

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Žena a stereotyp vo filmech
DreamWorks Animation a Walt Disney
Animation Studios 1998-2019**

Horníková Nikola

Katedra divadelních a filmových studií

Vedúci práce: Ptáček Luboš, doc. Mgr. Ph.D.

Študijný program: Filmové štúdiá (major) / Divadelné štúdiá
(minor)

Olomouc 2021

Čestne prehlasujem, že som diplomovú prácu „*Žena a stereotyp vo filmoch DreamWorks Animation a Walt Disney Animation Studios 1998-2019*“ vypracovala samostatne, s odborným dohľadom vedúceho práce a využila som všetky v práci uvedené pramene a literatúru. Ďalej čestne prehlasujem, že táto diplomová práca nebola využitá k nadobudnutiu ďalšieho alebo rovnakého titulu.

V Olomouci dňa 21.6.2021

.....

Podpis

Pod'akovanie

Rada by som sa touto cestou poďakovala Ptáčkovi Lubošovi, doc. Mgr. Ph.D. za jeho cenné rady, trpezlivosť a odbornú pomoc pri vedení mojej diplomovej práce.

Obsah

Úvod.....	5
1 Teoreticko-metodologická časť	7
1.1 Gender, identita a genderové role v rámci filmu	7
1.1.1 Nahliadanie na obraz ženy vo filmovej tvorbe.....	8
1.2 Gender a filmové štúdiá Walt Disney Animation Studios a Dreamworks Animation	10
1.2.1 Walt Disney Animation Studios.....	10
1.2.2 Dreamworks Animation	24
2 Skúmané stereotypy	25
2.1 Charakterizácia pojmu stereotyp	25
2.2 Výber stereotypov k analýze	26
3 Metóda diskurzívnej analýzy	27
3.1 Príklad analýzy stereotypov.....	28
3.2 Komparácia.....	30
3.3 Výskumné otázky a výskumná vzorka	30
3.4 Cieľ výskumu	31
4 Analiticko-interpretácia časť	31
4.1 Walt Disney Animation Studios	31
4.1.1 Tvorenie dôležitostí, aktivít, identít a vzťahov	32
4.1.2 Tvorenie súvislostí a znakových systémov	96
4.2 Dreamworks Animation	98
4.2.1 Tvorenie dôležitostí, aktivít, identít a vzťahov	98
4.2.2 Tvorenie súvislostí a znakových systémov	141
5 Komparácia.....	143
Záver.....	163
Zoznam tabuliek.....	163
Zoznam použitých prameňov a literatúry.....	169

Úvod

Témou nasledujúcej diplomovej práce je komparácia vyobrazenia ženských hrdiniek a genderových stereotypov s nimi spojených vo výbere filmov od spoločností DreamWorks Animation a Walt Disney Animation Studios v rokoch 1998 – 2019. Cieľom tejto diplomovej práce bude štúdiá porovnať a zistiť, ktoré zo štúdií má tendenciu vyobrazovať ženy menej stereotypne, respektíve, s akými typmi genderových stereotypov pracujú a či sa rozlišujú. K dosiahnutiu tohto cieľa bude využitá kritická diskurzívna analýza odvodená z prác Jamesa Paula Geeho aplikovaná a skúmajúca verbálne (dialógy, monológy, v prípade muzikálových vystúpení budeme s piesňami zachádzať ako s hovoreným slovom) a neverbálne (gestikulácia, postoj a pod.) vyjadrovanie postáv.

Diplomová práca bude rozdelená na dve hlavné časti – teoreticko-metodologickú a analyticko-interpretáciu.

V teoreticko-metodologickej časti sa zameriam na spoločnosti Walt Disney Animation Studios¹ a Dreamworks Animation² a na to, aké a či využívali genderové stereotypy v rámci historického kontextu do roku 1998. Taktiež poukážem na gender a genderové role ako sociálne konštrukty, ktoré formujú realitu a identitu. K tomu mi budú slúžiť štúdie teoretikov ako Judith Butler, ktorá sa zaoberá genderom a sociálnym konštruktom identity (napr.: práca *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*³).

