

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Gender a žánr sci-fi – prostor pro dekonstrukci
genderu nebo utužování jeho tradiční podoby?**

Kristýna Fedelešová

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra sociologie

Studijní program Sociologie

Studijní obor Sociologie

Bakalářská práce

**Gender a žánr sci-fi – prostor pro dekonstrukci
genderu nebo utužování jeho tradiční podoby?**

Kristýna Fedelešová

Vedoucí práce:

PhDr. Jaroslava Hasmanová Marhánková, Ph.D.

Katedra sociologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2012

.....

Poděkování

Děkuji vedoucí mé bakalářské práce PhDr. Jaroslavě Hasmanové Marhánkové, Ph.D. za trpělivost, ochotu a cenné připomínky, které mi při vedení mé práce poskytla.

OBSAH

<u>1</u>	<u>ÚVOD</u>	<u>1</u>
<u>2</u>	<u>TEORETICKÁ ČÁST</u>	<u>3</u>
2.1	REPREZENTACE GENDERU V MÉDIÍCH	3
2.2	FEMINISTICKÁ FILMOVÁ TEORIE	4
2.2.1	LAURA MULVEY: VIZUÁLNÍ SLAST A NARATIVNÍ FILM	5
2.2.2	FEMINISTICKÁ FILMOVÁ TEORIE V OSMDESÁTÝCH A DEVADESÁTÝCH LETECH	7
2.3	ŽÁNŘ SCIENCE FICTION A ŽENY	8
2.3.1	ŽENSKÉ AKČNÍ HRDINKY	11
2.4	ELLEN RIPLEYOVÁ – NOVÝ TYP HRDINKY	12
<u>3</u>	<u>PRAKTICKÁ ČÁST</u>	<u>18</u>
3.1	METODOLOGIE	18
3.2	VETŘELEČ	19
3.2.1	DĚJ	19
3.2.2	GENDEROVÉ PROJEVY RIPLEYOVÉ	20
3.3	VETŘELCI	23
3.3.1	DĚJ	23
3.3.2	GENDEROVÉ PROJEVY RIPLEYOVÉ	25
3.4	VETŘELEČ ³	27
3.4.1	DĚJ	27
3.4.2	GENDEROVÉ PROJEVY RIPLEYOVÉ	28
3.5	VETŘELEČ: VZKRÍŠENÍ	29
3.5.1	DĚJ	29
3.5.2	GENDEROVÉ PROJEVY RIPLEYOVÉ	30
3.6	GENDEROVÉ METAFORY NAPŘÍČ CELOU SÁGOU	32
<u>4</u>	<u>ZÁVĚR</u>	<u>34</u>
<u>5</u>	<u>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A DALŠÍCH PRAMENŮ</u>	<u>37</u>
5.1	POUŽITÉ FILMY	39

6	<u>RESUMÉ</u>	40
----------	----------------------	-----------

7	<u>PŘÍLOHY</u>	41
----------	-----------------------	-----------

1 ÚVOD

Gender a žánr science fiction je jedno z klíčových témat v oblasti výzkumu zobrazování genderu v umění, v tomto konkrétním případě ve filmu. Science fiction pracuje s uměleckou fikcí, to znamená, že se neslučuje s realitou. A právě proto je velmi zajímavé zkoumat obrazy genderu, genderových rolí a stereotypů, které se v tomto žánru objevují. Velice často se ve science fiction filmech či literatuře zobrazují silné ženy s vůdčími schopnostmi, které se svým počínáním vyrovnají mužům nebo je dokonce i převyšují. Tímto zobrazením se mohou nabourávat zažitá genderové stereotypy ve společnosti o tom, že ženy jsou slabé a nemohou plnohodnotně zastávat funkce, které jsou apriori přisuzovány mužům. Avšak toto zobrazování může být zároveň paradoxní a kontraproduktivní, neboť se děje na poli fikce, která nemá zdánlivě s naší realitou nic společného.

Svou bakalářskou práci jsem pojala jako case study science fiction ságy *Vetřelec*, kde se budu soustřeďovat na hlavní představitelku Ellen Ripleyovou. Cílem mé práce je zjistit, jakým způsobem postava Ripleyové narušuje či potvrzuje genderové stereotypy feminity. Domnívám se totiž, že když se hlavní představitelka bude projevovat jak femininně, tak i maskulinně, může to mít pozitivní vliv na diváky v tom, že ji budou vnímat jako skutečnou ženu a ne jako pouhou náhražku muže. To může ve svém důsledku opravdu nabourat vžitá genderové stereotypy.

V první části práce se zaměřuji na to, jak vůbec reprezentace funguje a jak může nevhodná reprezentace ovlivnit diváky. Poté se již budu zabývat feministickou filmovou teorií, kde představím práci Laury Mulvey (1998), která je pro tuto oblast stěžejní a která také popisuje, jak byly ženy v raných filmových dílech zobrazovány. Dalším teoretickým tématem je vztah science fiction a žen, zde se zaměřím na to, jakou roli hrály ženy ve science fiction filmech a jak se i zde promítaly genderové

stereotypy. Dále se budu zabývat prvními ženskými akčními hrdinkami, které se začaly objevovat v průběhu 20. století. Mezi tyto hrdinky se řadí i Ripleyová, které budou věnovány následující teoretické kapitoly. Zde představím všechny čtyři díly ságy a zaměřím se na scény, které jsou filmovými kritiky a kritičkami nejčastěji analyzovány.

V praktické části pak budu já sama všechny čtyři díly analyzovat s tím, že budu vycházet z již provedených výzkumů na toto téma a budu se snažit mé poznatky propojit s teorií. Výsledky mé analýzy shrnu v závěru této práce.

2 TEORETICKÁ ČÁST

V teoretické části představím pozadí toho, jak může film na diváky působit, a jak se vyvíjela feministická filmová studia, která mě k této práci inspirovala. Hlavní pozornost ale věnuji fenoménu akčních hrdinek, který se objevil ve 20. století a mezi něž je řazena i Ripleyová.

2.1 Reprezentace genderu v médiích

Na první pohled se může zdát, že média slouží pouze jako nástroj pro přenos informací a pro zábavu. Avšak média se během 20. století stala velmi silným socializačním nástrojem, který má obrovský vliv na vnímání světa a na utváření postojů k naší realitě. (Giddens 2003: 360) Právě z tohoto důvodu se o média začala zajímat i feministická studia, neboť reprezentace genderu v médiích mohou mít důsledky i pro konkrétní život mužů a žen a jejich pozici ve společnosti. Hlavním cílem feministických analytiků a analytiček bylo porozumět tomu, jak jsou mediální obrazy a kulturní interpretace propojeny se vzorci nerovností, dominantního postavení a utiskování. (Gill 2007: 7) Můžeme tedy říci, že média formují naše představy o světě, proto je velmi důležité zaměřit se na to, jakým způsobem je v nich reprezentován gender, aby nedocházelo k opakování vzorců nerovného chování či útisku. Ale co přesně znamená a jak se utváří reprezentace?

Reprezentace je běžně chápána jako soubor procesů, „s jejichž pomocí označující praktiky budí dojem, že zastupují nebo zobrazují objekty či praktiky „skutečného“ světa. Reprezentace je tedy symbolický čin, který zrcadlí nezávislý objektový svět.“ (Barker 2006: 172) To znamená, že reprezentace je jakýmsi zrcadlem, jehož odraz je vnímán jako odraz opravdového světa. Právě v tom ale tkví riziko spojené s přenášením (genderových) stereotypů a zobrazováním něčeho, co je vytvořené pouze pro účely médií. Jiráková a Köpplová (2003) upozorňují, že s reprezentací souvisí dojem realističnosti daného sdělení, kdy se

publikum domnívá, že to, co sleduje (čte či slyší) nějakým způsobem souvisí se světem, ve kterém žije. Tento fakt se týká jak fiktivních obsahů, jako je film, seriál atd., tak i obsahů, které sdělují fakta, především zpravodajství či dokumentů. (Jirák, Köpplová 2003: 141) Z toho plyne fakt, že i samotný film, i když smyšlený, může působit na diváky jako realita, která nějakým způsobem odráží okolní svět.

Předním teoretikem reprezentace a jejího utváření je Stuart Hall (2003), který se zaměřil především na to, jakým způsobem jsou reprezentace utvářeny. Podle Halla je právě reprezentace hlavní součástí procesu, během něhož se význam vytváří a vyměňuje se mezi členy kultury. Tento proces zahrnuje používání jazyka, znaků a zobrazení, které mají význam samy o sobě nebo odkazují k určitým věcem. (Hall 2003: 15) Hall rovněž představuje tři přístupy, které se zabývají způsobem použití jazyka při zobrazování světa. Jedná se o přístup reflektivní, intencionální a konstruktivistický. Reflektivní pojetí říká, že jazyk odráží pouze to, co již ve světě objektů, lidí a událostí existuje. To tedy znamená, že podle tohoto přístupu jazyk jen pojmenovává určité věci, které již samy o sobě existují, tím, že jim přiřazuje znaky. Intencionální přístup naopak říká, že jazyk odráží pouze to, co chce sám autor sdělit. Jazyk je v tomto případě subjektivním nástrojem každého autora a záleží jen na něm, jakým způsobem své poselství sdělí publiku. Třetí, konstruktivistické pojetí předpokládá, že význam vzniká skrze jazyk a je kulturně konstruován. (Hall 2003:15) Význam je tedy závislý na komunikaci, neboť se během ní utváří. Je tedy zřejmé, že na roli jazyka při zobrazování světa můžeme nahlížet různými způsoby.

2.2 Feministická filmová teorie

Feministická filmová teorie se formovala na počátku sedmdesátých let dvacátého století, kdy se feministické aktivistky, filmařky, kritičky a teoretičky začaly důkladně zaměřovat na zobrazování žen ve filmu

a v médiích vůbec. (Hanáková 2007: 13) Hlavním spouštěcím mechanismem bylo rozdílné zobrazování žen a mužů a zároveň i rozdílné role, které ženy a muži ve filmu vykovávali. Feministky a feministé se právem obávali, že právě takovéto nerovné zobrazování může mít následky i pro realitu – pro předávání či přímo vytváření stereotypů o ženách a mužích. Anneke Smelik (1999) k tomu dodává, že: „*Pro feministky a feministy je film kulturní praxí reprezentující mýty o ženách a jejich femininitě, stejně jako o mužích a jejich maskulinitě.*“ (Smelik 1999: 353) Jedná se především o aktivitu a pasivitu aktérů a akterek – zatímco mužské postavy jsou aktivní a schopné, ženské postavy jsou naopak pasivní a bezmocné, zároveň jsou pouhým objektem touhy mužských postav. (Smelik 1999: 353)

Hlavním cílem této feministické kritiky bylo prosadit genderový přístup k filmu. Za klíčový rok vzniku feministické filmové teorie a kritiky se však považuje rok 1975, a to především díky publikaci stěžejní statě Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film*. (Hanáková 2007: 13)

