuálně rovněž eroticky ztvárněné) tedy vidíme ženskou postavu optikou Mulveyové znázorněnou voyeuristicky, sadisticky – její jednání může být na rozdíl od Barbarely jednoznačně odsouzeno. Avšak jak již bylo řečeno, nestane se tak právě díky Barbarelle (a andělu Pygarrowi) – ženství je tedy v závěru snímku zachráněno nejen ve své nevinnosti, ale i ve formě sexuálně projevené, přičemž na tomto vyznění se nepochybně výrazně podepsaly prvky vrcholící sexuální revoluce šedesátých let<sup>13</sup>.

Barbarella: „Kde jsme?“

Tyranka: „V Mathmosu a žijeme! Mathmos vyrobil bublinu, aby se ochránil před tvou nevinností!“

---

<sup>13</sup>Sexuální revoluce v šedesátých letech nesoucí se v duchu „Make love, not war!“ byla podmíněna nejen ideologicky, ale i technologicky. Již roku 1945 byl farmaceutický průmysl schopen vyrábět množství penicilínu, které značně zmírnilo strach z pohlavních nemocí jako syfilis nebo kapavka. Především však roku 1960 přichází na scénu antikoncepční pilulky, které ženu do značné míry sexuálně osvobodily – mohla si nyní svobodně volit kdy a s kým bude mít pohlavní styk, aniž by se přitom musela obávat nechtěného těhotenství (podle [http://en.wikipedia.org/wiki/Sexual\\_revolution\\_in\\_1960s\\_United\\_States](http://en.wikipedia.org/wiki/Sexual_revolution_in_1960s_United_States)).

#### 4.3.4 Barbaři a andělé

Postavu Barbarely samozřejmě podstatně dokreslují mužští hrdinové. Hned první mužská postava – samotný prezident světa – svěřuje hrdince úkol, který je z hlediska existence světa i jeho vlastní naprosto zásadní. Totiž záchranu světa. Vysvětlit, proč tak důležitou misi nesvěřil muži, lze sice faktem, že se v té době již ve světě neválčí, nicméně Barbarella sama dostává od prezidenta množství zbraní, takže jakožto jediná pozemšťanka bojovat bude. Tím je narušen první ze stereotypů genderové polarizace – a totiž ženská expresivita ve smyslu empatické, vřelé, ovšem pasivní lidské osobnosti. Barbarella musí aktivně jednat, musí bojovat, musí si jednoduše s úkolem poradit.

V průběhu snímku potkává Barbarella dále řadu typově odlišných mužů, ze kterých se posléze stávají její milenci. První Barbarellin milenec Mark působí oděný v kožešinách a zarostlý hustým plnovousem spíše jako člověk z dob prehistorických než muž z budoucnosti – představuje jakýsi dávný předobraz muže-lovce, který se nechává plně ovládat svými pudy, přičemž tak do značné míry především vizuálně anticipuje představu maskulinní instrumentality. Právě on však zasvěcuje Barbarellu do tajů fyzického sexu, který ona už vlastně ani nezná – to, že se mu to úspěšně daří, dokazuje fakt, že si Barbarella po aktu prozpěvuje (tento motiv se později objeví ještě několikrát).

V kontrastu k němu je postava dalšího milence, anděla Pygara naopak velmi zjemnělá, z genderového hlediska naplňuje vizuálně a především osobnostně spíše rysy femininní. Navzdory tomuto faktu však Pygar představuje současně mužství a zároveň nadpozemské zosobněné dobro – avšak ve formě zaslepené (je nevidomý) a s nefunkčními křídly (stojí na místě, je nesvobodný). V kontrastu k minulému milenci však jejich sblížení probíhá odlišně – zatímco Mark sex vyžaduje, Pygar jej pouze pasivně přijímá. Je to nyní Barbarella, která „ví, jak mu pomoci“, aby mohl znova létat. Lze tedy říci, že nyní svého těla využije, ovšem nikoli ku prospěchu vlastnímu, nýbrž v rámci naplnění mise. Společně pak mohou vzlétnout a dopravit se do Města noci. Když jí Pygar přenáší nad městem, musí jej ale žena navigovat (není schopen se sám zorientovat) a sestřelit všechny strážce (Pygar nemůže bojovat). Také ve městě hřichu je anděl ztracený (Tyranka je zajme a po něm vyžaduje sex) a nedokáže se bez pomoci z této situace vymanit.

Další milenec Barbarely revolucionář Dildano představuje zřejmě nejkomičtější mužskou postavu. Na jednu stranu je vybaven silou a odvahou, na straně druhé však reali-

zace jeho vizí často krachuje na realitě (všudypřítomné nefunkční přístroje). Aktivně jedná ve snaze osvobodit město, což se mu ovšem v důsledku nepromyšlenosti jeho činů nedaří, a jeho snahy končí smrtí z rukou Durana Durana. Právě tato hlavní záporná postava je v jistém slova smyslu posledním hrdinčiným milencem – skrze svůj přístroj rozkoše dává průchod svým sadistickým choutkám, a hodlá tak v přístroji umístěnou Barbarellu vrcholnou rozkoší usmrtit. Ta však svým mocným sexuálním nábojem přístroj vyřadí z provozu, a nad Duranem tak vítězí.

Z analýzy mužských hrdinů je patrné, že zatímco u hlavní hrdinky žádný zásadní záporný povahový rys nepozorujeme, u všech mužských hrdinů naopak osobnostní aspekty hodné kritiky najdeme. Avšak Barbarella muže, s nimiž se setkává, kriticky nehodnotí, neodsuzuje. Sleduje výhradně svůj cíl – najít a zneškodnit vynálezce smrtícího paprsku. Muži jí v naplnění tohoto cíle mohou pouze pomoci. Výměnou za to sice požadují sex, ten však hrdinka nepovažuje za trpnou daň, nýbrž sama jej svým způsobem vyhledává. (Vy-kreslení sexuální svobody můžeme ovšem pozorovat nejen konkrétně u Barbareilly, ale i v množství dalších scén – např. v té, v níž ženy polehávající na pohovkách pokušují z dýmky „esenci muže“ a při tom pozorují líbivý mužský objekt vznášející se coby mužská obdoba mořské panny v kulatém akváriu).

Barbarella v rámci snímku vystřídá hned čtyři sexuální partnery, a kdyby její mise pokračovala, pravděpodobně by u tohoto čísla nezůstalo. Ovšem jak již bylo řečeno, v rámci vyznění snímku i přes tento fakt není hrdinka odsouzena. Naopak. Právo na její sexuální svobodu je plně uznáno, a dokonce jistým způsobem glorifikováno. Argument ztvárnění ženy jakožto (mužského) erotického objektu je přitom oprávněný – v případě, že by hlavní hrdinka byla obtloustlou nevhlednou kosmonautkou zahalenou celou dobu v neforemném úboru, příběh by tak, jak je vystavěn, s největší pravděpodobností nefungoval. Podobně by nefungoval, pokud by hrdinka sexuální hrátky odmítala – pak by se jí totiž cíl její mise s určitostí naplnit nepodařilo. Hrdinka tedy sice aktivně jedná, avšak bez mužské pomoci (podmíněné sexuální odměnou) by jí to nebylo nic platné a její mise by skončila hned v úvodu snímku (sama si svoji loď opravit nedokáže). Je tedy zřejmé, že vzhledem k plochému psychologickému vykreslení postav a mnohdy slabým hereckým výkonům byl zřejmě hlavním motorem prodejnosti a popularity celého snímku právě téměř nepřetržitý pohled na věčně poloobnažené tělo Jane Fondové ve smyslu fetišistického „bytí-pro-pohled“ podle Laury Mulveyové.