Zacielim sa (keďže sa jedná o diplomovú prácu skúmajúcu celovečerné snímky) na sociálne konštrukty, ktoré sú vytvárané médiami – v rámci ktorých poukážem i na filmovú tvorbu a toho ako ovplyvňuje diváka, pri nahliadaní na ženu a vytvára jeho realitu (v tomto prípade budeme vychádzať napr.: z prác teoretičky Laury Mulvey).

Na základe kontextu filmov budú vytýčené stereotypy, ktoré budú i naďalej v práci sledované a analyzované. Stanovím hlavný cieľ výskumu, hlavnú a vedľajšie otázky a výskumné okruhy. Keďže bude využitá ako metóda výskumu diskurzívna analýza, pre jej lepšie pochopenie a analýzu budem vychádzať okrem iného

¹ Ďalej zmieňované i v skratkách ako Disney, Walt Disney Animation

² Ďalej zmieňované i v skratkách ako Dreamworks

³ Butler, Judith. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge ISBN 978-0-415-38955-6.

z publikácií Jamesa Paula Geeho (napr.: *An introduction to discourse analysis: Theory and method, Discourse Analysis, Learning and Social Practice: A methodological study*, jeho štúdiu v publikácii *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* a pod.). V tejto časti bude taktiež ustanovené kritérium, na základe ktorého budú vybrané filmy k analýze a stereotypy, ktoré budú v diplomovej práci sledované.

Analyticko-interpretáčna časť bude pozostvat už z konkrétnej analýzy jednotlivých filmov na základe metódy diskurzívnej analýzy stanovenej v prvom okruhu práce. Keďže sa jedná o komparáciu, výsledky analýzy filmov oboch štúdií budú v závere porovnané a kriticky vyhodnotené s prihliadnutím na stanovené otázky a cieľ práce. Tieto výsledky budú taktiež interpretované v rámci spoločenského kontextu.

1 Teoreticko-metodologická časť

1.1 Gender, identita a genderové role v rámci filmu

Pod pojmom gender je všeobecne chápaný sociálny konštrukt, ktorý pracuje len s dvoma módmami - biologickými pohlaviami, ktoré sú konkrétne muž a žena. Na základe týchto módov sa predpokladá, že správanie ľudí sa bude deliť len na striktné feminíne alebo maskulíne, čo je taktiež považované za normu. Tieto pravidlá sa vzťahujú nielen na bežný život, kultúrne zvyky v jednotlivých krajinách, no taktiež i na všetky druhy médií.

K bližšiemu pochopeniu a vysvetleniu genderu, identity a súvisiacich vznikajúcich stereotypov využíva táto práca práce teoretičiek, ktoré sa venujú tejto téme.

Judith Butler je jednou z popredných feministiek tejto doby, ktorá sa zaoberá genderom a témami identít, či genderových stereotypov ako takých. Jej dielo je ovplyvnené predovšetkým Foucaultovou teóriou post-štrukturalizmu, post-modernizmom či psychoanalýzou Sigmunda Freuda. Butler si vo svojich prácach, z čoho najvýznamnejšou je *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990)⁴, kladie otázky do akej miery určujú identitu subjektu jeho činy v rámci sociálnych konvencií a jazyka.

Butler prirovnáva túto tému k divadelnej performancii – gender je podľa nej určený nie pravidlami, ktoré sú dávno zaužívané (v rámci diskurzu pohlavia, príčina tvorenia stereotypov), no subjektívnym správaním jednotlivca (t.j.: sexuálna identita môže byť spojená s úrovňou ženskosti alebo maskulinity u jednotlivcov, nie na základe vzniku dvoch pevných táborov).⁵ Identita je teda ilúziou, ktorá bola spätne vytvorená našimi „predstaveniami“ v rámci sociálneho konštraktu. Butlerová taktiež zdôrazňuje, že neexistuje len jedna forma maskulinity alebo feminity, i napriek tomu, že patriarchálna spoločnosť ju často vynucuje⁶.

⁴ Butler, Judith. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge ISBN 978-0-415-38955-6.

⁵ Tamtiež.