2.2.1 Laura Mulvey: Vizuální slast a narativní film

Jak již bylo zmíněno, za důležitý milník vývoje feministické filmové teorie je považována práce Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film*, která byla prvně publikována v roce 1975 v časopisu *Screen*. Tato stať byla inovativním dílem hlavně z toho důvodu, že se jako první zabývala filmovou institucí jako takovou a nezaobírala se pouze určitými filmy či tvůrci jako předešlá díla z oboru. Zároveň se Mulvey soustředila na společensky formované mechanismy sledování filmu a zaměřila se také na slast, kterou film může divákovi přinášet. (Hanáková 2007: 73) Hanáková (2007) dokonce považuje stať Laury Mulvey za důkaz toho, „že si feministická filmová teorie uvědomuje sama sebe, dokáže již jasně definovat své cíle a zároveň přímo navázat na soudobé dění ve filmové teorii.“ (Hanáková 2007: 74)

Mulvey ve své práci využívá psychoanalýzy k tomu, aby odhalila, kde a jakým způsobem je fascinace filmem zakořeněna v již existujících vzorcích fascinace, které už působí v rámci subjektu samotného a sociálních uspořádání, které ho utvářely. (Mulvey 1998: 117) Vychází ze způsobu, „*jakým film odráží, odhaluje a dokonce i vsází na přímou, společensky ustanovenou interpretaci odlišnosti pohlaví, která ovládá obrazy, erotické způsoby pohledu a podívanou.*“ (Mulvey 1998: 117) Kombinuje tedy psychoanalytickou, sociální a ideologickou analýzu. Přitom středem pozornosti již není pouhé zobrazení ženy na filmovém plátně, nýbrž vizuální rámec filmu a diváka, což jsou formy pohledu na film a jeho sledování. (Hanáková 2007: 76)

Dále Laura Mulvey ve svém textu pracuje s Freudovým pojmem skopofilie neboli slast z dívání se a aplikuje jej na oblast filmu. Upozorňuje na to, že již ve Freudově pojetí byla skopofilie dávána do souvislosti s vnímáním ostatních lidí jako objektů, které jsou vystaveny zvědavému pohledu, což se vlastně děje i na promítacím plátně – herci a herečky jsou objekty, které jsou sledovány zvědavými zraky diváků. (Mulvey 1998: 120) Mulvey tak vymezuje dvě protikladná hlediska struktur dívání se, které vzbuzují slast: prvním z nich je již zmíněný skopofilní (voyeristický) pohled, který vzniká na základě slasti pociťované při pohledu na jinou osobu, kterou divák vnímá jako objekt sexuální stimulace. Druhý pohled můžeme označit jako narcistický, kdy slast vzniká z identifikace sebe sama s viděným obrazem. Mulvey k tomu dodává, že první skopofilní pohled je odvislý od funkcí sexuálních pudů, zatímco ten druhý narcistický pohled se odvíjí od funkcí jáského libida. Autorka také poukazuje na to, že svět kinematografie vytvořil během svého působení iluzi, že to, co zobrazuje, je reálné. Avšak tato „realita“ podléhá zákonu toho, kdo ji vytváří a tvůrce, v tomto případě režisér či kameraman, má tedy volné pole působnosti a na plátně si může vytvořit svět, jaký chce. (Mulvey 1998: 122)

V další kapitole „Žena jako obraz, muž jako doručitel pohledu“ se Mulvey zabývá zobrazováním žen a mužů na filmovém plátně a jejich úlohami ve filmu. Rozděluje slast z dívání se na aktivní pozici, kterou zastávají muži, a na pozici pasivní, která je zastávána ženami. Navíc postava ženy je ve filmu stylizována podle fantazie, která podléhá určujícímu mužskému pohledu. Mulvey také dodává, že ženský vzhled je přizpůsoben tak, aby evokoval silný vizuální a erotický zážitek z dívání se. Žena se tedy stává pouhou figurkou, která slouží k hezkému, příjemnému pohledu diváka, autorka tento stav nazývá *to-be-looked-at-ness*. Podle Mulvey je účast ženy „nezbytnou součástí podívané v obvyklém narativním filmu, i když její vizuální přítomnost obvykle působí proti vývoji příběhu a zastavuje spád děje v okamžicích erotické kontemplace.“ (Mulvey 1998: 123) Z toho je jasně patrné, že úloha žen ve filmu je pouze estetická a jejím cílem je jen navození příjemného pocitu ze slasti z dívání se. Žena ale ve filmu působí na dvou úrovních: je erotickým objektem jak pro ostatní postavy ve filmovém příběhu, tak se zároveň stává erotickým předmětem i pro diváky v sále. (Mulvey: 1998: 124)

Publikování této stati v roce 1975 s sebou neslo bouřlivé ohlasy. Pro feministická filmová studia byla *Vizuální slast a narativní film* spouštěcím mechanismem, který odstartoval jejich raketový vývoj. Stať přímo vybízela k boji proti filmové slasti a k její destrukci a zároveň se stala jednou z prací, ze které se ve filmové teorii nejčastěji vychází a čerpá. Laura Mulvey tak svou prací postavila jeden ze základních pilířů feministické filmové teorie. (Hanáková 2007: 89)

2.2.2 Feministická filmová teorie v osmdesátých a devadesátých letech

V osmdesátých letech pokračoval rozvoj feministické filmové teorie, který byl nastartován prací Laury Mulvey. Tento rozvoj pak v první polovině let devadesátých dosáhl svého vrcholu.

Během tohoto období se objevila velká řada různorodých prací, které se lišily jak svým zaměřením, tak i stylem zpracování. Filmové teoretičky i nadále zkoumaly díla významných režisérů a režiserek – nejvíce analýz se v této době dočkala Hitchcockova díla. Dále se začaly objevovat tzv. studie žánrů těl, které se zaměřují na zobrazování těla v určitých filmových žánrech. Do výzkumů se nově dostává i otázka normativní heterosexuality, která souvisí s lesbickým diváctvím a konstrukcí fantazie. Velký prostor se také věnuje otázce rasové odlišnosti a díky vývoji technologií se klade pozornost i na vztah žen a nových médií. (Hanáková 2007: 101)

Toto je pouze nástin dalšího vývoje feministické filmové teorie. Cílem této práce však není důkladný popis této oblasti, proto se jí už nebudu nadále věnovat a zaměřím se studie zkoumající vztah genderu a žánru science fiction.

2.3 Žánr science fiction a ženy

Science fiction je „*literární, rozhlasový a filmový žánr, který vytváří uměleckou fikci se zřetelem k poznatkům a trendům ve vědě a technice.*“ (Jandourek 2007: 211) Vytváří tedy obraz surreálna, v němž se velmi často setkáváme s lidskými postavami, které jsou podobné nám samým, což platí zejména pro filmové ztvárnění tohoto žánru, neboť právě film – bez ohledu na jeho žánr – přináší divákům ucelený obraz postav. Tím pádem mohou diváci sledovat nejen vzhled a vystupování aktérů či akterek, ale zároveň jsou jim předávány i zažitá stereotypy o ženách a mužích.

Ženy se však v raných science fiction dílech příliš neobjevovaly. Žánr science fiction byl v první polovině dvacátého století výhradně mužskou záležitostí, kde nebylo místo pro ženy. Ženská postava se objevovala pouze v momentě, kdy se stala láskou hlavního mužského protagonisty, čímž se zároveň stala součástí heterosexuální ekonomiky. (Larbalestier 2002: 131) „... *intelligence (rozum) se nachází v oblasti science fiction a tím pádem je spojena s muži, zatímco pohlaví (tělo) je*

odsunuto do privátní sféry žen, které stojí mimo oblast science fiction.“ (Larbalestier 2002: 130) Ženy tedy nezastávaly plnohodnotné role a byly jen jakýmsi doplňkem mužských hlavních postav. S tím se shoduje i Attebery (2002), který uvádí, že *„ženskou funkcí je už podle Darwina a Spencera následovat [muže], přizpůsobit se [mužům], přijímat [muže] a popírat samu sebe.*“ (Attebery 2002: 83) Podle Atteberyho je stejným způsobem přistupováno k ženám i na poli science fiction a zároveň dodává, že máme-li si představit nějakého superhrdinu, okamžitě nám na mysli vytane obraz maskulinního, hezkého muže s nadpřirozenými schopnostmi, který zvítězí nad každým nepřítelem. Avšak s jeho ženským protějškem to tak jednoduché není – ženu si jako superhrdinku představíme obtížně, spíše ji vidíme v pozici milenky či doplňku hlavního mužského hrdiny. (Attebery 2002: 82)

V rámci žánru science fiction Larbalestier (2002) přímo označuje ženy jako jediné osoby, které mají pohlaví – tedy ženské pohlaví, zatímco muži pohlaví nemají – muž je totiž člověkem, normou a standardem, podle kterého se vše ostatní poměřuje. Zároveň Larbalestier dodává, že ženy přímo ztělesňují sex díky svému libidóznímu tělu. (Larbalestier 2002: 132)

Žánr science fiction tedy nahlíží na ženy jako na druhé pohlaví, na něco méněcenného a nepříliš významného, co je podřízeno mužům. Koncept druhého pohlaví se ale samozřejmě nevztahuje pouze na oblast science fiction, ale jeho projevy můžeme pozorovat i v reálném životě. První, kdo s tímto konceptem přišel, byla Simone de Beauvoir, která ho představuje ve své knize Druhé pohlaví (1966). Beauvoir se zaměřuje na druhořadé postavení žen ve společnosti, což přičítá také tomu, že muž je brán jako absolutní lidský typ. Tedy, když mluvíme o člověku jako takovém, spíše si automaticky představujeme muže jako ten pravý příklad lidství a jediného zástupce lidského rodu. Žena je společností vnímána jako určitý doplněk pro muže, jako něco, co nebylo vytvořeno samo pro sebe, ale jen proto, aby doplnila a snad i obohatila život muže. Tato domněnka může pramenit i z biblické geneze, podle které Bůh stvořil Evu

z přebývajících Adamova žebra. (Beauvoir 1966: 10) Druhořadým postavením žen ve společnosti se zabývá i Sherry B. Ortner (1972), která toto „rozčlenění“ přirovnává ke vztahu přírody a kultury. Ortner tedy říká, že žena má k muži stejný vztah jako příroda ke kultuře – kultura je nadřazena přírodě stejně, jako je muž nadřazen ženě. (Ortner 1972: 10) Hlavním argumentem, proč jsou ženy více spojené s přírodou, je podle Ortner fakt, že jejich těla jsou „stvořena“ k rozmnožování. Ženské tělo, jeho funkce a cykly, kterými prochází, je na rozdíl od toho mužského, více podřízeno přírodě a přírodním zákonům. Ženské tělo je svými procesy více svazováno než tělo mužské, které má tím pádem daleko větší prostor pro „tvoření“ kultury. Dalším aspektem, který připodobnění ženina těla k přírodě vytváří, je to, že právě reprodukční funkce ženského těla ženě připisují sociální role, které musí vykonávat a které od ní společnost očekává, zatímco sociální role mužů je spjata s kulturou a s budováním kulturních statků. (Ortner: 1972: 12) Z této distinkce tedy pramení i zažitá stereotypy, kdy je mužům jako charakteristika připisována aktivita, racionalita a jsou vztahováni k veřejné sféře, zatímco ženy jsou protikladně charakterizovány jako pasivní, emocionální a vztahují se k soukromé sféře. Jak již bylo zmíněno výše, podle Larbalestier (2002) se tyto konotace maskulinity a femininity objevují i v žánru science fiction.