## 4. 4 Vetřelec

### 4. 4. 1 Představení snímku Vetřelec (1979)

Snímek *Vetřelec* (1979) režiséra Ridleyho Scotta znamenal v rámci zobrazení ženských sci-fi hrdinek opravdový milník světové kinematografie, ačkoli to paradoxně tvůrčím záměrem nebylo – jejich cílem bylo prostě vytvořit zdařilé béčkové sci-fi (Brown, 2011, s. 146). Dal vzniknout novodobé hrdince, která „*je zvědavá a inteligentní, fyzicky a emocionálně silná a je zobrazena jako hrdinský ideál, s nímž se mohou diváci identifikovat*“ (Brown: 7). Zrodu postavy poručice Ripleyové nicméně předcházely další ženské filmové postavy, které mohli sledovat diváci především na televizních obrazovkách. Šlo především o ženské hrdinky v seriálech *Police Woman* (1974–1978), *Charlieho andělci* (1976–1981), *Wonder Woman* (1976–1979) a *The Bionic Woman* (1976–1978). Všechny hlavní ženské postavy těchto programů řešily kriminální zločiny, přičemž byly schopny proti zlosynům bojovat bez pomoci mužů (Brown: 143). Avšak postava Ripleyové ony předobrazy svým způsobem překonává, ve svém chování je zcela jedinečná, a ačkoli bojuje především zbraněmi mužské instrumentality (racionalita, agresivita, dominance), zachovává si stále svoji femininní tvář (mládí, křehkost, citovost).

Sedmičlenná posádka vesmírné obchodní lodi *Nostromo* má za úkol dopravit na planetu Zemi svůj náklad. Posádka lodi je probuzena počítačem „*Matkou*“ z umělého spánku, neboť zachytila nějaký vzdálený signál, zřejmě SOS volání. Při večeři se setkáváme s celou posádkou tvořenou pěti mužskými hrdinky (velitel lodi Dallas, kapitán Kane, velitel vědeckého výzkumu Ash a inženýři Brett a Parker) a dvěma ženskými hrdinkami (navigátorka Lambertová a poručice Ripleyová). Na povel kapitána lodi posádka přistává na neznámé planetě, aby zjistila, odkud signál pochází – Lambertová, Dallas a Kane se vydávají na průzkum neznámého místa. Mezitím však zvědavá Ripleyová skrze počítačový systém zjišťuje, že se ve skutečnosti nejednalo o SOS volání, nýbrž o signál varovný. To už je ale jeden z členů posádky (Kayne) napaden neznámým organismem a celá vyděšená posádka se vrací na palubu lodi. Ripleyová je však odmítá vpustit, neboť se obává kontaminace cizím organismem. Avšak vedoucí výzkumu Ash jedná i přes její zákaz a infikovaného muže a další členy na palubu vpustí. Zdravotní stav Kayna se přes prvotní šok zdá být

lepší, ale zhruba v půlce snímku muž náhle dramaticky umírá a z jeho břicha se při tom líhne nový tvor – vetřelec, který posádce unikne do šachet lodi. Při marném pokusu vetřelce zničit umírá velitel lodi a zbylá posádka se začíná hroutit. Ripleyová navíc zjišťuje skrze centrální počítač, že jediným skutečným cílem výpravy bylo dopravit na Zemi vetřelce, i kdyby to mělo stát životy všech členů lodi. Velení se ujímá poručice Ripleyová, a to poté, co přemůže velitele výzkumu Ashe, který se jí snaží zabít. V jeho případě se navíc ukáže, že se ve skutečnosti jednalo o androida, který má dopravení vetřelce na Zemi na starosti. Při pokusu zneškodnit vetřelce (jeho odpojením od kosmické lodi) umírají postupně další členové posádky. V závěru snímku zůstávají již pouze Ripleyová, Lambertová a Parker. Ripleyová se snaží zachránit svého kocoura a mezi tím vetřelec usmrtí Lambertovou i Parkera. Ripleyová sama končí v záchraném transportéru a celou mateřskou loď i vetřelce odpálí. Ukáže se však, že vetřelec se dostal i do záchraného transportéru, takže ve finálním souboji jej musí zničit ještě jednou.

#### 4.4.2 Kocour a laser

Úvod snímku se nese v duchu klasické genderové stereotypizace postav, kdy na vesmírné lodi převažují muži (v počtu pět) oproti ženám (v počtu dvě). Ve smyslu kontroly jedinců nad zdroji a společenskou mocí tedy představují privilegovanou skupinu (Molm, Hedley, 1992) na Nostromu muži. Scéna ve 20. minutě snímku, kdy inženýři Brett a Parker tlačí na Ripleyovou, aby jim potvrdila odměnu, kterou mají dostat za zdržení lodi, ukazuje rozvrstvení vztahů v rámci mužsko-ženské polarity. Inženýři pohlížejí na ženu na palubě poněkud přezíravě, flirtují s ní, ale za jejími zády si Parker ve 21. minutě snímku klidně (a poněkud nesmyslně) uleví: „Děvka jedna!“. Prvky mužské dominance a tendence k diskriminaci Ripleyové se však objevují i později, když se dozvídáme, že velení lodi připadá primárně dvěma mužům, a teprve pokud oba budou mimo loď, má se posádka řídit příkazem Ripleyové.

Avšak hrdinka si ze své genderové role přisouzené společností mnoho nedělá a řídí se výlučně svým rozumem. Projevuje přitom i další prvky maskulinní instrumentality, jako např. dominanci, dravost nebo agresivitu. To se ukazuje již ve scéně, kdy odmítá vpustit kolegy na loď, neboť mohou být kontaminováni neznámým organismem:

Ripleyová: „Co se Kaynovi stalo?“

Dallas: „Něco se na něj nalepilo. Musíme jej dostat hned na ošetřovnu.“

Ripleyová: „O co se jedná? Uveďte přesný popis.“

Dallas: „Nějaký organismus. Tak otevři!“

Ripleyová: „Tak moment! Může zavléct na loď infekci. Znáš bezpečnostní opatření, ne? 24 hodin na kontaminaci!“

Dallas: „Do té doby může zemřít. Tak neblázni!“

Ripleyová: „Poslouchej, pak bychom taky mohli zemřít všichni!“

V tomto momentě se žena zachová naprosto racionálně, nenechá se unášet emocemi (na rozdíl od Ashe, který tento příkaz neuposlechne s odůvodněním, že přeci nemohou nechat zraněného kolegu zahynout).

Když není její příkaz dodržen, přichází Ripleyová za Ashem situaci si vyjasnit. V rozhovoru, k němuž dojde ve 42. minutě snímku, upozorňuje, že vinu na vpuštění vetřelce na loď nese právě on a zdůrazňuje, že navíc tímto rozhodnutím tvrdě porušil zákon.

Podruhé je Ripleyová z genderového hlediska diskriminována, když trvá na tom, aby vetřelce zabili. Její názor však vyznívá zcela naprázdno, přičemž jak Ash, tak kapitán lodi se z pozice své mužské dominance dohodnou nechat vetřelce na palubě živého. To odůvodní tak, že může později na Zemi posloužit k výzkumným účelům. Názor mužské většiny se přitom stává dominantním skrze jejich příslušnost (z hlediska lodi) k privilegované skupině (Deaux, Lafrance, 1998). Pohled Ripleyové na Ashe se stává stále negativnějším a veliteli říká: „Já mu nevěřím.“ a jak se později ukazuje, opět má pravdu. Zde ovšem operuje spíše s vlastností femininní, spojenou s city, empatií a intuicí – a divák tak vstřebává informaci, že hrdinka dokáže jednat nejen „mužskými“ zbraněmi, ale i způsoby femininní expresivity.

Teprve v momentě, kdy vetřelec usmrtí prvního člena posádky, začíná se genderové pole proměňovat. Síla Ripleyové se postupně projevuje a výrazně se demonstruje ve chvíli, kdy po Kaynovi a Brettovi umírá i velitel lodi (to už je genderový poměr na palubě 2 muži : 2 ženám). Ripleyová se sama stanovuje velitelkou akce, což ale může učinit až poté, co je překonán velitel výzkumu Ash – android (rodu mužského) a jak se ukáže hlavní záporný hybatel děje. Na konci příběhu se tedy genderová síla obrátí a o přežití bojují obě ženy a jediný (černošský) muž. Můžeme tedy říci, že dominance Ripleyové se může projevit až ve chvíli, kdy dominantní privilegovaná skupina (bílí muži v početní převaze) neexistuje a



utváří se skupina nová, v níž ale převažují ženy. Ripleyová si tedy svoje dominantní postavení mezi kolegy nevydobyła vlastními schopnostmi a silami (a nebyla muži „uznána“), nýbrž tím, že vetřelec zkrátka onu skupinu zahubil. Na druhou stranu právě vetřelec ovšem umožnil, že k tomuto jejímu dominantnímu vzestupu mohlo vůbec dojít – kdyby totiž muži uposlechli jejího varování a vetřelce nevpustili (uznali její názor), sice by celou posádku (včetně privilegované skupiny) zachránila, avšak její sociální role řadové kosmonautky by se pravděpodobně nezměnila.