⁶ FELLUGA, Dino. Modules on Butler: On Gender and Sex.: Introductory Guide to Critical Theory. *Purdue University* [online]. [cit. 2020-07-08]. Dostupné z: <https://cla.purdue.edu/academic/english/theory/genderandsex/modules/butlergendersex.html>

1.1.1 Nahliadanie na obraz ženy vo filmovej tvorbe

S teóriou ľudského pohľadu začal už v roku 1943 začal vo svojej práci *Bytí a nicota* Jean-Paul Sartre. Vysvetľuje, že akt hľadania na inú ľudskú bytosť vytvára určitý rozdiel v moci, ktorý pociťuje človek, ktorý pozerá, no i ten, na koho pozerané je. Osoba na ktorú sa pozerá sa stáva pre nahliadajúceho objektom (záujmu pohľadu druhého človeka), nie je živou bytosťou.⁷

Na tento koncept nadväzuje ďalej feministická teoretička Laura Mulvey vo svojej eseji *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁸ a ďalej ho rozvíja. Pomenováva ho ako „male gaze“⁹, tvrdí, že ho môžeme nájsť v celej spoločnosti ako takej. Keďže sa však táto práca venuje filmom, zameriam sa konkrétne práve na to, ako ho chápe v tomto médiu. Mužský pohľad je tu prirovnávaný ku praktikám „voyerizmu“ (pohľad spájaný so sexuálnym), skopofílie (potešenie z pozerania) a narcizmu (potešenie z rozjímania o sebe).¹⁰ V naratívnom filme môžeme tento mužský pohľad prirovnať k oku kamery (perspektíva diváka, z ktorej nahliada na plátno, obrazovku) - perspektíva heterosexuálneho muža, ktorého zrak hodnotí vlastnosti ženského tela.¹¹ Týmto spôsobom sú podľa Mulvey ženy vyobrazované – priamo, alebo nie – ako objekty túžby muža. Sú dva hlavné spôsoby tohto vnímania:

- A) Žena je vo filme vnímaná ako objekt túžby mužského hrdinu
- B) Žena je vnímaná mužským divákom ako objekt túžby

Oba určujú však úlohu dominantného muža (aktívneho diváka) a ženy, ktorá je pasívnym objektom pre záujem muža. Týmto pádom sa žene odopiera jej nárok na identitu – mužský pohľad ju násilne stavia iba do role objektu túžby, ktorý musí vyhovovať mužským potrebám (výborná postava, pekná tvár, musí vyhovovať ideálnemu obrazu muža a pod.). Podľa Mulvey je tento model taktiež i základom

⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickú ontologiu*. Přeložil Oldřich KUBA. Praha: OIKOYMENH, 2006. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-097-1.

⁸ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, str. 6–18

⁹ Sassatelli, Roberta. „Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture.“ *Theory, Culture & Society* 28, no. 5 (September 2011). Str. 123–43.

¹⁰ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, str. 8

¹¹ Tamtiež, s.9-10

patriarchálnej spoločnosti cez už spomínané zaužívané genderové role, ktoré sú kultúrne posilňované estetikou (textovou, vizuálnou, reprezentatívnou) mainstreamu a komerčného filmu; filmy, v ktorých je mužský pohľad dôležitejší ako ženský, estetika „nerovnosti“ spoločensko-politickej sily medzi mužmi a ženami.¹²

I napriek tomu, že štúdia vznikla v roku 1975 a bola kritizovaná za vynechanie minoritných skupín a ich nahliadania na film a ako diváka alebo nahliadanie na filmy iných rás – muža je možné teda v tejto eseji chápať ako bieleho heterosexuála (ktorý uvádza trendy v patriarchálnom svete), je diskutovaná a v istej forme stále relevantná i dodnes, ako dokazuje množstvo štúdií a článkov, ktoré sa téme vyobrazovania ženy v Hollywoode venujú. Mužský pohľad sa stále vo filmoch dnešnej doby vyskytuje, ako to dokazuje štúdia od *New York Film Academy* o ženách v 500 najlepších amerických filmoch z rokov 2007 – 2012 (ukazuje, že role s dialógom zastávalo menej ako 31% žien, takmer trojnásobný počet žien je v porovnaní s mužmi aspoň čiastočne obnažený a pod.)¹³ alebo *Rewrite her story* z roku 2019, štúdia zaoberajúca sa analýzou 56 najvynášajúcejších filmov v 20 krajinách (poukazuje na škodlivú normalizáciu obrazu sexualizovanej ženy vo filmoch, ženské postavy vo filmoch sú štyrikrát viac sexualizované ako mužské, až päťkrát viac zobrazované vo filmoch ako obeť sexuálneho obťažovania).¹⁴