Úloha ženských protagonistek v prvních dílech science fiction byla tedy jasná – buď se ženy v díle vůbec nevyskytovaly nebo měly pouze malé vedlejší role, jejichž úlohou bylo jen doplnit hlavní (mužské) hrdiny příběhu. Zlom však přichází v osmdesátých letech, kdy se na scénu dostávají ženské akční hrdinky. Od tohoto okamžiku bylo ženám umožněno hrát nejen hlavní role, ale zároveň začaly být filmovými tvůrci vykreslovány jako aktivní či dokonce agresivní, především se pak tyto hrdinky začaly objevovat v žánrech jako je horor, science fiction a v dobrodružných či akčních filmech. (Smelik 2007: 182)

2.3.1 Ženské akční hrdinky

Jednou z prvních opravdu tvrdých¹ ženských hrdinek byla postava poručice Ellen Ripleyová, kterou ztvárnila Sigourney Weaver ve filmu *Vetřelec* (1979). Postava Ripleyové byla vůbec nejdrsnější hrdinkou, která se do té doby objevila v mainstreamových médiích. To ale neznamená, že by se ženské hrdinky před osmdesátými lety vůbec neobjevovaly, jen jim nebyl dán takový mediální prostor jako je tomu dnes. Jako příklad si můžeme uvést postavu Calamity Jane (1953) nebo Annie Oakley (1935), které vystupovaly ve westernových filmech. Přestože obě tyto postavy byly inspirovány skutečnými ženami, na filmovém plátně se z nich staly neobyčejně udatné hrdinky s téměř nadpřirozenými schopnostmi. Další silná žena s hrdinskými sklony se objevila v britském televizním seriálu *The Avengers* (Mstitelé, 1961), kde je postava Emmy Peel vylíčena jako tvrdá žena, která byla schopna postavit se jakémukoliv muži a utkat se s ním. V sedmdesátých letech se pak na scénu dostává krimi seriál *Charlieho Andílci* (1976), kde tři odvážné ženy bojují se zlem, nebo science fiction seriál *The Bionic Woman* (Bionická žena, 1978), který pojednává o ženě s robotickým tělem, díky kterému má nadpřirozené schopnosti. V osmdesátých letech se objevuje statečná poručice Ellen Ripleyová, která se, jak již bylo zmíněno, řadí k těm nejtvrdším filmovým hrdinkám vůbec. Stává se inspirací pro další hrdinské ženské postavy, mezi něž se řadí například Sarah Connor z *Terminátora* (1984) a *Terminátora II.* (1991). (Inness 2004: 2-3)

„Postava drsné hrdinky v akčních filmech z počátku devadesátých let překračuje nestálé genderové hranice; předvádí maskulinitu ve Vetřelcích a v Terminátorovi...“ (Brown 1996: 52). Brown k tomu dodává, že rozvoj těchto tvrdých hrdinek, které mohou dávat i brát, ukazuje na

¹ Tvrdými ženami či hrdinkami mám na mysli takové ženy, u nichž se projevují maskulinní prvky chování, jako agresivita, dominance, bojovnost atd., zkrátka takové charakteristiky, které jsou apriori přisuzovány mužům (mužským hrdinům).

rostoucí přijetí netradičních ženských rolí, ale zároveň upozorňuje na nebezpečí svévolného pojetí genderových rysů. (Brown 1996: 52) Všechny tyto hrdinky tedy měly společné, že nepodléhaly stereotypům, které se klasicky vztahují k ženám. Nebyly pasivní, často byly velmi agresivní, nebojácné a soběstačné, zastávaly úkony typické pro muže a nesmířily se se svým druhořadým postavením ve společnosti. Na první pohled se může zdát, že ženská hrdinka je jen jakousi napodobeninou tradičního mužského hrdiny, ale Goodwill (2009) k tomu podotýká: „... ženské hrdinky (...) nejsou jen ženskými verzemi tradičního maskulinního hrdiny: právě naopak, ztělesňují zcela rozdílný typ hrdiny, nárokují si heroický status, který byl do té doby přisuzován pouze mužům, a zároveň transformují a obohacují tradiční heroickou roli tím, že ji rozšiřují o některé tradiční ženské atributy jako je mateřský instinkt, flexibilita, sdílení, talent pro komunikaci a radost z ní.“ (Goodwill 2009:22) Ženy jako hrdinky jsou tedy unikátní, neboť díky svému ženství mají celou škálu vlastností, které mužští hrdinové mít nemohou.

Právě zobrazování žen, které mají rozdílné charakteristiky a vlastnosti, než je jim společností přisuzováno, vedlo k tomu, že skutečné ženy se pokouší těmto fiktivním akčním hrdinkám podobat. Tento jev popisuje Inness (2004), podle níž je záliba v akčních hrdinkách příčinou toho, že dnešní ženy tráví spoustu času v posilovně a snaží se vypadat alespoň zčásti tak jako ony. V posledních letech už není žádnou novinkou, že ženy se věnují sportům jako je box či vzpírání, které byly dříve výhradou mužů. Idolem těchto žen jsou pak filmové akční hrdinky jako Lara Croft, Ellen Ripleyová či G. I. Jane, které se ve filmech prezentují svými svalnatými a pevnými těly. (Inness 2004: 3-4)

2.4 Ellen Ripleyová – nový typ hrdinky

Postava neohrožené poručice Ellen Ripleyové, kterou ztvárnila Sigourney Weaver, se poprvé objevila v úvodním díle ságy *Vetřelec* v roce 1979. Ripleyová se značně lišila od ženských hrdinek, které se do té doby ve filmu objevovaly: byla statečná, logicky uvažovala, jednala racionálně,

nenechala se ovládnout svými emocemi, nijak zvlášť nepečovala o svůj vzhled, a přesto byla stále atraktivní ženou s feminními rysy. Jednalo se tedy o nový typ hrdinky, která měla schopnosti apriori přisuzované mužům, ale přitom nepůsobila maskulinně. Avšak postava Ellen Ripleyové se v každém díle vetřelecké quadrilogie trochu liší, ať už svým vzezřením nebo chováním. Z tohoto důvodu se budu jednotlivými díly zabývat odděleně, přičemž největší pozornost bude věnována prvním dvěma dílům, které se analyzovaly nejčastěji.

První díl ságy *Vetřelec* byl natočen roku 1979 režisérem Ridley Scottem. Film se neopíral o žádná „velká“, slavná jména – právě naopak: jak ve štábu, tak i mezi herci se neobjevovaly žádné filmové hvězdy. Sigourney Weaver byla do té doby neznámou herečkou, která se před tím objevila jen v pár snímcích, které ji však příliš neproslavily. Divákům tedy nebylo zpočátku zřejmé, kdo má být tou hlavní postavou, tím hlavním hrdinou či hrdinkou *Vetřelce*. Nebylo ani zřejmé, zda někdo z posádky vůbec vetřelecké útoky přežije. To, kdo je tím skutečným hrdinou, resp. hrdinkou *Vetřelce*, zjišťují diváci již během úvodní scény, na kterou upozorňuje i Goodwill (2009). Jedná se o důležitý moment, který promění obyčejnou poručici v nový typ neohrožené hrdinky: jedná se o scénu, kdy Ripleyová odmítne vpustit na palubu průzkumnickou posádku ze strachu, že by tím mohla být jejich mateřská loď kontaminována. Ripleyová jedná naprosto racionálně podle kodexu a nebere ohled na svoje vlastní pocity či empatii. Právě tuto scénu označuje Goodwill (2009) za klíčový moment ve filmové historii, kdy se objevila první ženská akční hrdinka. (Goodwill 2009: 65)

Přesto, že se Ripleyová v prvním díle ságy projevuje po celou dobu spíše maskulinně, i zde můžeme pozorovat femininní projevy, které s její tvrdou maskou příliš nekorespondují. Jedná se o scénu, kdy se Ripleyová na poslední chvíli vrací zachránit kocoura Jonese (Goodwill 2009: 72, Kavanaugh 1980: 97) a dále scéna, kdy se objeví jen v tílku a kalhotkách. (Goodwill 2009: 62) Scéna, kdy je Ripleyová jen ve spodním prádle a která nemá žádné hlubší opodstatnění, by se terminologií Laury Mulvey

dala nazvat jako *to-be-looked-at-ness* (Mulvey 1998: 123), protože postava Ripleyová je takto znázorněna pouze pro potěšení oka (mužských) diváků a zároveň tak dává najevo, že i přes své maskulinní charakteristiky je stále atraktivní ženou. Ztvárnění hlavní hrdinky je tedy mnohdy ambivalentní: na jednu stranu jedná a projevuje se maskulinně, ale zároveň si stále zachovává charakteristiky, které jsou připisovány jejímu pohlaví.

Co se týče scény, kdy Ripleyová zachraňuje kocoura, Kavanaugh (1980) ji dává do kontrastu se scénou úvodní, kdy Ripleyová nechce vpustit posádku na palubu. Poukazuje na fakt, že Vetřelec protichůdně reprezentuje ideály lidskosti: zatímco životy kolegů a kamarádů nechávají Ripleyovou relativně klidnou a co se jich týče, rozhoduje se pouze racionálně. Život jejího kocoura je ale pro ni důležitější, jedná emocionálně a neváhá kvůli ní riskovat svůj život. *„Ta žena, která by raději nechala své přátele zemřít, než aby podstoupila racionálně nepřijatelné riziko, které spočívá v otevření přetlakové komory, nyní riskuje katastrofu proto, aby se znovu sešla se svým domácím mazlíčkem.“* (Kavanaugh 1980: 97) Kavanaugh tento rozpor nazývá dokonce schizofrenií, ale ne samotné Ripleyové, nýbrž filmového pojetí humanismu. (Kavanaugh 1980: 97-98) Goodwill (2009) ale tento rozpor považuje za přínosný: podle ní je propojování různých charakteristik, které náležejí různým pohlavím, pozitivní zprávou pro diváctvo, neboť mu ukazuje, že žena může být agresivní, racionálně jednajícím velitelkou, ale zároveň si stále zachovat femininní přístup. Zkrátka pro to, aby oplývala maskulinními charakteristikami, se nemusí nutně vzdávat těch femininních, které jsou zde vylíčeny jako péče o kocoura či péče o dítě, která se odehrává ve druhém díle. (Goodwill 2009: 71-72)

Ve druhém díle, jehož název je *Vetřelci* a roku 1986 jej natočil James Cameron, se Ripleyová objevuje na první pohled velmi maskulinně: nosí téměř identické uniformy jako muži, používá abnormálně velký samopal, tělo má obaleno nábojovými pásy a její vlasy jsou zpoceně a ulepené. Právě toto zobrazení Ripleyové považuje Brown (1996) za prototyp akční

hrdinky devadesátých let. Brown (1996) ale také podotýká, že zatímco typický akční hrdina devadesátých let Rambo je na propagačních snímcích k filmu *Rambo II* (1985) vyobrazen, jak vládčí zajatce, Ripleyová je velmi často zobrazována na snímku, kde drží dívku Newt. (Brown 1996: 57-58)