Z genderového hlediska představuje významnou součást analýzy rovněž postava Lambertové, která představuje jakýsi protipól Ripleyové. Ač krátký sestřih Lambertové anticipuje, že můžeme čekat emancipovanou a racionálně smýšlející ženu (Deaux, Lewis, 1984), ve skutečnosti se nám v postavě Lambertové odkrývají klasické genderové stereotypy – je citlivá, úzkostlivá, zpátečnická a v rozhodujícím momentě (tváří v tvář smrti) nedokáže jakkoli aktivně jednat. Vlastní smrt tedy pouze pasivně přijímá.

#### 4.4.3 Mateřství a nevědomí

Jak již bylo řečeno, postava Ripleyové nemá však pouze maskulinní vlastnosti. To se nejsilněji projeví ve dvou scénách. Za prvé, když zjišťuje, že cílem centrálního systému není dopravit posádku bezpečně na Zemi, nýbrž dopravit tam vetřelce – rozpláče se. Za druhé – scéna záchrana kocoura v poslední části snímku. V tuto chvíli, kdy je loď s posledními pasažéry na palubě ohrožená vetřelcem a kdy každá minuta je drahá, Ripleyová začne zcela nesmyslně hledat svého kocoura. Tato scéna bývá autory kladena do přímého opozita vůči jejímu jednání na začátku snímku, kdy nechce vpustit kolegy na loď. Tím, že si vezme kocoura, nejen že ohrožuje život kolegů (nestihne jim pomoci), ale ohroží tím i sama sebe, neboť nemůže vědět, zda vetřelec v mezifázi, kdy se skrýval, nekontaminoval také jejího kocoura. V tomto bodě tedy rozhodně nejedná v souladu s chladným racionálním rozhodnutím, nýbrž expresivně femininně. Maskulinní a femininní tvář se pak střídá i v závěrečných scénách v transportéru, kdy Ripleyová na jednu stranu agresivně bojuje s vetřelcem, na straně druhé se láskyplně mazlí s kocourem. Její femininní složku potvrdí i to, že se před spánkem svléká do spodního prádla, což můžeme chápat jako scénu „bytí-pro-pohled“ („to-be-looked-at-ness“), jak obnažování a vystavování polonahých hr-

dinek pro potěchu divákova oka označuje Laura Mulveyová. Tak je závěrem filmu divákovi ukázáno, že i přes zdánlivě maskulinní tvář, zůstává Ripleyová stále křehkou ženou.

Snímek byl interpretován různými způsoby, přičemž mnozí autoři si všímají také jeho zobrazení mateřství, a to hned v několika rovinách. Matkou nazývá celý umělý počítačový systém lodi, u které předpokládáme, že se o posádku „postará“. Jako matčino lůno můžeme ovšem vnímat také nitro lodi, v jejímž epicentru nacházejí kosmonauti vajíčka vetřelců. A v neposlední řadě se v rámci děje uskutečňuje i porod, a to ve chvíli, kdy se z břicha Kayna „zrodí“ malý vetřelec.

Např. Barbara Creedová interpretuje děj *Vetřelce* jakožto zobrazení mateřství v rámci patriarchálního ideologického rámce. Nalézá zde rovinu empatické matky-roděčky (probouzení se ze spánku), matky-zrádce (cílem je dopravit domů vetřelce), orálně-sadistické matky, matky jakožto symbolu prvotní propasti a nebezpečného mateřského lůna jakožto zobrazení Pandořiny skříňky, nositelky všeho zla. Právě poslední případ, kdy cizí nitro lodi je znázorněno jako temné, dusné a ošklivé, staví Creedová do přímého protikladu k primární scéně „zrození“ posádky na *Nostromu*, kdy vše je krásné, čisté a světlé. Kaneovu „nákazu vetřelcem“ pojímá autorka na základě Freudových analýz jakožto pokus dítěte poznat sexuální akt svých rodičů, potažmo pozorovat vlastní zplození. Při „zrození“ kosmonautů na lodi byla přítomna pouze Matka, otec zcela chyběl. Avšak pokus o poznání aktu zplození a s ním i otce (z ohledu z jiné planety) je v případě Kanea tvrdě ztrestán v podobě falické penetrace buď otcem, nebo falickou matkou (nitro lodi), která se jeví jako velmi násilná. Ze „zakázaných vzpomínek“ se rodí vetřelec, tentokrát z mužova těla, z jeho žaludku. Ve scéně, kdy Ripleyová prchá v malé kapsli, stejně jako ve scéně, kdy je Kaynovo tělo vyvrženo do vesmíru, spatřuje Creedová demonstraci nového oplodnění matky. V tuto chvíli podle ní bývalé tělo Matky obsahuje cizince, jehož jediným cílem je zabít a pozřít všechny její děti. Děti tedy musí uprchnout, aby se zachránily. V okamžiku „porodu“ vetřelcova dítěte Matka exploduje – a pro dítě (Ripleyovou) tedy (obrazně po poznání vlastního zrození) zaniká.

Postavu Ripleyové v kontextu celého děje prvního dílu ságy *Vetřelce* lze tedy z hlediska genderu vnímat hned v několika rovinách – v rovině klasického patriarchálního rámce, zrodu nové akční hrdinky vybavené mužskými zbraněmi a konečně rovině mateřství, resp. projevu vlastního nevědomí. Primární poselství, které si však většina diváků z návštěvy kinosálů koncem 70. let minulého století odnášela, lze spatřovat v přítomnosti

nové ženské akční hrdinky. Ta je sice vybavena množstvím maskulinních dimenzí jako jsou akčnost, agresivita a dominance, na druhé straně si však vizuálně i osobnostně stále zachovává femininní prvky (křehkost, mládí, dlouhé vlasy). Podstatný z hlediska výstavby hrdinky (a ovlivnění budoucích ženských postav) je fakt, že dokáže jednat zcela nezávisle, na základě svých vlastních rozumových úvah, aniž by ke svému vítězství potřebovala femininně pojímané vlastnosti, jako např. vzhled nebo flirtující chování.

## 4. 5 Melancholia

### 4.5.1 Představení snímku Melancholia (2011)

Snímek Melancholia, který roku 2011 natočil režisér Lars von Trier, nepředstavuje klasický sci-fi film. Přesto jej zařazují do svého výběru, a to hned z několika důvodů. Především se jedná o psychologické sci-fi drama – tato odnož sci-fi dosud analyzována nebyla, ovšem lze v ní předpokládat větší psychologickou propracovanost postav, než jak je tomu u klasických filmových sci-fi hrdinek. Za druhé se Trier na vykreslení ženských hrdinek obecně zaměřuje, jak můžeme vidět např. v jeho snímcích Médea, Prolomit vlny, Tanec v temnotách a nově Nymfomance. Sonda do čistě ženského světa mužským okem, navíc v kontextu sci-fi, tedy rozhodně znamená neotřelý pohled na danou tematiku. V neposlední řadě jde o snímek poměrně nedávný, což přispěje k přesnější reflexi některých možných současných genderových stereotypů.

Úvodní osmi minutový sled obrazů, jakási předehra snímku podpořená hudbou, dává divákovi tušit, že Země je v ohrožení neznámou planetou – Melancholií. Tyto dlouhé, táhlé a snově působící obrazy planety střídají záběry na hlavní hrdinku a její sestru s malým synem. Obrazy se „hroutí“ (ptáci padají z nebe, kůň padá k zemi) a jejich apokalyptické vyznění dává tušit, že příběh nemůže skončit dobře.