Na základe daných výsledkov je možné tvrdiť, že teória mužského pohľadu a následne objektifikácie ženy je stále relevantná, byť je dôležité podotknúť, že vo filmoch dnešnej doby sa čoraz častejšie objavuje práve jeho subverzíva. Touto subverzívou môžeme tzv. ženský pohľad, ktorý však nie je chápaný ako nahliadanie na mužské telá podobne ako heterosexuálny biely muž nahliada na ženu, no je chápaný ako ukázanie ženského nahliadanie na svet, sexualitu, emócie skrz hrdinkine oči, čo ju stavia do vedúcej pozície subjektu. „Filmy ako *The Piano*, *In The Cut* alebo

¹² Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, str. 8

¹³ What is the difference between the male gaze and female objectification? The Take [online]. [cit. 2020-11-20]. Dostupné z: <https://the-take.com/watch/what-is-the-difference-between-the-male-gaze-and-female-objectification>

¹⁴ Kolektív autorov. Rewrite Her Story: How Film and Media stereotypes affect the lives and ambitions of girls and young women. Veľká Británia: Plan International, 2019.

Marie Antoinette ukazujú, že kino môže na vyjadrenie ženského uhla pohľadu využívať hudbu, vizuálnu estetiku, erotické scény . Pritom také filmy pôsobia proti mužskému pohľadu a zobrazujú ženy skôr ako subjekty, než ako „objekty, na ktoré sa treba pozerat“.¹⁵

1.2 Gender a filmové štúdiá Walt Disney Animation Studios a Dreamworks Animation

Keďže táto práca sa zaoberá filmovými počinmi Walt Disney Animation Studios a Dreamworks Animation v rokoch 1998-2019 ako bolo prízvukované už v úvode, je dôležité predstaviť v rámci oboch historický kontext genderu a práce ním sa zaoberané do roku 1998. Predovšetkým sa to týka práve štúdiá Walt Disney Animation Studios, ktoré do roku 1998 prešlo viacerými filmovými érami.

1.2.1 Walt Disney Animation Studios

Na akademickej i verejnej pôde existuje množstvo prác zaoberajúcim sa vývojom vyobrazenia ženy vo filmoch vyššie uvedeného štúdiá. Amy M. Davis, britská filmová teoretička, sa zaoberá genderom v rámci Disney filmov vo viacerých svojich prácach. V knihe *Good Girls and Wicked Witches*¹⁶ zhŕňa poznatky zaoberajúce sa stereotypmi a filmami štúdiá do roku 2001. Rozdeľuje tvorbu štúdiá v rámci celovečerných filmov na štyri hlavné etapy a to sú éra pred celovečernými filmami (v ktorej sa však nenachádzajú žiadne ženské animované hrdinky a preto je pre túto prácu irelevantná), „The Classic Period“ (Klasická éra)¹⁷, „The Middle Era“ (Stredné roky)¹⁸ a „The Eisner Era“ (Eisnerova Éra)¹⁹. Keďže táto kategorizácia ponúka veľmi prehľadný spôsob pre zaradenie filmov a hrdiniek, využije ju i táto práca - i napriek tomu, že v teoretickej časti sa sústreďí na hrdinky a filmy len do roku

¹⁵ LORECK, Janice. Explainer: what does the 'male gaze' mean, and what about a female gaze? The Take [online]. [cit. 2020-11-20]. Dostupné z: <https://theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486>

¹⁶ DAVIS, Amy M., 2012, *Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation*. New Barnet : John Libbey Publ.