V tomto díle se ale Ripleyová nechová výhradně maskulinně, objevuje se zde totiž v tradiční femininní roli – s mateřskou láskou pečuje o dívku Newt, která jako jediná z kolonie přežila na planetě, které se zmocnili Vetřelci. (Bundtzen 1987: 12) Ripleyová se ze všech sil snaží tuto dívku zachránit a odvést ji z napadené planety, ale v cestě jí stojí velká překážka: Matka vetřelců, kterou musí porazit. Jde tedy o souboj mezi dvěma matkami: mezi Ripleyovou, u které se projevuje mateřská péče jako znak soucitu, a mezi vetřeleckou Matkou, která ztělesňuje přirozenou (biologickou) mateřskou péči o své potomky. (Bundtzen 1987: 14) Bundtzen (1987) považuje tento souboj z feministické perspektivy za velmi znepokojující, neboť se jedná o dva protipóly mateřské péče: na jedné straně je biologická, instinktivní mateřská péče, kterou předvádí Matka vetřelců, na straně druhé pak vědomé a zvolené kulturní mateřství Ripleyové. (Bundtzen 1987: 15) Co ale Bundtzen (1987) hodně kritizuje, je finální střet těchto dvou postav, při kterém Ripleyová bojuje pomocí robota, kterého plně ovládá. Změní se tedy také v monstrum a Matku nakonec přemůže. Bundtzen (1987) ale poukazuje na to, že tělo Ripleyové je zde reprezentováno jako ztělesnění hrůzy a teroru, jenže podle autorčiny analýzy je veškeré zlo ve filmu spojeno s archetypálním strachem z odlišnosti žen, a proto může tato scéna vyvolávat v divácích psychologickou katarzi. (Bundtzen 1987: 16)

Třetí díl quadrilogie *Vetřelec*³ vyšel roku 1992 a natočil jej režisér David Fincher. Opět je hlavní postavou poručice Ripleyová, která je v tomto díle jedinou ženou na planetě obývané zločinci a kriminálníky. Ripleyová zde čelí nejenom hrozbě Vetřelců jako v předchozích dílech, ale zároveň jí poprvé hrozí nebezpečí i od lidských obyvatel planety – mužů, kteří by ji mohli sexuálně napadnout. (Goodwill 2009: 79)

V souvislosti s nebezpečím znásilnění si Ripleyová oholí hlavu dohola proto, aby lépe splynula s davem a nebylo na první pohled zřejmé, že je ženou. Na tento symbolický čin poukazuje Goodwill (2009), která srovnává všechny tři díly ságy a zaměřuje se přitom právě na vlasy Ripleyové, neboť dlouhé vlasy jsou považovány za důležitý znak ženské heterosexuální atraktivity v genderovém systému: v prvním díle byly její vlasy dlouhé a vlnité, takže i přes armádní mundúr vypadala velice žensky; ve druhém díle už byly její vlasy zkráceny na ramena, ale stále byly vlnité; právě ve třetím díle ale Ripleyová vystupuje s vyholenou hlavou, aby předešla možnému sexuálnímu útoku ze strany zločinců. (Goodwill 2009: 60-61) Film nakonec končí smrtí Ripleyové, která pozná, že v sobě nosí Vetřelce a proto se rozhodne zabít. Obětuje tedy samu sebe pro vyšší dobro. (Goodwill 2009: 79)

Čtvrté pokračování ságy vyšlo v roce 1997 a režíroval ho Jean-Pierre Jeunet. Ripleyová je po dvou letech od své smrti znovu naklonována, avšak není tou samou ženou jako v předchozích dílech. Tento díl se právě výrazně odlišuje od těch předchozích a to tím, že Ripleyová je očividně s Vetřelci spřízněna, což může u diváků vyvolávat konfliktní reakce. (Melzer 2006: 132)

Zároveň se zde postava Ripleyové odlišuje od předchozích dílů tím, že se již nejedná o ženu jako takovou, nýbrž o uměle vytvořený konstrukt, což může komplikovat divácký pohled na ni, jakožto na ženskou hrdinku. (Melzer 2006: 118)

Tento díl je zajímavý také proto, že vztah Ripleyové a Vetřelců zde určitým způsobem kulminuje. A to v momentě, kdy se Ripleyová setkává tváří v tvář Vetřelci – svému potomkovi. Melzer (2006) mluví o silném poutu mezi Ripleyovou a jejím potomkem, o poutu, které je zároveň láskyplné a stejně tak i nenávistné. (Melzer 2006: 124)

Ellen Ripleyovou jsem si pro svoji analýzu vybrala z toho důvodu, že se stala slavnou filmovou postavou a zároveň se jedná o první skutečně kultovní ženskou hrdinku, která se projevuje z genderového

hlediska velmi ambivalentně. Vytváří tedy prostor pro dekonstrukci tradičních genderových představ na poli science fiction. Otázkou ale zůstává, zda není postava Ripleyové až příliš nereálná z toho důvodu, že se právě objevuje v science fiction žánru, takže diváci ji mohou vnímat stejně nereálně jako samotné Vetřelce. Proto se chci v analýze soustředit na její ambivalentní projevy, abych zjistila, zda může divákům svým chováním stále připomínat obyčejnou ženu, se kterou by se mohli ztotožňovat a ne pouze maskulinní napodobeninu muže, která si nezachovala nic ze svých femininních charakteristik.

3 PRAKTICKÁ ČÁST

3.1 Metodologie

Práce byla pojata jako case study, neboť právě případová studie je vhodná pro výzkum určitého fenoménu (Yin 2002: 1), v tomto případě tedy filmové ságy *Vetřelec*, která se stala již kultovní záležitostí a vidělo ji miliony diváků.

Jako metodu pro analýzu dat jsem použila kvalitativní obsahovou analýzu vizuálních dat. (Ezzy 2002) Jedná se o metodu, která je vhodná pro použití při analyzování textu či dokumentu (zde filmu) a jejím cílem je odkrýt vlastnosti daného předmětu vzhledem k výzkumné otázce nebo vytyčenému cíli. (Hendl 2008: 388) Zároveň se jedná o analýzu, která postupuje deduktivně: analyzované kategorie vznikají logickou dedukcí z již existující teorie. Tím pádem se teorie prověřuje pomocí empirických dat. (Ezzy 2002: 82-83) Předmětem mé obsahové analýzy bylo filmové zpracování *quadriologie Vetřelec*. Při analýze jsem postupovala tak, že jsem detailně sledovala všechny čtyři díly ságy *Vetřelec* a dělala si poznámky o genderových projevech hlavní postavy Ripleyové. Vedle toho jsem se zajímala i o ostatní genderové metafory a skryté významy, které se ve filmech objevovaly.

Hlavním cílem analýzy byly ambivalentní genderové projevy Ripleyové. Zaměřila jsem se na její maskulinní a femininní charakteristiky. Co se týče maskulinních charakteristik, tak to byla zejména *agresivita a dominance*, u femininních charakteristik mě zajímala *péče*.² Agresivitou mám na mysli takové chování, kdy bude hlavní hrdinka jednat útočně, bude mít tendenci dominovat ostatním a řídit je. Péčí myslím chování,

² Jedná se o charakteristiky, které jsou apriori přisuzovány podle pohlaví, tedy péče je vnímaná jako typicky ženská vlastnost, kdežto agresivita či dominance jako vlastnost mužská. Rozdílné charakteristiky, které jsou připisovány různým pohlavím, pramení z každodenního dělení genderu, pomocí něhož si vytváříme vlastní genderovou identitu. (West & Zimmerman 2008)

keré je řízeno mateřským pudem a kdy hrdinka jedná emocionálně. Tyto dvě oblasti jsem analyzovala ve všech čtyřech dílech ságy *Vetřelec* a zároveň jsem svá zjištění podporovala již provedenými výzkumy, které byly zčásti představeny výše. Zároveň jsem sledovalai další metafory, které mohou souviset s genderem.

Data jsem získala z filmového zpracování ságy *Vetřelec*, kterou jsem pozorně sledovala. U každého dílu jsem nejprve stručně představila děj, aby byl znám kontext a souvislosti. Poté jsem se již zaměřila přímo na postavu Ripleyové a na její genderové projevy.

3.2 Vetřelec

3.2.1 Děj

Úvodní díl quadrilogie se odehrává na palubě lodi *Nostromo*. Posádku tvoří celkem sedm lidí: dvě ženy a pět mužů, kteří jsou náhle probuzeni umělou inteligencí, která řídí a ovládá loď z důvodu zachycení kódované zprávy. Vysílání přichází z neznámé planety a protože se zaměstnanci lodi domnívají, že jde o volání o pomoc, na neznámé planetě přistanou. Na obhlídku se vydávají Lambertová, Dallas a Kane, zatímco Ripleyová, Ash, Parker a Brett zůstávají na palubě. Při prohlídce neznámé planety najde průzkumnická hlídka obrovskou loď, která podle všeho ztroskotala. Při její vnitřní prohlídce naleznou ohromnou síň, která je plná zvláštních vajec. Jedno z vajec se ale vyklube a na Kanea zaútočí neznámý tvor. Zbylí dva členové průzkumnické hlídky odtáhnou poraněného Kanea zpět na jejich loď, jenže když se dožadují otevření vzduchotěsných dveří vedoucích na palubu, Ripleyová je odmítne otevřít. Argumentuje interním nařízením, podle něhož musí zůstat tým průzkumníků nejméně 24 hodin v karanténě. Její rozkaz ale poruší Ash, který vzduchotěsné víko otevře a členy posádky vpustí na palubu. Když Ash Kaneovi odstraní helmu od skafandru, zjistí, že má na obličeji přisátého neznámého tvora, kterého se mu ale nepodaří odstranit. Když totiž do neznámého organismu řízne, vystříkne jeho tělní tekutina, která se chová jako kyselina. Kanea tedy

nechají i s přisátým organismem v místnosti a odejdou. Po chvilce se Ripleyová a kapitán Dallas scházejí s Ashem, který je zavolal do operačního sálu kvůli Kaneovi. Neznámý tvor mu totiž z obličeje zmizel neznámo kam. Všichni tři tedy po něm pátrají, až náhodou spadne na Ripleyovou. Tvor už naštěstí nejeví známky života. Za nedlouho se probouzí i Kane, který vypadá, že bude v pořádku. Celá posádka tedy usedá ke společnému jídlu, když se Kane začne náhle po pár soustech dusit. Položí ho na stůl, kde se svíjí v křečích a vydává strašné zvuky. Najednou se z jeho břicha začne klubat malý Vetřelec a Kane zahyne. Celá posádka je touto událostí tak zaskočena, že nechá Vetřelce utéci. Od té doby umírá jeden po druhém. Dojde ještě k velkému odhalení, kdy poslední přeživší členové posádky Ripleyová, Lambertová a Parker zjistí, že Ash je robot, který byl Společností naprogramován tak, by zpět na Zem dovezl novou formu života – Vetřelce, a aby se neohlížel na zájmy posádky. Četné útoky přežije jen Ripleyová a kocour Jones. Ripleyová se zachrání tak, že celou loď nechá vyhodit do povětří a sama s kocourem z ní odletí v raketoplánu. Avšak Vetřelec se do raketoplánu také nenápadně ukryl. Ripleyová ho ale brzy odhalí a zneškodní ho tak, že ho vyhodí do vesmíru. Útok Vetřelce tedy přežívá jen poručice Ripleyová a kocour Jones.