Následuje kapitola I. – Justine. Hlavní hrdinka Justin (Kirsten Dunstová) přijíždí se svým budoucím manželem do domu své sestry Claire (Charlotte Gainsbourgová), která jí společně se svým manželem (Kiefer Sutherland) zorganizovala svatbu. Přes počáteční rozmrzelost hostů (manželé přijeli o dvě hodiny později) se hosté začínají bavit a v průběhu času se postupně odhalují jejich jednotlivé osobnosti. Zjistíme tak, že zatímco Claire je žena pečovatelská a obětavá, jejich společný nedávno rozvedený otec je zábavný,

ale poněkud lehkomyšlný a matka sester je žena tvrdá jako kámen, která neváhá urážet dceru na její vlastní svatbě. Seznamujeme se i s Justiným šéfem, který mimo to, že se ujme proslovu, ještě slíbí hrdince povýšení. Již během svatby však Justine odhazuje svoji zprvu sympatickou masku a setkáváme se tak s její další, odvrácenou tváří. Rovněž z reakcí okolních postav, které se neustále bojí, aby s ní bylo vše v pořádku, a starostlivě se jí vyptávají na její pocity, usuzujeme, že Justine tak docela normální bezproblémovou ženou nebude. To se nám potvrzuje stále intenzivněji – hrdinka neustále někam odchází, usíná v pokoji synovce, bojkotuje snad všechny svatební rituály, propadá se do deprese, pláče, aby posléze měla pohlavní styk s neznámým mladíkem. Svatba končí katastrofou (novomanžel ji opustí, rodiče odjíždějí, z práce je vyhozena, sestra i její manžel se rozčílí), v následku čehož se Justine zhroutí a psychická nemoc – melancholie (deprese?) – propuká naplno. V další kapitole se Justine ocitá v domě své sestry Claire. Její stav se natolik zhorší, že není téměř schopná udělat pár kroků, najíst se nebo se sama vykoupat (její obnažené tělo se křečovitě svíjí na podlaze koupelny). Claire o ni obětavě pečuje a snaží se jí dát dohromady. To už se ale ukazuje, že průlet planety Melancholie kolem Země možná vůbec nebude tak bezpečný, jak vědci předpokládali. Obětavá a vždy silná Claire se začíná hroutit, zatímco Justine paradoxně nabývá na síle. Situace graduje a je již téměř jisté, že lidstvo neunikne zkáze. Manžel Justine spáchá sebevraždu a Claire drží nad vodou snad už jen to, že má syna. Jedině Justine zůstává klidná, tiší svoji sestru i jejího chlapce a společně pak „přivítají“ apokalypsu v provizorním přístřešku z několika větví, které Justine spolu se synovcem postavili na jejich zahradě.

#### 4.5.2 Šílenství jako stigma

V první řadě je nutno říci, že režisér Lars von Trier se ve svých dílech často zabývá právě ženskou tematikou, k analýze postav si ovšem obvykle vybírá hrdinky, které jsou jaksi vyšinuté, nenormální, labilní, poznamenané určitým stigmatem – a tedy z hlediska normy jistým způsobem šílené. I v tomto snímku má hlavní hrdinka problém, tím problémem je její duševní nemoc. Patrně se přitom jedná o depresi (dříve byla označovaná jako

melancholie), případně maniodepresivní psychózu<sup>14</sup>. Deprese/melancholie je tedy oním rámcem umožňujícím autorovi propůjčit hrdince hranice jejího šílenství. Avšak problematika ženského šílenství není v literárních a filmových dílech žádnou novinkou a feministické filmové kritiky jí věnují mnoho pozornosti: „*Šílená žena je jedním z ústředních stereotypů západní kultury, a právě proto je často zasazována do tzv. velkých narativů – literárních, divadelních i filmových příběhů mainstreamového (často kanonického) ražení*“ (Fellman, Shoshana, 1993, s. 6). Pokud se v minulosti ženy výrazně vzepřely ustanovenému rámci genderového chování, byly často označeny za nemocné, šílené. Konvenčnímu rámci se vzpírá i Justine. Otázkou však zůstává proč a jakým způsobem.

Kdyby byla hlavní postavou žena psychicky zdravá, jistě by např. přijela na vlastní svatbu včas, nebojkotovala by prakticky všechny předepsané rituály, nedala výpověď a neměla pohlavní styk s neznámým mladíkem (a potažmo tak rovnou neskončila vztah se svým novomanželem). Svatbu by jednoduše zrušila, zaměstnání by změnila a s rodiči si křivdy z minulosti vyříkala. Avšak Justine, stížená melancholickým stigmatem, nic z toho neudělá a ve svém šíleném svatebním tažení nechá všechny události a vztahy vyhrotit až k samotnému vrcholu. Na otázku, proč je Justine taková, lze jednoduše odpovědět argumentem, že je psychicky nemocná. Proč trpí záhadnou nemocí, alespoň okrajově vysvětluje postava její matky. Není jí sice dán velký prostor, ale její nesympatičnost je zjevná – žena tvrdá jako kámen nemá pro svoji dceru špetku citu. Nebo jde o city totálně potlačené. Když svatebčané čekají na krájení dortu, matka, stejně jako Justine, se zavře ve své koupelně a Claiřin manžel tuto situaci komentuje:

„Obě se, mrchy, zavřely ve svých pokojích a válejí se tam ve vaně. Jsou ve vaší rodině všichni padlí na hlavu?“

Tím zřejmě myslí „všechny ženy ve vaší rodině“, jelikož otec se v kontextu jednání ženské části rodiny sester jeví poměrně normálně. Otázku, jistým způsobem směřovanou jako výčitku Claire, lze tedy interpretovat i takto: „Neseš si také stigma šílenství jako všechny ženy ve tvé rodině?“ Avšak Claire pouze bezmocně krčí rameny, proti přímému nařčení ze svého potenciálně šíleného ženství demonstrovaného navíc u matky i sestry ne-

---

<sup>14</sup> Psychiatr a neurolog Richard Krafft-Ebing označoval jako melancholii její depresivní fáze již koncem v 19. století.

nachází argumenty, nehájí se. Jakožto zosobnění esence ženské expresivity (a role obětavé ženy v domácnosti) projevené především pasivním altruismem ani nemůže.

O vztahu matky a dcery asi nejlépe vypovídá následující rozhovor:

Justine: „Mami, mám strach... Nemůžu ani normálně chodit!“

Matka: „Ale belhat se můžeš! Tak se odbelhej, sakra! A přestaň snít, Justine!“

Justine: „Já se bojím!“

Matka: „To my všichni. Nech to být. A už vypadni.“

Těžko si dokážeme představit méně laskavé (a normální) jednání ženy-matky, která takto odpovídá své dceři v její svatební den. Vše napovídá tomu, že psychicky vyšinitá je především matka. Nikoli otec, matka dcer je tedy šílená. A tím dochází ke zdůraznění faktu, že abnormalita (šílenství) jsou určitým způsobem „přenosné“ skrze ženskou linii. Značný význam má v tomto světle fakt, že Claiřino dítě je synem, nikoli dcerou. Chlapec navíc projevuje jisté technické nadání (sestrojí přístroj, na základě kterého je možné vidět, jak moc se Melancholia přibližuje), což naznačuje, že má blízko k racionalitě svého otce, který je vědcem – to všechno dává značnou naději, že potenciálně „šílené“ geny Claire budou v případě chlapce zcela potlačeny a rod tak bude (v případě, že nedojde ke kolizi s planetou) zachráněn<sup>15</sup>.

Jaký je na druhé straně vztah Justine k jejímu otci? Sporadické výskyty této postavy naznačují pouze to, že se otec rozvedl s matkou, má slabost pro mladé ženy a je poněkud roztěkaný. Justine má k němu podle všeho blíže než k matce, v průběhu svatebního večera má nutnou potřebu si s ním promluvit. Obě postavy se však nepřetržitě mýjejí, a i když Justine nakonec přinutí otce přespat, on dům nepozorovaně a bez rozloučení opouští. Così nevyřčeného, co mezi nimi existuje, zůstává tedy nadále zahaleno tajemstvím.