3.2.2 Genderové projevy Ripleyové

První scéna, kdy Ripleyová výrazně nabourává zažitě genderové stereotypy, je ihned v úvodu filmu. Ripleyová odmítá vpustit na palubu tým průzkumníků vracejících se z prohlídky planety. Zachovává si zde chladnou hlavu a jedná velmi racionálně bez ohledu na své emoce. V této scéně je rovněž zajímavé chování kapitána Dallase, který se hystericky dožaduje vstupu na palubu, což můžeme považovat za téměř protikladné chování vzhledem k Ripleyové. Goodwill (2009) chápe Dallasovo chování jako femininní proto, že se nechal ovládnout svými pocity a navíc byl hysterický, což nekoresponduje se zažitými genderovými stereotypy, neboť hysterie je apriori přisuzovaná ženskému pohlaví a rozhodně

bychom ji nečekali u kapitána vesmírné lodi. Máme zde tedy první zřetelný kontrast genderových rolí: na jedné straně racionální a dominantní Ripleyovou, která se chová maskulinně, a na straně druhé hysterického Dallase, u kterého se projevují femininní charakteristiky. (Goodwill 2009: 66; Kavanaugh 1980: 92)

Dalším momentem, kdy se Ripleyová chová maskulinně, je scéna, kdy se zbylí členové posádky vydávají na hon po Vetřelci. Jeden z nich musí vlézt do šachty, kde se Vetřelec ukrývá. Když se rozhoduje, kdo z nich to bude, jako první se rezolutně přihlásí Ripleyová. Ve výrazu její tváře vidíme strach, ale zároveň i agresi – Ripleyová je odhodlána Vetřelce zabít. Nakonec se ale do šachty vydává sám kapitán Dallas, který se již nyní nechová femininně, ale maskulinně jako pravý hrdina. Dallas ale střet s Vetřelcem nepřežije. Kavanaugh (1987) tuto scénu považuje za stěžejní, neboť v momentě, kdy je zabit Dallas, který se dá charakterizovat jako hezký, silný a atraktivní muž, který musí být hrdinou a nemůže být zabit, diváci najednou zjišťují, že tím jediným hrdinou a egem celého filmu, se kterým se mohou ztotožňovat, je žena. (Kavanaugh 1980: 93) Po smrti Dallase tedy Ripleyová přebírá velení, zjednává si respekt u posádky a není již pochyb, kdo je tím hlavním hrdinou celého filmu.

Scéna, kdy Ripleyová zjistí skutečný účel cesty jejich lodě, je rovněž velmi zásadní: když se Ripleyová ptá Matky³ v jejím centru, které Kavanaugh (1980) považuje za dělohu Matky (Kavanaugh 1980:96), jaký je účel cesty lodě Nostromo, dovídá se, že prioritou pro posádku je dopravit na Zem neznámý organismus a že život posádky není důležitý. Ripleyová se projevuje femininně – je na pokraji zhroucení a pláče. V tom se ale po jejím boku objeví Ash, který se přestává ovládat a Ripleyovou napadne. Ripleyová je po útoku v bezvědomí, Ash ji hodí na pult a vezme si časopis, ze kterého sroluje ruličku, kterou začne Ripleyovou dusit tak,

³ Matka je umělá inteligence, která řídí loď.

že jí ruličku nacpe do úst. Kavanaugh (1980) tuto scénu vnímá jako: „... působivý obraz související s pornografií a násilím proti ženám.“ (Kavanaugh 1980: 97) Jedná se tedy v podstatě o orální znásilnění. Ripleyová je v této scéně vylíčena femininně – jako oběť silnějšího protivníka, kterému se nemůže sama ubránit. Zachraňuje ji až Parker, který po napadnutí Ashe zjišťuje, že Ash není člověk, ale robot poslán Společností⁴ proto, aby zajistil vzorek neznámého organismu.

Další notoricky známá scéna se odehrává na konci filmu. Jde o moment, kdy Ripleyová zcela iracionálně zachraňuje kocoura Jonese. Zbylí členové posádky už jsou všichni mrtví, přežila jen Ripleyová a kocour. Ripleyová se zachraňuje tím, že celou loď vyhodí do povětří a sama odletí v raketoplánu, na poslední chvíli s sebou bere i kocoura v transportním boxu. Vidíme ji, jak utíká chodbou k raketoplánu pronásledována Vetřelcem. Tato scéna působí až komicky, neboť Ripleyová v jedné ruce drží velký plamenomet a ve druhé box s kocourem, takže nemůže běžet příliš efektivně. Jedná se o projev péče a starostlivosti, kdy emocionalita vítězí nad racionálním uvažováním. Kavanaugh (1980) tento moment vnímá jako návrat racionální Ripleyové k humánnosti a dává jej do kontrastu se scénou úvodní, jak již bylo popsáno výše. (Kavanaugh 1980: 97)

Ve finální scéně vidíme Ripleyovou, která se i s kocourem dostala do raketoplánu, jak odlétá od lodi Nostromo a sleduje její explozi. Na tváři má agresivní výraz – mračí se, má bojovně vystrčenou bradu a sama pro sebe si říká „Dostala jsem tě, ty parchante.“ Působí zde velmi agresivně. Vzápětí však vyndává kocoura z boxu, mazlí se s ním a utěšuje ho, projevuje mu péči, což patří mezi femininní charakteristiky (viz Obrázek 1). Poté dává kocoura spát a sama se začne svlékat: najednou vidíme Ripleyovou jen v tílku a kalhotkách (viz Obrázek 2). Domnívám se, že zde

⁴ Společnost je organizace, která cestu lodi Nostromo naplánovala a je nadřizena celé posádce. Zároveň je Společnost jakýmsi Otcem celé výpravy.

jde o typický příklad scény, kdy je žena zobrazena polonahá a tím sexualizovaná na mužský objekt touhy. Stává se tedy tzv. *to-be-looked-at-ness*. (Mulvey 1998: 123) Navíc spodní prádlo Ripleyové je dost úsporné: je patrné, že pod tílkem nemá podprsenku a kalhotky jsou tak malé, že diváci mohou vidět i kousek jejich hýždí (viz Obrázek 3). Tento fakt pouze umocňuje sexuální podtext celé scény. Avšak v momentě, kdy se Ripleyová ukládá k spánku, všimne si, že do raketoplánu se dostal i Vetřelec. Toho nakonec chladnokrevně zneškodní tak, že ho vyhodí do vesmíru. I zde je tedy patrný kontrast mezi femininními a maskulinními charakteristikami, kdy Ripleyová dokazuje i přes svůj sexualizovaný vzhled, že dokáže být stále tou hrdinkou, která zlo v podobě Vetřelce přemůže.

V úvodním dílu vetřelecké quadrilogie tedy u Ripleyové převládá spíše chování maskulinní, ať už při velení posádce či při boji s Vetřelcem. Ale i zde se objevují, i když nepatrně, scény, kdy je Ripleyová prokazatelně femininní. Domnívám se spolu s Goodwill (2009), že tato genderová ambivalence hlavní hrdinky je pozitivním přínosem pro diváky, neboť stírá genderové hranice a dokazuje, že žena ve vedoucí pozici nemusí být pouze jakousi obměnou muže, ale že si může zachovávat i své ženské charakteristiky, aniž by to ubíralo na jejích dovednostech. (Goodwill 2009: 72)

3.3 Vetřelci

3.3.1 Děj

Druhý díl Vetřelci se odehrává 57 let poté, co Ripleyová opustila napadenou loď. Je zachráněna a dopravena na Zem, kde je podrobena výslechu. Nikdo ze Společnosti nevěří jejímu vyprávění o Vetřelcích a o nebezpečnosti planety, ze které přišli. Zanedlouho je Ripleyová požádána, aby doprovodila jednotku mariňáků, která má za úkol prověřit dění na planetě LV-426 („vetřelecká“ planeta), neboť z ní nepřichází

žádný signál. Ripleyová nejprve rezolutně odmítá, ale později nabídku přijímá.

Když dorazí na planetu LV-426, naleznou jen malou vystrašenou dívku Newt, která před nimi prchá. Ripleyové se podaří dívku chytit a snaží se ji utišit. Vzniká mezi nimi citové pouto. Posádka zjišťuje, že na planetě už nejsou žádní živí lidé, jen Vetřelci, kteří si z obyvatel planety udělali hostitele pro svá mláďata. Posádka je na planetě uvězněna a musí čelit útokům Vetřelcům, kteří jsou jejich přítomností vyrušeni. Ripleyová spolu s Bishopem vymýšlí plán, jak přivolat náhradní raketoplán a domlouvají se, že celou planetu nechají vyhodit do povětří jadernou reakcí. Mezitím se Vetřelci stále přibližují a zdolávají nastražené pasti. Když se dostanou až k posádce, začíná zoufalý útěk na odletovou plošinu, kde Bishop připravuje raketoplán. Při úprku nepřežívají další mariňáci ani Burke. Prchají už pouze kapitán Hicks, Ripleyová a Newt. Newt ale nešťastnou náhodou spadne do šachty, odkud ji unese Vetřelec. Ripleyová chce Newt okamžitě zachránit, ale Hicks jí to nedovolí a odtáhne ji pryč. Hicks je ale cestou napaden Vetřelci, Ripleyová ho tedy dovleče na odletovou plošinu, kde čeká Bishop v raketoplánu. Zde se Ripleyová vyzbrojí a vrací se pro Newt, zanedlouho ji nachází a utíká s ní k raketoplánu. Cestou se ale dostanou přímo do líhně Vetřelců, kde vidí Matku Vetřelců, jak klade vejce. Když je Ripleyová zpozorována, začnou se k ní blížit Vetřelci, ale ona Matce pohrozí, že jí její vejce spálí plamenometem, Matka tedy Vetřelce odvolá a nechává Ripleyovou i s Newt odejít. Ripleyová ale nakonec vejce Vetřelců zapálí, čímž Matku velmi rozčílí a ta ji začne pronásledovat. Ripleyová utíká spolu s Newt v náručí a v poslední vteřině vylézají do raketoplánu a odlétají zpět na vesmírnou loď, kterou k planetě přiletěli. Všichni si oddychnou a Ripleyová je šťastná, že zachránila Newt a že je Bishop neznal. Když ale přistanou na palubě lodi, objeví se i rozzlobená Matka, která se schovala vespod raketoplánu. Ripleyová nakonec Matku porazí díky tomu, že použije nakládacího robota a vyhodí ji do vesmíru.

3.3.2 Genderové projevy Ripleyové

Ve Vetřelcích se u Ripleyové projevují dva extrémy: na jednu stranu je velmi femininní a na druhou stranu je zase velmi tvrdá a oplývá maskulinními charakteristikami. Ty scény, kdy je femininní, se dotýkají mateřství. V úvodu filmu, kdy Ripleyová zjišťuje, že její dcera už je po smrti, pláče a vzpomíná, jak své dceři slíbila, že bude doma na její narozeniny, v jejím výrazu je patrná lítost a zármutek. Právě kvůli ztrátě své vlastní dcery se Ripleyová tolik upne k nalezené dívce Newt, kterou bere jako vlastní dceru, utiňuje ji a chce ji zachránit. (Bundtzen 1987: 12)

Oproti těmto scénám, kdy je Ripleyová „ovládána“ svým mateřským pudem, ji vidíme v pro ni tradiční maskulinní roli, ve které se předvedla již v prvním díle ságy. První moment, kdy se Ripleyová projevuje maskulinně, je při záchraně mariňáků ze stanice obléhané Vetřelci. Přebírá vedení a zbylé mariňáky Hudsona, Vasquezovou a Hickse zachraňuje. Chová se tvrdě a racionálně a dokonce i napomíná Hudsona, který, ač se zpočátku projevoval jako největší „macho“ z posádky, je nyní hysterický, pláče a má strach. (Bundtzen 1987: 14) Vidíme zde opět podobnou scénu jako z prvního dílu: tedy racionální, klidnou Ripleyovou a muže, který na první pohled vypadá jako typický hrdina, ale nezvládá situaci a propadá hysterii. Oproti tomu vztah Ripleyové a Hickse je plný vzájemných sympatií, Hicks se netají tím, že Ripleyovou obdivuje. (Bundtzen 1987: 14) Jejich oboustranné zalíbení vyvrcholí na konci filmu, kdy se vzájemně představí křestními jmény a tato scéna se – mimo ty s Newt – řadí k jediné romantické a láskyplné scéně filmu. Navíc tento vztah dokládá, že Ripleyová je i přes svůj heroický status stále atraktivní a žádoucí ženou.

Dalšími scénami, kdy se femininní a maskulinní charakteristiky u Ripleyové prolínají, jsou bojové scény, kdy Ripleyová chrání Newt. Jedná se celkem o tři boje: první se odehrává v laboratoři, kde Ripleyová s Newt usnuly, ale když se Ripleyová vzbudí, zjistí, že v laboratoři jsou s nimi vylíhnutí Vetřelci, kteří potřebují naklást své zárodky do lidského

těla. Bojuje ze všech sil, až jsou nakonec zachráněny Hudsonem a Hicksem. (Bundtzen 1987: 15) V této scéně Ripleyová bojuje neohroženě a strach z toho, že by Vetřelci mohli ublížit Newt, je pro ni hnacím motorem. Druhý boj za záchranu Newt se odehrává ke konci filmu, kdy Ripleyová, Hicks a Newt utíkají do přistaveného raketoplánu, ale Newt spadne do hluboké šachty a než ji stačí Ripleyová s Hicksem zachránit, unáší ji Vetřelec. Ripleyová je hysterická, nechce o Newt přijít, takže se pro ni později vrací pečlivě vyzbrojená: vidíme tvrdou akční hrdinku, která má tělo opásané nábojovými pásy, v ruce svírá obrovskou zbraň a je odhodlaná zachránit (své) dítě. Ripleyová nalézá Newt (viz Obrázek 4) a utíká s ní k raketoplánu, ale narazí na obří líheň Vetřelců, kde Matka Vetřelců klade vajíčka. Z této scény je patrné, že oběma matkám záleží na jejich potomcích: Ripleyová je ochotna za život Newt bojovat do poslední chvíle a Matka Vetřelců zase nechce přijít o svá vajíčka. Bundtzen (1987) tento souboj vidí kriticky: jako souboj kulturního a biologického mateřství. (Bundtzen 1987: 15) Ripleyová poháněna mateřským pudem se mění v nelítostného zabijáka a zabíjí jednoho Vetřelce po druhém. Když na vesmírné lodi dojde k finálnímu souboji mezi Ripleyovou a Matkou Vetřelců, vidíme vlastně souboj dvou monster, protože Ripleyová bojuje pomocí nakládacího robota (viz Obrázek 5). Podle Bundtzen (1987) je to šokující scéna, kdy je ženské tělo přeměněno na bezpohlavního robota. Zároveň kritizuje to, že Matka Vetřelců je nakonec poražena, neboť se domnívá, že tento souboj značí souboj kultury a přírody, přičemž jedna z těchto částí (kultura) prostě musí zvítězit. (Bundtzen 1987: 16) Podle mého názoru Bundtzen (1987) naráží na to, že když jsou Ripleyová i Matka Vetřelců obě matkami, i když každá trochu jinak, měly by mít obě stejný cíl, a to vychovat a ochránit své dítě, a ne zneškodnit tu druhou.

V tomto díle se také poprvé objevují náznaky intimity mezi Ripleyovou a dalším členem posádky, zde Hicksem. Film končí scénou, kdy vesmírná loď odlétá zpět na Zem a posádku tvoří Ripleyová, Hicks a Newt (a zbytky napadeného robota Bishopa). Tato scéna působí jako

obraz spokojené heteronormativní rodiny a na Ripleyové je znát, že je šťastná, že zachránila jak své dítě, tak i muže, ke kterému má sympatie. Ripleyová je zde přes své heroické skutky pečující, ochrannou matkou a snad i partnerkou kapitána Hickse.

3.4 Vetřelec³

3.4.1 Děj

Děj třetího dílu vetřelecké ságy se odehrává na planetě, která slouží jako vězení a nápravné zařízení pro kriminálníky, výhradně mužského pohlaví. Ripleyová na této planetě ztroskotá a jako jediná z posádky raketoplánu přežije. S ní ale přežije i vetřelecký parazit, který potřebuje naklást svůj zárodek do živého organismu, to se mu vzápětí povede a zárodek naklade do psa.

Vedení trestanecké planety se Ripleyové ujme a ošetří ji. Během svého pobytu na ošetřovně se Ripleyová sblíží s ošetřujícím zdravotníkem. Ten je ale jediný, kdo má z jejího pobytu na planetě dobrý pocit. Ostatní vězni neviděli ženu několik let, proto jsou z přítomnosti Ripleyové značně vyvedeni z míry. Dojde dokonce k pokusu o její znásilnění, ale nakonec je jedním z vězňů zachráněna. Netrvá dlouho a Vetřelec, který se „narodil“ ze psa, začíná na obyvatele planety útočit. Ripleyová tuší, co se děje a snaží se velitele vězňů varovat, ten ji ale nebere vážně, až do chvíle, kdy na jeho samotného Vetřelce zaútočí. Ripleyová se tak po smrti velitele dostává do vedoucí pozice. Na planetě nastává boj o přežití. Vězni umírají jeden po druhém a Ripleyová se snaží s jedním z nejschopnějších vězňů vymyslet, jak Vetřelce zneškodnit. Do toho zjistí, že zárodek Vetřelce – dokonce samice Vetřelce, která by byla schopná rodit další vetřelecká vejce – nosí sama v sobě. Vetřelce nakonec pomocí pasti zničí, ale na planetu mezitím přilétá tým ze Společnosti, který chce získat Vetřelce, kterého má Ripleyová v sobě. Protože Ripleyová tuší nekalé úmysly Společnosti a obává se následků, které by pobyt Vetřelce na Zemi mohl způsobit, raději spáchá sebevraždu

skokem do roztaveného olova – tím zabije sebe i zrovna rodícího se Vetřelce.

3.4.2 Genderové projevy Ripleyové

Ve třetím díle se Ripleyová chová velmi maskulinně. Snaží se i maskulinně vypadat (tím, že si oholí hlavu), a to proto, aby nevyvolávala ve věznicích sexuální touhy (viz Obrázek 6). (Goodwill 2009: 61) I když ona sama sexuální touhu má, což se projeví ve vztahu ke zdravotníkovi, s nímž má sex. Je to vůbec poprvé (a naposled) ve vetřelecké sáze, kdy má Ripleyová s někým pohlavní styk, i když intimní sblížení proběhlo již ve druhém díle s Hicksem. Avšak samotný akt je ve své podstatě také maskulinní, neboť Ripleyová neprojevuje žádné city, jedná se pouze o tělesný akt.

Když dojde k sexuálnímu napadení Ripleyové ostatními vězni, Ripleyová se nemůže bránit a je tak degradovaná na pouhý objekt mužské sexuální touhy. Zde se u ní projevují femininní charakteristiky – pláče, křičí a je zoufalá. V momentě, kdy je dalším vězněm zachráněna před hrozícím znásilněním, opět se projevuje maskulinně a agresivně napadne jednoho z útočníků. Goodwill (2009) vnímá Ripleyovou v tomto díle jako ještě větší hrdinku, než kdy byli hrdinové mužští. Důvod je takový, že Ripleyová zde musí bojovat nejen s Vetřelci, ale zároveň jí hrozí nové nebezpečí v podobě znásilnění od mužů, čemuž dosud žádný mužský akční hrdina čelit nemusel. Tento fakt ji tedy povyšuje nad mužské hrdiny, neboť musí čelit hned dvěma zlům. (Goodwill 2009: 79)

Ve Vetřelci³ se také vůbec poprvé objevuje určitá sympatie Vetřelce vůči Ripleyové (viz Obrázek 7). Ta je způsobena tím, že Ripleyová v sobě nosí zárodek Matky Vetřelců. Ripleyová zde tedy prožívá nechtěné těhotenství, což bychom mohli vnímat jako tradiční ženskou roli. Avšak když to Ripleyová zjistí a navíc jí dojde, že čeká samotnou Matku Vetřelců, která by byla schopna dále plodit vetřelecká vejce, rozhodne se raději ukončit svůj život, než aby ohrozila životy lidí na Zemi a svěřila

svého potomka do rukou Společnosti. Obětuje sama sebe pro vyšší dobro, což je jasný rys hrdinství a zakončí tak svůj boj s Vetřelci a především se Společností, který prožívala během všech tří dílů. (Goodwill 2009: 79) Co je ale zajímavé na finální scéně, kdy Ripleyová skoncuje svůj a Vetřelcův život skokem do rozžhaveného olova, je moment, kdy se během skoku Vetřelec prodere jejím hrudníkem ven. (Goodwill 2009: 80) Ripleyová si ho přivine k sobě přesně takovým způsobem, jako si matka přivine své právě narozené dítě. Navíc má Ripleyová velmi spokojený výraz, který by se dal opět připodobnit k matce, jež porodila své dítě. Ripleyová to však neudělala kvůli mateřské lásce, ale kvůli tomu, aby zajistila Vetřelcovu smrt. Celá metafora je ale tak zřejmá, že nutí diváky vnímat Ripleyovou jako matku Vetřelce.

3.5 Vetřelec: Vzkříšení

3.5.1 Děj

Děj posledního dílu vetřelecké quadrilogie se odehrává o dvě stě let později, než končí díl předešlý. Na speciální vojensko-vědecké lodi Auriga dojde ke znovuzrození Ripleyové, která byla naklonována pomocí krevních vzorků. Ripleyová byla znovu stvořena pouze za účelem získání Vetřelce, kterého měla v sobě, když ve třetím díle umřela. Vetřelec, přesněji Matka či Královna, kterého měla Ripleyová v sobě, je jí ihned po jejím znovu zrození z těla vyjmut a vědci plánují, že si Vetřelce ochočí k jejich užitku. Ripleyová svůj „císařský řez“ přežije a je schopná normálně fungovat, ale na první pohled je patrné, že se nejedná o tu samou Ripleyovou, která vystupovala v předešlých dílech. Je to klon a díky přítomnosti Vetřelce v jejím organismu, získala některé z jeho vlastností: její krev se chová také jako kyselina, má nadpřirozenou sílu a velmi vyvinuté smysly.