Postava manžela je poměrně schematická a mohli bychom mu přiřadit znak: „starostlivý, citlivý, oddaný manželce a rodině“. Muž nevěstu miluje z celého srdce, je unášen

---

<sup>15</sup> Reprodukce mateřství představuje jeden ze základních složek tvořících sociální organizaci a reprodukci genderu. Zatímco ženy jako matky vychovávají dcery jako další matky, syny naopak vychovávají tak, že jejich pěstounské potřeby systematicky omezují a potlačují. Tak připravují muže na jejich méně citovou angažovanost v rodinném životě a naopak větší pole působnosti v životě veřejném (Chodorowová, 1978, s. 156).

její sexuální přitažlivostí a nadšeně plánuje jejich společný život. Justine ho však všemi dostupnými prostředky odmítá – nejprve odvržením fotografie symbolizující jejich společnou budoucnost, poté sexuálním odmítnutím a nakonec úplným zavržením v podobě intimního styku s jiným mužem. Jejich vztah končí katastrofou, kdy zhrzený manžel ze svatby předčasně odchází.

Dominantní mužské postavy představuje silně negativně působící šéf, jemuž jde pouze o to, „vyždímat“ z Justine co nejvíce nápadů (možná symbolika bezskrupulózního zkorumpovaného světa) a manžel Claire (za jehož peníze je celá svatba financována) – vědec, racionalista, úspěšný bohatý muž se společenskou prestiží.

#### 4.5.3 Transformace patriarchálního rámce?

První kapitolu tedy můžeme analyzovat v tomto znakovém rámci - Justine: „psychicky vyšinutá žena“, matka: „psychicky vyšinutá žena“, manžel: „starostlivý, citlivý“, sestra: „žena-pečovatelka“ a „žena-matka“, manžel sestry: „dravý, úspěšný“. V souladu s obecně rozšířeným rozvržením na expresivní femininitu a instrumentální maskulinitu (Wyrobková, 2007, s. 19) tedy vidíme ženy a muže sehrávající klasické genderové role. Zatímco v Claire můžeme spatřovat klasickou ženu v domácnosti, její manžel sehrává roli dominantního muže-podnikatele a Justine se mimo své šílenství pohybuje na pomezí kariéristky, sexy ženy a feministky<sup>16</sup>.

Zlom nastává zhruba v půlce snímku, kdy možnost srážky s planetou Melancholií začíná nabývat na reálnosti. Právě tehdy dochází k transformaci všech hlavních postav. Justine se uklidňuje a její nemoc zdánlivě ustupuje do pozadí – její smíření se zkázou lidstva proběhne z hlediska diváka hladce<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Podle genderového rozlišení na čtyři mužské a čtyři ženské genderové podtypy podle Deaux a Lafrance, 1998.

<sup>17</sup> Trier prý na nápad natočit Melancholii přišel, když se sám léčil s depresí: jeho psychiatr mu řekl, že takto nemocní lidé se s katastrofami vyrovnávají mnohem snáze než lidé zdraví. (Melancholia, rozhovor. In: [www.aerofilms.cz](http://www.aerofilms.cz). Květen, 2014. [online]. Dostupné z: <http://www.aerofilms.cz/filmy/153-Melancholia/rozhovor/>).

Zato její sestra Claire postupně ztrácí půdu pod nohama, hroutí se, pláče. Její neštěstí vrcholí ve chvíli, kdy zjistí, že její (do poslední chvíle racionálně smýšlející) manžel spáchal sebevraždu. Situace mezi sestrami se dramaticky mění – nyní je to právě Justine, která je ta silná. Avšak její síla se neprojevuje jako síla maskulinní, instrumentální, aktivně jednající, nýbrž opět pasivně, femininně. Ačkoli logicky chápeme, že v dané chvíli nic jiného nezbyvá, Justine se (na rozdíl od ostatních postav) s nadcházející apokalypsou jednoduše smíří. Vysvětlení, proč proběhne toto smíření tak hladce, doplňuje Trier ve scéně, kdy mezi sestrami dochází k zásadnímu rozhovoru. Zatímco Claire nepřijímá racionální argumenty a stále se snaží doufat, Justine říká mrazivě, chladně:

„Země je špatná. Není třeba truchlit. Nikomu chybět nebude.“

Zda jsou tato „slova útěchy“ vhodná pro sestru, která se o ni, o své dítě a vlastně o všechny okolo celý život obětavě stará, není třeba rozebírat. Avšak zajímavý je fakt, že v tomto bodě se Justine zachová ke své sestře podobně tvrdě, jako když jí říká matka na svatbě „Vypadni!“ Jednání „šílené ženy“ se opakuje ob generaci. Justine rovněž psychicky se rozkládající sestru spíše kriticky pozoruje, než že by ji reálně podpořila, je s ní, ale aktivně se na jejím utrpení nepodílí.

#### 4.5.5 Přivolávání zkázy

Vysvětlení, že Justine takto jedná pouze pod vlivem deprese, však není plně postačující. Trier tak nyní odhaluje její další „skryté“ motivace, které svým způsobem předestřel již v pompézní předešlé snímku (avšak méně všímavému divákovi mohly zůstat skryty). Justine tváří v tvář apokalypse prozrazuje, že „ví věci“, které ostatní lidé nevědí (v tuto chvíli se divákovi možná vybaví jeden z úvodních záběrů, kdy má hrdinka rozpaženy ruce, jimiž viditelně proniká světelná energie, což poukazuje na její paranormální schopnosti). Zdá se, že hrdinka však ví ještě mnohem více – dokonce zná tajemství života a smrti: „Není život po smrti, jsme sami,“ říká sestře (a bere jí tak poslední naději). Justine tvrdí, že ví, kolik fazolí bylo ve sklenici na svatbě. Podobně jako proroci svými zázraky tak dokládá, že se planeta srazí se Zemí, a bude tak konec všemu. Znak „šílené ženy“ se nyní transformuje a obohacuje o význam „vědma (čarodějnice)“. V tomto bodě připomeňme scénu, kdy se Justine zcela obnaží a vystaví své nahé tělo paprskům smrtící planety – krom toho, že se



jedná o z hlediska Mulveyové jasné „bytí-pro-pohled“ („to-be-looked-at-ness“), můžeme zde hovořit i o další konotaci. Hrdinka se nadcházející smrti nebojí, naopak se jí vystavuje, vítá ji, plně se jí odevzdává.

V podobě Justine se nám tedy otevírá pohled na psychicky rozvrácenou hrdinku, která zatímco v normálním světě není schopna ani chodit, ve světle apokalypsy náhle promluví o svých zázračných silách a konec všeho vítá vlastně s úlevou. Tím je obrazně završen rámeček její extrémní expresivní femininity a Justine se současně stává hrdinkou, ač zasaženou do kontextu blízké budoucnosti, historicky velmi starou. Obdobný typ šílených žen byl hojně rozšířen např. v literatuře 19. století, což popisují např. Sandra M. Gilbertová a Susan Gubarová v knize *The Madwoman in the Attic* (Bláznivka v podkroví) z roku 1979.

Zásadní otázkou pro genderovou analýzu ovšem zůstává, jak by se Justine zachovala, pokud by se planeta se Zemí nesrazila, a byla tak nadále nucena čelit problémům každodenního žití. Z vykreslení postavy do značné míry vychází, že by se pravděpodobně chovala stále stejně, a pokud by nepřišel nějaký skutečně silný životní impulz k vnitřní změně (např. léčit se), pravděpodobně by dopady jejího abnormálního chování nadále (a možná čím dále častěji) odnášeli její nejbližší, konkrétně sestra Claire a její rodina. Justine je totiž nemocná žitím samotným, vlastní existencí na planetě, kterou považuje za špatnou. Není divu – vztahy s rodiči selhávají, vztahy s muži taktéž, přijde i o práci. Justine se však netočí coby depresivní osoba v bludném kruhu sebeobviňování, nehledá chybu v sobě. Ze svého neštěstí obviňuje rovnou celou planetu. Na špatné Zemi, která „nebude nikomu chybět“, se prostě můžete chovat jakkoli.