Na loď Auriga přilétá nákladová loď, která přiváží speciální náklad: živé lidi, kteří mají posloužit jako hostitelé pro vylíhnuté Vetřelce. Posádka nákladní lodi se rozhodne, že na Aurize pár dní zůstane. Mezi nimi je

i mladá dívka Call, která se velmi zajímá o to, co se na této lodi provádí. Když dojde k prvnímu střetnutí posádky nákladové lodi s Ripleyovou, Ripleyová se předvádí a všem je hned jasné, že nejde o člověka. Call se jí později v noci snaží zabít, ale Ripleyová jí v tom zabrání a dovídá se, že Call chce zneškodnit Vetřelce.

Mezitím Vetřelci utíkají ze svého zajetí a začínají zabíjet celou posádku lodi. Mezi přeživšími zůstanou členové nákladové lodi, Ripleyová a doktor, který celé operaci s klony velel. Loď Auriga automaticky míří na Zem, čemuž se Ripleyová s ostatními snaží zabránit, chtějí proto odletět v nákladové lodi a Aurigu nasměrovat tak, aby narazila a vybuchla, čímž by se Vetřelci zneškodnili. Při útěku z lodi Ripleyová nalézá místnost, kde jsou její předchůdkyně: jejich sedm nepovedených klonů, jde o strašný pohled a Ripleyovou to hodně zasáhne, proto všechny klony spálí. Během boje s Vetřelci skupina zjistí, že Call je speciální typ androida, tzv. anton, který byl vytvořen androidy samotnými a má za úkol zneškodnit Vetřelce. Když už je celá skupina téměř u nákladní lodi, Ripleyová je unesena Matkou Vetřelců. Stáhne ji do spodní části lodi, kde Ripleyová vidí, že Matka zrovna rodí dalšího potomka. Tento nový druh Vetřelce je zvláštní kombinací vetřeleckých genů a genů lidských z Ripleyové. Narozený Vetřelec ihned zabíjí svou vetřeleckou Matku a vrhá se k Ripleyové, se kterou se mazlí: právě ji považuje za svou matku. Ripleyová nakonec z tohoto děsivého objetí uniká a dohání zbylé členy nákladové lodě, kteří se zrovna chystají ke startu. Jak tomu bylo i v ostatních dílech – Vetřelec se do nákladní lodě také dostává a nakonec je zneškodněn vlastní matkou – Ripleyovou tak, že je doslova vcucnut do vesmíru.

3.5.2 Genderové projevy Ripleyové

V posledním díle se setkáváme s docela jinou Ripleyovou než v předešlých dílech. Je klonem sebe sama a zároveň i Vetřelce. Vypadá velmi atraktivně: nosí koženou, obtaženou kombinézu, její vlasy jsou zase dlouhé a vlnité a vidět jsou její tvrdé, vypracované paže (viz Obrázek 8). Působí jako žena vamp. (Melzer 2006: 118-119) Melzer (2006) podotýká,

že zde poprvé v celé sáze vypadá Ripleyová jako typická akční hrdinka, která je schopná, agresivní a zároveň velmi sexualizovaná. (Melzer 2006: 119) Její agresivitu můžeme pozorovat po celý film, ale scéna, kdy Ripleyová nejprve flirtuje s jedním z posádky nákladové lodě a poté ho srazí k zemi, se mi jeví jako nejvíce agresivní.

Další zvláštní scénou, kdy se Ripleyová chová spíše femininně, je ta, kdy se ji snaží androidka Call zabít. Při rozmluvě mezi oběma „ženami“ je patrné sexuální napětí a celá scéna má lesbický podtón. Ripleyová hladí Call po tváři a kouká se na ni s velkým zájmem. (Melzer 2006: 120) Když později Ripleyová zjistí, že Call je android, jejich vzájemné pouto ještě vzroste, neboť si jsou navzájem sympatické tím, že ani jedna z nich není skutečná žena. Zde se tedy jedná o femininní charakteristiky: Ripleyová je vůči Call něžná a i přes svou agresivitu dává najevo své pozitivní emoce.

Když Ripleyová nalézá místnost, kde jsou její předchozí klony, je to pro ni velmi stresující zážitek. V záběru vidíme monstrózní obrazy lidského těla, které je různými způsoby poničeno vetřeleckým zárodkem (viz Obrázek 9). Tento hrůzný obraz vnímá Melzer (2006) jako varování před klonováním, které v současné době biotechnologické laboratoře vyvíjejí. (Melzer 2006: 127) Tato scéna divákovi dokládá, že Ripleyová opravdu není ženou, není ani člověkem, ale spíše už patří k těm druhým, k těm zlým Vetřelcům. Toto zjištění může narušit divákovo vnímání Ripleyové jako kladné hrdinky.

Scéna, kdy se Ripleyová setkává se svým vetřeleckým potomkem, se dá také považovat za femininní. Ripleyová se s Vetřelcem mazlí, hladí ho po hlavě a usmívá se na něj (viz Obrázek 10). Divák ale může vnímat, že se v Ripleyové její pocity vůči Vetřelci perou: na jednu stranu k němu cítí mateřskou lásku, na stranu druhou se stále snaží zachránit Zemi před invází Vetřelců. Tento vnitřní rozpor pak vrcholí ve finální scéně, kdy je Ripleyová pro vyšší dobro nucena svého potomka zabít. Celé to

představení, kdy je Vetřelec vcucnut do vesmíru, sleduje Ripleyová se smutkem v očích a pláče.

V tomto díle se tedy setkáváme s Ripleyovou ve zcela jiném provedení. Převažují u ní maskulinní projevy, které však mohou být způsobeny přítomností vetřeleckého genu v sobě. Na druhou stranu se však i u tohoto klonovaného monstra objevují tradiční femininní projevy jako je láska, péče a ochrana.

3.6 Genderové metafory napříč celou ságou

V prvním díle vetřelecké quadrilogie můžeme pozorovat několik metafor zrození, což rozhodně nabourává genderovou dichotomii zrození a stereotypy s ní spojené. Zrození, které je typické pro ženu jako rodičku a je tedy výhradně přisuzováno ženám, je zde zobrazeno a vylíčeno v úplně jiném úhlu. Jedná se o celkem tři „zrození“, přičemž každé se trochu liší. První „zrození“ probíhá hned na začátku filmu, kdy je posádka probuzena z hibernace uvnitř lodi Nostromo umělou inteligencí, kterou všichni nazývají Matkou a do jisté míry ji i tak chápou. Druhé „zrození“ proběhne již na neznámé planetě, kde tým průzkumníků zkoumá neznámou loď, vstupuje do jejích útrob, které můžeme vnímat jako dělohu matky, neboť se zde nachází obrovská líheň Vetřelců. Samotný akt „zrození“ proběhne ve chvíli, kdy se na jednoho z průzkumníků přisaje právě vylíhnutý Vetřelec a naklade do něj svůj zárodek. (Kavanaugh 1980: 93) Posledním „zrozením“ je scéna, kdy napadený průzkumník „porodí“ Vetřelce a to tak, že se mu prodere skrz břicho, Vetřelec přitom vypadá velmi odpudivě a Kavanaugh (1980) ho nazývá falickým monstrem. (Kavanaugh 1980: 94) Při této scéně je navíc „roditelem“ muž, což opět významně nabourává genderovou dichotomii zrození.

Další důležitou metaforou, která tvoří rámec celé ságy, je metafora mateřství. V prvním díle ho můžeme pozorovat u umělé inteligence, která ovládá loď a nazývá se Matka. Posádka je tedy považována za děti Matky, oslovuje ji jako Matku a Matka se o ně „stará“ a ochraňuje je tak

jako by byla skutečná. Avšak zde je zajímavé, že se Ripleyová dostává do konfliktu s Matkou v momentě, kdy Matka nedovolí přerušit naprogramovaný výbuch. (Kavanaugh 1980: 95) Konflikt Ripleyové s Matkou v prvním díle tvoří jistou paralelu s dílem druhým, kde se Ripleyová střetává rovněž s matkou, tentokrát ale s Matkou Vetřelců. Ve druhém díle se navíc i sama Ripleyová stává jakousi náhradní matkou dívky Newt. O to děsivější je pak finální souboj Ripleyové jako matky kulturní a biologické Matky Vetřelců, neboť se zde dostáváme metaforou do konfliktu kultury versus přírody, který je typický pro naši společnost. (Bundtzen 1987: 15-16)

S Matkou Vetřelců, Královnou, se setkáváme i v dalším díle, kde je ve stavu zárodku uvnitř Ripleyové. Ripleyová se tak nechtěně stává matkou. Metafora nechtěného mateřství Ripleyové, které je ukončeno sebevražedným skokem do rozžhaveného olova i s právě narozenou Královnou, silně evokuje právo ženy rozhodovat o svém vlastním těle. (Bradnock 2003) Film touto metaforou dává jasně najevo svůj postoj, podle něhož má žena právo rozhodovat o svém těle a především o případném těhotenství/mateřství.

V posledním díle se Ripleyová stává „opravdovou matkou“, neboť Královna, která byla vyjmuta z jejího těla, porodila Vetřelce, ve kterém se skloubí lidské geny Ripleyové s vetřeleckými geny Královny. Tento Vetřelec s lidskými geny považuje Ripleyovou za svoji matku a i sama Ripleyová se k němu chová s mateřskou láskou a péčí. Nakonec je ale nucena svého potomka obětovat pro vyšší dobro. V tomto díle se také objevuje metafora zrození, a to jak u samotného podařeného klonu Ripleyové, tak i u jejích předchůdkyň. Zobrazení nepovedených klonů evokuje nebezpečí, které s sebou přinášejí moderní reprodukční technologie či biomedicínské inženýrství (Melzer 2006: 127), které se snaží o klonování živých bytostí a může být i jistou výstrahou, aby se lidé nesnažili ovládat reprodukční technologie, ale přenechali tento proces přírodě.

4 ZÁVĚR

Tématem této práce bylo zobrazování genderu ve sci-fi žánru. Jak jsem již představila výše, jedná se o žánr, kde se velmi často objevují ženské protagonistky ve vůdčích rolích, což je vzhledem k jejich pohlaví a genderu velmi netradiční. Právě toto netradiční zobrazení žen může mít vliv na diváky a na jejich vnímání žen jako takových a zároveň může i nabourat genderové stereotypy. Podle mého názoru ale dochází také k tomu, že diváci vnímají tyto ženské hrdinky jako něco nereálného, protože jsou právě součástí žánru science fiction a protože se chovají až příliš maskulinně, čímž mohou působit pouze jako „zástupní“ muži. Domnívám se, že ambivalentní genderové projevy, které můžeme pozorovat u postavy Ripleyové a které jsou typické pro žánr science fiction, mohou vést k nabourávání zažitých genderových stereotypů a mohou přispět ke stírání genderových hranic. Ženské hrdinky objevující se v žánru science fiction nejsou na rozdíl od jiných žánrů pouhými *to-be-looked-at-ness*, nejsou jen sexualizovanými objekty mužské touhy (Mulvey 1998: 123), ale větší důraz je kladen na jejich charakterové vlastnosti a dovednosti, jimiž oplývají.

Pro svou práci jsem si zvolila postavu poručice Ripleyové, která se řadí mezi kultovní filmové ženské hrdinky. Cílem mé práce bylo zjistit, jak se v quadrilogii *Vetřelec Ripleyová* projevuje a to z hlediska genderu, zda porušuje či potvrzuje femininní genderové stereotypy. Na první pohled se může zdát, že Ripleyová je výhradně maskulinní hrdinkou, ale při bližším zkoumání zjistíme, že se v určitých momentech chová femininně. Důležitý je ale i fakt, že se Ripleyová pohybuje výhradně v maskulizovaném prostředí a výhradně mezi muži. To může vést k jejímu maskulinnímu chování, neboť je k němu nucena okolnostmi a okolím. Při obsahové analýze quadrilogie *Vetřelec* jsem se zaměřila na ambivalenci jejích genderových projevů a rovněž jsem sledovala metaforu zrození a mateřství, která se prolíná celou ságou.