Podíváme-li se tak na situaci hlavní hrdinky z genderového hlediska, získáváme obrázek femininní ženy stížené depresí, vyjadřující svůj postoj ke světu nepředvídatelným iracionálním jednáním a blíže nespecifikovaným odmítáním žití, které považuje obecně v rámci planety Země za „špatné.“ Ačkoli v některých ohledech aktivně jedná (vyvolá výpověď, má pohlavní styk s cizím mužem), toto jednání nesměruje v žádném z ukázaných případů ke zlepšení její situace, nýbrž působí jako iracionální výkřik bez hlubší motivace. V druhé části snímku se její zobrazení posouvá ke znaku „žena-vědma,“ avšak je zcela nejasné, k čemu a proč je těmito vlastnostmi obdařena a jak s nimi případně naložit ve prospěch sebe nebo své rodiny. Ve vztahu k sestře se v závěru jeví jako ta silnější, avšak pouze v pasivním přijetí situace, navíc zjednodušeném oproti sestře tím, že je bezdětná. Pokud

by se Trierova Justine vyskytovala ve středověku, jistě by pro svoji jinakost musela být upálena. Ve filmu *Melancholia* rovněž umírá, do hrobu si však bere všechny své nejbližší. Svoji jinakostí vzbuzující strach, stejně jako svoji melancholickou povahou totiž budí zdání, že všeobíhající zkázu vlastně přivolala. K tomu koneckonců nahrává i úvodní předehra, kde je její obličej propojen asociativní montáží s planetou Melancholií hned několikrát. Stejně tak je třeba si povšimnout faktu, že planeta nese ženské jméno. Zřejmě by byl divák nucen situaci interpretovat jinak, pokud by se planeta nazývala rodem mužským, například Melancholik nebo Melancholius.

## 4. 6 Gravitace

### 4.6.1 Představení snímku *Gravitace* (2013)

Snímek *Gravitace* zařazuji k analýze především ze tří důvodů. Jedná se o snímek současný, u něhož lze očekávat reflexi současných genderových vztahů. Jde ovšem rovněž o snímek svým způsobem přelomový – a to vzhledem k jeho tematické i vizuální stránce. Z hlediska prostředí (vesmírná stanice) je rovněž zajímavým faktem, že hlavní postavou je žena.

Inženýrka biomechaniky doktorka Ryan Stoneová (Sandra Bullock) se ocitá na své první misi ve vesmíru. Jejím posláním je instalovat nový systém do Hubbleova teleskopu putujícího na oběžné dráze Země ve výšce 500–600 km nad jejím povrchem. Splnit posláni jí pomáhá astronaut Matt Kowalski (George Clooney), který si onen pobyt ve vesmíru vysloveně užívá – má být totiž jeho posledním. Při závěrečné manipulaci s teleskopem však astronauty stihne neštěstí – úlomky ruského satelitu putujícího rovněž po orbitě zdemolují teleskop i americkou stanici. Stoneová a Kowalski jako zázrakem přežijí, nemají však žádné spojení se Zemí. Jejich jedinou možností je doputovat na sousední ruskou stanici, získat tam potřebný kyslík a palivo a dostat se zpět na Zemi. Již ve 36. minutě snímku však dojde k další krizové situaci, při níž se ukáže, že přežít může pouze jeden z astronautů. Kowalski se obětuje, odpojí se od systému a v hlubinách vesmíru umírá. Stoneová je tudíž nucena řešit další dramatické situace, tentokrát již bez pomoci zkušeného astronauta. To se jí nakonec přes všechny obtíže podaří – souběžně s vyřešením konfliktu vztahového (hrdinka v minulosti přišla o čtyřletou dceru) přistává nakonec úspěšně na Zemi.

#### 4.6.2 Genderové aspekty hlavní hrdinky

Snímek *Gravitace* režiséra Alfonso Cuaróna z roku 2013 nepochybně oslovil diváky po celém světě, přičemž již k dnešnímu datu si na sebe vydělal přes 700 milionů dolarů. Po vizuální i tematické stránce se svým způsobem jedná o snímek přelomový – diváci jej mohli vidět v 3D provedení, a tak i tací, kteří se běžně o problematiku kosmonautiky vůbec nezajímají, si nyní mohli doslova „ohmatat vesmír očima“.

Milovnice sci-fi po celém světě mohly navíc jásat – hlavní hrdinkou výpravy se ve snímku zabývající se oblastí, která je obvykle považována za mužskou doménu, stala žena<sup>18</sup>. Samotný fakt, že je hlavní hrdinka ženskou postavou, lze jistě považovat za z hlediska genderové rovnosti pozitivní (mezi kosmonauty tvoří privilegovanou dominantní skupinu muži), nelze se s ním ovšem spokojit jakožto s „genderovým vítězstvím“. Záleží totiž minimálně stejnou měrou na samotném jednání postavy, jejím vztahu k mužskému hrdinovi a celkových konotacích.

Ačkoli předmětem analýzy genderových postav je primárně narativní složka, v případě *Gravitace* je třeba zdůraznit i složku vizuální, která je zde velmi specifická a genderové zobrazení ženy silně podporuje. Velkou část snímku je hrdinka navlečena do astronautského obleku a na hlavě má kosmonautskou helmu. Není tak vidět její postava, není jí vidět do obličeje. Není ani pořádně vidět „práce“ jejích mimických svalů – nemůže rozehrávat klasické mužsko-ženské hry (pohledy očí, pootevřené rty), které se běžně vyskytují v jiných typech prostředí. Vizuální atributy, které by tak ztvárněnou ženu mohly sunout do pozice „žena – líbivý objekt“, tak zůstávají v podstatě minimální. A to částečně i tehdy, když žena odkládá svoji helmu. Vidíme její vyděšený obličej - bez líčidel a rámovaný krátkými vlasy. Nepůsobí jako přitažlivý sexuální objekt, ale prostě jako člověk rodu ženského. Větší problém z hlediska genderu ovšem nastává, když se doktorka Stoneová již na ruské stanici vysvléká ze svého úboru. Nyní má na sobě pouze přiléhavé šortky a tílko a takto spoře oděná poměrně dlouho proplouvá opuštěnou stanicí, takže máme dostatek prostoru seznámit se s jejím tělem. Vidíme náhle ženu, poloobnažený objekt, kterého se divák

---

<sup>18</sup> Cuarón v jednom ze svých rozhovorů uvedl, že producenti zprvu silně tlačili na to, aby byl hlavním hrdinou muž. (Alfonso Cuarón Defends Having Female Lead in Gravity. In: [blogs.indiewire.com](http://blogs.indiewire.com). Duben 2014. [online]. Dostupné z: <http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/alfonso-cuaron-defends-having-female-lead-in-gravity>.)

v souladu s teorií Mulevyové vizuálně „zmocňuje“. V tomto bodě se navíc režisér dostává i do rozporu s odborníky z NASA – takové spodní prádlo totiž kosmonauti podle nich vůbec nenosí<sup>19</sup>. Odpověď na otázku, proč Cuarón místo celotělové kombinézy volí spodní prádlo, se nabízí – aby se (vzhledem k jinak úplné absenci erotických scén) bylo alespoň chvílemi „na co koukat“. Není rovněž bez zajímavosti, že se v souladu s genderovým stereotypem *odhaluje tělo* ženské, nikoli mužské.

Avšak ve světle významových stereotypů genderu se problém s prádlem hrdinky jeví jako malicherný. V narativní rovině je již v úvodních scénách naznačeno, že zatímco vystrašená doktorka, která se v kosmu potýká s žaludečními problémy, je ve vesmíru nováčkem, věčně vtipkující a sebejistý Kowalski doslova překypuje zkušenostmi. To je samozřejmě vzhledem k nastavení situace (ona je ve vesmíru poprvé, on po několikáté) pochopitelné. Problém ovšem nastává v tom, že divák si pak automaticky může domýšlet, že žena sice v kosmu pobývat dnes již může, ovšem funguje zde (ve srovnání s mužem) jako nezkušená školačka.

V jedné z prvních scén Kowalski sice doktorce její intelektuální kvality přizná:

„V tomhle týmu jste největší bedna. Já jsem jenom řidič!“

Avšak vzápětí následuje řada scén, z nichž je naprosto jasné, kdo drží celou situaci pevně v rukou a bez něhož by byla žena totálně ztracena – je to právě Kowalski.

#### 4.6.3 Proč to nejde

Podívejme se, jak Ryan vlastně v krizové situaci jedná. Nejprve se zasekne v připojení k teleskopu a nemůže se dostat pryč. Kowalski radí, jak jednat, ona má však pocit, že to nedokáže:

Kowalski: „Odepněte se, rychle. Musíme odsud zmizet!“

Stoneová: „Nemůžu. Zaseklo se to!“

---

<sup>19</sup> Na sobě musí mít speciální oblek LCG nebo LCVG poskytující dostatečné chlazení, jinak by astronautka omdlela přehřátím, jak potvrzuje Robert Frost, expert z NASA.

Kowalski: „Poslouchejte mě, soustřeďte se!“

Stoneová: „Nemůžu, nejde to!“

Když se jí konečně podaří odepnout, mizí v rotujících kruzích ve vesmíru, což doprovází zrychleným dýcháním, při kterém si vyčerpává zbylý kyslík. Kowalski radí, jak se zorientovat v prostoru, šokovaná žena se však zmůže jen na výkřiky:

„Já nevím, kde jsem. Nemůžu. Nemůžu!“

Na docházející kyslík ji upozorní opět Kowalski, který ji vzápětí zachraňuje a táhne na nedalekou ruskou stanici. Zde bohužel dojde k další nehodě, při níž je jasné, že oba nepřežijí. Zatímco Stoneová chce muže za každou cenu zachránit (i když rozumově musí vědět, že je to nemožné), Kowalski se rozhodne pro záchranu života ženy a dobrovolně putuje za smrtí do hlubin vesmíru. Než zemře, zvládne však ještě Ryan udělit několik cenných rad, bez kterých by byla v cizí základně naprosto ztracena. Když se tedy v 36. minutě Kowalského záchranný hlas nadobro odmlčí, máme jasno v tom, že ženě zachránil život již minimálně pětkrát. Jde o naprosto klasicky rámeček „muž–zachránce“, „žena – křehká oběť“. Zcela jinak by situace pochopitelně působila, kdyby byla Stoneová ve vesmíru naprosto sama nebo například s jinou ženou, nebo kdyby bylo Kowalského chování jiné – např. by se snažil za každou cenu zachránit vlastní život, a to i na úkor Stoneové. Postava Kowalského se však zdá být doslova stvořena pro záchranu ženy, kterou ani nezná, a jeho smíření se smrtí proběhne nad očekávání hladce. V tomto smyslu je tedy postava Kowalského až prvoplánově plochá a nepůsobí věrohodně.

#### 4.6.4 Hysterie z NASA

Od vědkyně typu Stoneové, tedy od ženy, kterou NASA vyšle do vesmíru, očekáváme jistou dávku racionálního chování pramenící z faktu, že se pro pobyt dobrovolně rozhodla. Jistě také podstoupila řadu psychologických testů, které musely ukázat na její způsobilost pro vyslání na misi. Avšak postava Stoneové, s níž se v kosmu setkáváme, racionálně v žádném případě nepůsobí. Celou dobu je vlastně z krizové situace v naprostém šoku, jako by ani v nejmenším nepředpokládala, že během jejího pobytu k nějaké havárii vůbec může dojít. Tváří v tvář možné smrti, se jistě náhledy lidí mění, ovšem chování Stoneové ostře kontrastuje s již zmíněným chladným racionálním uvažováním Kowalského. Stoneo-

vá optikou diváka a ve srovnání s jednáním Kowalského působí nejprve hystericky (zrychleně dýchá, křičí, volá, mluví si pro sebe), posléze rezignovaně (chce se zabít). Máme zde tedy naprosto klasický genderový stereotyp: „Žena – emotivně a iracionálně jednající“.

Další a další katastrofy nakonec přinutí emocemi zmítanou vědkyni k rozhodnutí definitivně svůj život ukončit. A právě tehdy opět přichází na scénu Kowalski, tentokrát již jako duch, aby Ryan „postavil na nohy“ a již poněkolikáté jí daroval život. Nejen že jí poradí, jak získá potřebné palivo, udělí jí také cenné psychoterapeutické rady ohledně jejího osobního života. Podle něj se totiž vědkyně musí nejprve vyrovnat se ztrátou své dcerky a najít smysl svého dalšího bytí na Zemi, teprve až se stane toto, bude se moci vrátit zpět na Zemi.

S tím souvisí další genderově významné téma, totiž představa doktorky jako matky. Divák ví, že Stoneová v minulosti svoji mateřskou roli naplnila, avšak o dítě přišla. Ve světle záchrany vlastního života v kosmu tak v určitém momentě nebojuje – nemá proč. Ztráta dítěte je pro ni natolik významná, že odsouvá do pozadí veškeré další vztahy, jež by eventuálně mohly motivovat k tomu nespáchat sebevraždu. Role mateřská tedy převyšuje roli nejen vztahovou (musím se vrátit kvůli partnerovi, rodičům), vědeckou (vrátím se a budu pokračovat v bádání), ale dokonce i lidskou (vrátím se, protože chci žít sama za sebe). Opět musí přijít Kowalski, aby traumatizované doktorce připomenul, že její život má smysl sám o sobě. Teprve tehdy se hrdinka probírá a v závěru šťastně doputuje na Zemi.

Nabízí se otázka, co by se dělo, kdyby dcerka nezemřela. Doktorka by pravděpodobně do kosmu nikdy neodletěla, protože by se intenzivněji věnovala svým mateřským povinnostem. Celý její výlet do kosmu je tak v tomto smyslu možno vlastně přeneseně chápat jako akt zoufalství. Ryan do kosmu utíká před svým problémem, katastrofu podvědomě přijímá jako opodstatnění vlastní viny a sebevraždu jako možné řešení svého trápení. To ostře kontrastuje s postojem Kowalského, který si život v kosmu vyloženě užívá a vybírá si jej proto, že jej prostě baví. Temný vesmír se tak zdá být místem, kde bezstarostní „sympatřáci“ mužského rodu mohou vcelku pohodlně přežívat (a dokonce umírat), zatímco emocemi zmítané ženy zde obrazně řečeno nemohou dýchat a potýkají se s technickými problémy, které na ně číhají na každém kroku. Vrcholem jejich snažení se paradoxně stává jejich návrat z tohoto temného a nebezpečného prostoru domů, na pevnou zem, kam konečniců patří. Nutno dodat, že divákovo „oko“ je po dobu filmového děje jednoznačně mužské – jde o oko Kowalského. Křehké hrdince držíme palce, obáváme se o její život a

přejeme jí, aby z nebezpečné situace dokázala uniknout a konečně se vrátila zpátky na Zem.

Z genderového hlediska se tedy podle mého názoru jedná o klasický patriarchální rámec, v němž figuruje „muž-zachránce“ na straně jedné a „žena-oběť“ na straně druhé. Ačkoli tedy Cuarón vybavuje hrdiny kosmonautskými úbory a ačkoli se jedná o technicky dokonalý snímek v 3D, před očima nám probíhá klasický hollywoodský trhák o princí na bílém koni zachraňujícím nešťastnou princeznu v nesnázích. Cuarón jistě neměl v úmyslu tímto svým počinem přispívat k upevnění a legitimizaci genderových stereotypů. To, že se tak stalo, však dokazuje, jak silně jsme ve skutečnosti v zajetí určitého ideologického diskurzu, ten genderový samozřejmě nevyjímaje.

## ZÁVĚR

V teoretické části byla nastíněna základní východiska genderové analýzy filmu. Byl definován pojem gender, genderové role, genderové stereotypy. Bylo nastíněno, jak proniká genderová stereotypizace skrze filmové médium až k divákovi. Byla popsána stručná historie genderu, jeho souvislost s feminismem a feministickou filmovou teorií. V kapitole týkající se vědecko-fantastického žánru bylo ukázáno, jakým způsobem se literární i filmové sci-fi vyvíjelo a jaký podíl na tvorbě sci-fi snímků zaujímaly ženy. V rámci ženských postav sci-fi se stručně nastínil vývoj těchto hrdinek a poukázalo se na jejich základní charakteristiky.