Úvodní díl quadrilogie je podle provedené analýzy dílem, kde se Ripleyová projevuje nejčastěji maskulinně. Působí jako tvrdá, racionálně

uvažující žena, která nebere v potaz své emoce. Tak se Ripleyová projevuje po celý film až do chvíle, kdy se zcela nelogicky vrací pro kocoura, aby ho zachránila. Tato scéna je jediná v prvním díle, kdy se u Ripleyové projeví femininní charakteristiky, v tomto případě péče. V tomto dílu tedy převažuje maskulinní podoba Ripleyové nad tou femininní a proto je také považována za nový typ ženské hrdinky, která je jako jediná schopna přežít a zneškodnit zlo.

Druhý díl je z hlediska genderových projevů velmi ambivalentní. Ripleyová se zde projevuje velmi femininně a to při péči a starosti o dívku Newt, kdy u ní můžeme pozorovat tradiční mateřské chování. Na druhou stranu ale i zde Ripleyová jedná maskulinně: v bojích proti Vetřelcům a při velení posádky. Její maskulinita přitom kulminuje v závěru filmu, kdy se utká s Matkou Vetřelců a zneškodní ji pomocí robota, kterého ovládá. Zde je silná, agresivní a nelítostná, neprojevují se u ní žádné femininní charakteristiky. Maskulinní a femininní projevy Ripleyové jsou tedy v tomto díle vyrovnány.

Třetí díl je na tom obdobně jako díl předešlý, ale převažují zde maskulinní projevy Ripleyové. Ripleyová zde prožívá mateřství, což je tradiční ženská role. Avšak i zde bojuje s Vetřelci a mimo to i s vězni, takže se chová tvrdě a agresivně. Dostává se zde do také velení vězňům, kdy působí autoritativním dojmem a opět jedná velmi logicky a racionálně. Ve třetím díle tedy převažuje maskulinní jednání Ripleyové.

Ripleyová ve čtvrtém díle už není člověk, nýbrž klon, ale i tak se u ní projevují maskulinní či femininní charakteristiky. Ripleyová se zde chová nejtvrději a nejagresivněji ze všech dílů. Ovšem i zde prožívá mateřskou lásku a pouto jako v díle druhém. Maskulinní projevy zde převažují nad těmi femininními.

Ve všech čtyřech dílech ságy můžeme tedy pozorovat jak maskulinní, tak i femininní projevy. Ripleyová je nejvíce maskulinní v prvním díle a nejvíce femininně se projevuje v díle druhém. Ripleyová je tedy i přes svůj heroický status a maskulinní chování stále ženou, se kterou se

mohou diváci ztotožnit a která není tak surreální, aby mohla existovat jen na filmovém plátně. V tomto případě tedy dochází k narušení genderových stereotypů, neboť hrdinka jedná z hlediska genderu ambivalentně, čímž dochází ke stírání hranic mezi pohlavími.

Prostor science fiction je dle mého názoru skutečně prostorem, kde dochází k dekonstrukci genderu, neboť zobrazuje ženy ambivalentně, čímž dokazuje, že žena může mít charakteristiky, které jsou apriori spojované s mužským pohlavím, a přitom si zachovat ty své – femininní. Myslím si, že právě pole science fiction je z tohoto pohledu specifické, protože nabízí nereálné podmínky a situace, které nutí své postavy jednat jinak, než jak jednají v běžném životě. Postava Ripleyové se nám sice může zdát příliš nereálná z důvodu jejího maskulinního chování, ale domnívám se, že kdyby taková situace, kterou ona jako filmová postava prochází, skutečně nastala, takových hrdinských žen by se objevilo více, protože by byly prostě nuceny k maskulinnímu jednání okolnostmi. Science fiction tedy opravdu stírá hranice mezi gendery a snad i vytváří jakousi novou formu ambivalentního genderu, což je jistě dáno specifickým science fiction prostředím. V každém případě si ale myslím, že je takovéto zobrazování žen pro diváky přínosné, protože jim ukazuje, že ženy nejsou jen pasivními pečovatelkami či sexualizovanými objekty pro potěchu oka, ale mohou se stejně tak dobře zhostit i úlohy hrdinky a schopné velitelky.

5 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A DALŠÍCH PRAMENŮ

Attebery, B. 2002. *Decoding Gender in Science Fiction*. New York: Routledge.

Barker, Ch. 2006. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, s.r.o.

Bradnock, P. 2003. *My mommy always said there were no monsters: motherhood in the Alien 'quadrilogy'*. Close-Up Film Online. Dostupné z adresy: <http://www.close-upfilm.com/features/Featuresarchive/alienandmotherhood.htm>

Brown, J. A. 1996. *Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the "Point of No Return."* Pp. 52-71 In *Cinema Journal*, Vol. 35, No. 3, University of Texas Press.

Beauvoir, S. 1966. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.

Bundtzen, L. K. 1987. *Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and Now Alien*. Pp. 11-17 In *Film Quarterly*, Vol. 40, No. 3, University of California.

Ezzy, D. 2002. *Qualitative Analysis: Practise and Innovation*. London: Routledge.

Giddens, A. 2003. *Sociologie*. Praha: Argo.

Gill, R. 2007. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.

Goodwill, J. S. 2009. *The Action Hero Revisioned: An Analysis of Female „Masculinity“ in the New Female Hero in Recent Filmic Texts*. Pretoria: University of South Africa.

Hall, S. 2003. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.

Hanáková, P. 2007. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia.

- Hendl, J. 2008. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, s.r.o.
- Inness, S. A. 2004. *Action Chicks : New Images of Tough Women in Popular Culture*. New York: PALGRAVE MACMILLAN™.
- Jandourek, J. 2007. *Sociologický slovník*. 2. vydání, Praha: Portál.
- Jirák J., Köpplová B. 2003. *Média a společnost*. Praha: Portál.
- Kavanaugh, J. H. 1980. "Son of a Bitch": *Feminism, Humanism, and Science in "Alien."* Pp. 90-100 In *October*, Vol. 13, The MIT Press Stable.
- Larbalestier, J. 2002. *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mulvey, L. 1998. *Vizuální slast a narativní film*. Pp. 116 – 131 In Oates-Indruchová, L. (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON.
- Melzer, P. 2006. *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*. University of Texas Press.
- Ortner, S. B. 1972. *Is Female to Male as Nature Is to Culture?* Pp. 5-31 In *Feminist Studies*, Vol. 1, No. 2 (Autumn).
- Smelik, A. 1999. *Feminist Film Theory*. Pp. 353-365 In Pam Cook & Mieke Bernink (eds): *The Cinema Book*. London: British Film Institute.
- Smelik, A. 2007. *Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies*. Pp. 178-191 In R. Buikema, I. Vand der Tuin (eds.) *Doing gender in media, art nad culture*. London: Routledge.
- Yin, R. K. 2002: *Case Study Research: Design and Methods*. Třetí vydání. Sage Publications. Thousand Oaks.
- West, C., Zimmerman, D. H. 2008. *Dělat gender*. *Sociální studia* 1 (5) 99-120. Brno: Katedra sociologie FSS Masarykova univerzita.

5.1 Použité filmy

Vetřelec (Alien). Režie: Ridley Scott. 20th Century Fox, 1979

Vetřelci (Aliens). Režie: James Cameron. 20th Century Fox, 1986

Vetřelec³ (Alien³). Režie: David Fincher. 20th Century Fox, 1992

Vetřelec: Vzkříšení (Alien: Resurrection). Režie: Jean-Pierre Jeunet. 20th Century Fox, 1997

6 RESUMÉ

In my thesis I focused on the gender demonstrations in science fiction, whether they can deconstruct the gender stereotypes in society. I chose the Alien saga and pointed my look to lieutenant Ellen Ripley, who is the iconic heroine of action and science fiction movies. I studied her gender demonstrations in all parts of saga and I focused on the ambivalence of her gender performance. The goal of my work was to expose if Ripley interrupts or affirms feminine gender stereotypes. I used the qualitative content analysis to analyze Ripley's behaviour in all of four Alien movies.

Results of my analysis have confirmed that Ripley acts in both ways: masculinely and femininely, so she interrupts and simultaneously affirms her feminine gender. The most masculine behaviour of Ripley appeared in the first movie Alien, whilst the most feminine behaviour appeared in the second movie Aliens. In my opinion the ambivalent gender behaviour of Ripley is good way, how to show to audience, that women can have both gender characterizations. That's mean that science fiction genre really can deconstruct gender stereotypes.

7 PŘÍLOHY

Obrázek 1: Ripleyová se mazlí s kocourem Jonesem.



dostupné z adresy:

<http://www.timemachinego.com/linkmachinego/2011/01/13/ripley-and-jones-the-cat/>

Obrázek 2: Ripleyová ve spodním prádle



dostupné

z adresy: <http://aliensandpredators.tumblr.com/post/1038831849/our-top-7-underwear-moments-of-all-time>

Obrázek 3: Záběr na poodhalené hýždě Ripleyové



dostupné z adresy: <http://weyland-yutaniarchives.blogspot.com/2010/08/how-do-you-know-my-name.html>

Obrázek 4: Ripleyová zachraňuje Newt



dostupné z adresy: <http://www.btchflicks.com/2011/10/ellen-ripley-feminist-film-icon-battles.html>

Obrázek 5: Ripleyová jako robot



dostupné z adresy: <http://notbigondignity.wordpress.com/2012/03/04/why-i-love-ellen-ripley-part-2/>

Obrázek 6: Ripleyová s oholenou hlavou



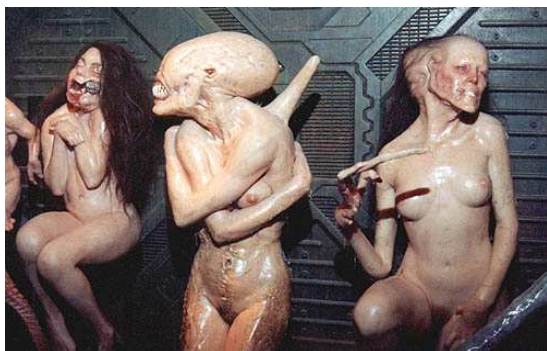
dostupné z adresy: http://www.iconsuffright.com/IV_Woodruff.htm

Obrázek 7: Sympatie Vetřelce k Ripleyové

dostupné z adresy: http://www.iconsoffright.com/IV_Woodruff.htm

Obrázek 8: Klón Ripleyové

dostupné z adresy: <http://www.wired.com/underwire/2009/06/aliens-ripley-named-top-sci-fi-siren/>

Obrázek 9: Nevydařené klony Ripleyové

dostupné z adresy: <http://jacobcharlesdietz.com/site/alien-resurrection-1997>

Obrázek 10: Ripleyová a její potomek



dostupné z adresy: <http://jacobcharlesdietz.com/site/alien-resurrection-1997#!prettyPhoto>