V praktické části byly z hlediska genderu podrobeny analýze hlavní ženské postavy ve sci-fi snímcích *Barbarella*, *Vetřelec* (1. díl), *Melancholia* a *Gravitace*. V rámci těchto analýz se ukázalo, že zatímco snímek *Barbarella* v podobě hlavní hrdinky do značné míry odráží sexuální revoluci 60. let minulého století, vystavuje zde ženu (ačkoli aktivně jedná) primárně jako objekt erotického zájmu mužských hrdinů (a potažmo diváka). Ve filmu *Vetřelec* z konce 70. let minulého století se objevuje v podobě Ripleyové nová akční hrdinka, která dokáže jednat aktivně, nezávisle na mužském okolí. Stále se však pohybuje v patriarchálním rámci, v němž dominantní postavení představují muži, a její vzestup v otázce sociálního statutu je dán pouze tím, že cizí element (vetřelec) celou tuto skupinu eliminuje. Teprve v tuto chvíli může hrdinka projevit své schopnosti v plné míře. Žena v podobě hrdinky Ripleyové neztrácí svoji femininní složku, přitom však není vystavována voyeuristicky, fetišisticky či sadisticky jako erotický objekt. Mění se i pohled na ženské mateřství symbolizovaný především faktem, že vetřelce na palubě lodi povije muž, nikoli žena. Ve snímku *Melancholia* je hrdinka stížena stigmatem nejasné psychické nemoci, kterou je patrně deprese či maniodepresivní psychóza. Hrdinka jedná iracionálně, nevyzpytatelně, společensky zavrženíhodně. Na druhou stranu je vybavena nadpřirozenými (věšteckými) schopnostmi. To vše z ní činí ženu stíženou stigmatem šílenství, která se obecně jakožto hlavní postava literárních (později filmových) děl objevuje v lidské historii často. Její chování je převážně expresivní ve shodě s očekáváním femininního chování ženy na základě genderových stereotypů. Toto historicky staré zobrazení do značné míry umožňuje legitimizaci genderových stereotypů ve smyslu upevnění představy ženy jakožto nepoznatelné, iracionální, zlé a magické bytosti a upevňuje představu mužů jako dominantního společenství v rámci udržení řádu světa (muž by se takto nenormálně nezachoval). Snímek



Gravitace zdánlivě podporuje výskyt žen jako hlavních postav v oblasti astronautiky, která je obvykle považována za doménu mužskou. Avšak žena v této situaci ve skutečnosti neobstojí, neboť bez jejího mužského pomocníka by nebyla schopna přežít první vážnější konflikt. V rámci genderu hrdinka splňuje veškeré femininní atributy jako především emocionálnost, citovost, úzkostnost, ale i obětavost a mateřství a v kombinaci s vyobrazením hlavní mužské postavy jde o naplnění klasického patriarchálního ideologického rámce.

Genderový vývoj ve smyslu rovných příležitostí žen a mužů ve všech oblastech společenského a kulturního života za poslední půl století nepochybně pokročil, avšak analyzované snímky dokazují, že genderové stereotypy se přenášejí prostřednictvím filmových médií i nadále. Tento fakt zřejmě souvisí s formováním našeho nevědomí i procesem socializace a s tím nabýváním vědomí genderové identity, přičemž vnímání nesmiřitelné polariry mezi mužstvím a ženstvím (předpoklady, jak má vypadat a chovat se správný muž a žena) se zdá být zakódováno velice hluboce. Takto vzniklé obrazy formované scenáristy a režiséry pak výrazně zpětně ovlivňují vědomí genderové identity diváků, přičemž často nepřímo legitimizují a ospravedlňují existenci mužů jako dominantní privilegované skupiny.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN: 9788072982677
- ALLEN, Robert, GOMERY, Douglas. *Film History: Theory and Practice*. Boston: McGraw – Hill, 1985. ISBN 9780075548713.
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet Cinema*. Paris: 1978. ISBN neuvedeno
- BEAUVOIROVÁ, Simone. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1967. ISBN neuvedeno
- BEM, Sandra. *The Lenses of Gender: Transforming the debate on sexual inequality*. Yale University Press: 1993. ISBN 9780300061635.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw-Hill, 2006. ISBN 9780073535104.
- BROWN, Jeffrey. *Dangerous curves: Action heroines, gender, fetishism, and popular culture*. University Press of Mississippi: 2011. ISBN 978-1-60473-715-8.
- CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
- ČERNOHORSKÁ Vanda. In. *Mezi obzory: Gender v interdisciplinární perspektivě*. Praha: Gender studies, o. p. s., 2011. ISBN 978-80-86520-39-1.
- DEAUX, K., LAFRANCE, M. *Gender*. In D. T. GILBERT, S. T. FISKE, G. LINDZEY, *The handbook of social psychology*. New York: 1998.
- DEAUX, K., LEWIS, L. Structure of gender stereotypes: Interrelations among components and gender label. *Journal of Personality and Social Psychology*, 46, 5, 991-1004. 1984.
- ESHBACH, Lloyd. *Of Worlds Beyond*. New York: Fantasy Press, 1947. ISBN 978-0911682144.
- FELMAN, Shoshana. *Women and Madness: The Critical Phallacy*. In. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. ISBN: 0-8018-4617-X
- GARBER, Eric, PALEO, Lyn. *Uranian Worlds: A Guide to Alternative Sexuality in Science Fiction, Fantasy, and Horror*. G K Hall: 1983. ISBN 0-8161-8573-5
- HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka: co feministky provedly filmu?* Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1551-8.

HOLEŠ, Jan, ČERNÝ, Jiří. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-832-5.  
HRDLIČKOVÁ, Alena. *Úvod do gender studies*. České Budějovice: 2007. ISBN 978-80-86708-41-6.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of mothering*. London: University of California Press Ltd., 1999. ISBN 0-520-22155-9

MACCOBY, Eleanor. *The two sexes: Growing up apart, coming together*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. ISBN 9780674914827.

MILL, John Stuart. *Poddanství žen*. Praha: Časopis českého studentstva, 1890.

MOLM, L., HEDLEY, M. *Gender, power, and social exchange*. In C. L. Ridgeway (Ed.). *Gender, interaction, and inequality*, 1–28. New York: Springer-Verlag, 1992. ISBN 978-1-4419-3098-9.

MULVEYOVÁ, Laura. *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“*. New York: 1989. ISBN 978-1403992468.

PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.

RENZETTI, Claire. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0525-2.

SLOVNÍK KULTURÁLNÍCH STUDIÍ. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-718

SULEIMANOVÁ, Susan Rubin. *Feminismus a postmodernismus*. In. *Neviditelná žena*. Praha: One Woman Press, ISBN: 80-86356-16-7.

WYROBKOVÁ, Adriana. *Reprezentace a hodnocení genderových kategorií*, Brno: MU, FSS: 2007.

## ONLINE ZDROJE A DATABÁZE

Social dominance orientation. In: *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Social\\_dominance\\_orientation](http://en.wikipedia.org/wiki/Social_dominance_orientation)

Stvoření Adama. In: *Starý zákon: Genesis* [online]. Dostupné z: <http://onlineb21.bible21.cz/bible.php?kniha=genesis>

WOLLSTONECRAFTOVÁ, Mary. *Obhajoba ženských práv* [online]. In: *ulozto.cz*. Duben 2014. Dostupné z: <http://ulozto.cz/xbWCYyg/wollstonecraft-pdf>

Alien and the Monstrous-Feminine by Barbara Creed [online]. Duben 2014. Dostupné z: <http://urania-josegalisifilho.blogspot.cz/2012/04/alien-and-monstrous-feminine-by-barbara.html>

John Scalzi – Where Are the Female Directors and Writers in Science-Fiction Film? In: *AMC Blog*. Květen 2014. Dostupné z: <http://blogs.amctv.com/movie-blog/2011/03/john-scalzi-w-11/>

Česko-slovenská filmová databáze. Praha: POMO Media Group s.r.o. <<http://www.csfd.cz/>>

The Internet Movie Database. Seattle: IMDb.com, Inc. <<http://www.imdb.com/>>

Wikipedie. San Francisco: Wikimedia Foundation Inc. <<http://cs.wikipedia.org>>

## POUŽITÉ FILMY

BARBARELLA (Barbarella). Režie: Roger Vadim. Francie/Itálie. 1968

VETŘELEC (Alien). Režie: Ridley Scott. USA/Velká Británie. 1979

MELANCHOLIA (Melancholia). Režie: Lars von Trier. Dánsko/Švédsko/Francie/Německo. 2011

GRAVITACE (Gravity). Režie: Alfonso Cuarón. USA/Velká Británie. 2013

## SEZNAM PŘÍLOH