¹⁷ Tamtiež, s.57-89

¹⁸ Tamtiež, s. 90-108

¹⁹ Tamtiež, s. 109-139

1998, keďže filmy od daného roku sú súčasťou vlastného výskumu, t.j.: analyticko-interpretáčnej časti.

1.2.1.1 Klasická éra (The Classic Period, 1937-67) a stereotyp

V roku 1934 sa začali práce na prvom celovečernom farebnom zvukovom animovanom filme, *Snehulienka a sedem trpaslíkov*. Tá debutovala 21. decembra 1937.²⁰ Nielenže sa tento film stal najviac zárobkovým filmom a prekonal i popularitu hraných celovečerných filmov, no odštartoval Disneyho „Princeznovskú franšizu“²¹ a dovilil štúdiu naďalej venovať sa tomuto typu celovečerných snímok. Taktiež uviedol ženu ako hlavnú hrdinku (a aj hlavného antagonistu) celkovo animovaného snímku, čo bolo z historického hľadiska dovedy veľmi neobvyklé, s výnimkou seriálu o Betty Boop.²² V celovečerných animovaných filmoch sa dovedy ženy nevyskytovali vôbec. *Snehulienka* teda začala určitú klasickú éru Disney ženských postáv, v ktorej môžeme ženské postavy a stereotypy ich týkajúce sa, rozdeliť na niekoľko kategórií²³:

- **Dospelá protagonistka**
- **Monštruózna žena**
- **Detská hrdinka**
- **Vedľajšia postava**

Dospelá hlavná hrdinka, i napriek tomu, že sa jedná o titulárnu postavu filmov ako *Snehulienka* (*Snehulienka a sedem trpaslíkov*), *Popoluška* (z rovnomenného filmu), *Aurora* (*Šípková Ruženka*), sa v tejto ére Disney filmov prejavuje predovšetkým pasivitou (pre svoje šťastie nerobia vôbec nič, alebo len veľmi málo; zmieria sa so svojou životnou situáciou, i keď nie je šťastná), nedynamičnosťou (ich charakter sa nepremieňa počas filmu, zostávajú celú dobu statívne), jednoduchosťou a bezrozmernosťou (sú nevinné, dobré, snaživé, vynikajú

²⁰ BELL, Brittany. The 7 Eras of Disney Filmmaking. *Disney Avenue* [online]. Blogger, 2015 [cit. 2020-05-23]. Dostupné z: <https://www.dizavenue.com/2015/08/the-7-eras-of-disney-filmmaking.html>

²¹ *Disney Princess* [online]. Disney [cit. 2020-05-28]. Dostupné z: <https://princess.disney.com>

²² DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 57-89

²³ Tamtiež.

v starostlivosti o druhých²⁴ – nemajú iné, ani záporné vlastnosti a ich jediným cieľom je nájsť si ideálnu lásku)²⁵ alebo predstavujú tzv.: *damsel in distress*.²⁶

Postavy sú nediverzné, zapadajú do tzv.: „*all-American type*“, ktorý v daných rokoch dominoval Hollywoodu, a ktorého sú štúdiá Disney súčasťou – t.j.: krásna, pôvabná biela predstaviteľka. Ich výzor (v mnohých prípadoch až nerealisticky krásny) je taktiež hlavným faktorom pri tom, ako sú vnímané inými postavami a taktiež aj rozhodujúcim prvkom pre ich šťastie, čo posilňuje určitú formu viktoriánskeho stereotypu²⁷ krásy (Snehulienka, Popoluška).

V mnohých prípadoch sú jediné ženské postavy v obkolesení mužov, s výnimkou antagonistu. Sú zasadené do jednoduchých naratívov, v ktorých nie sú sami katalyzátorom deja. Je to práve naopak vždy mužský hrdina, ktorý pôsobí ako vysloboditeľ, niekto, vďaka komu môže mať príbeh dobrý koniec (napr.: prebudenie Aurori, Snehulienky bozkom; snaha Princa nájsť Popolušku).²⁸

I v klasickom období existuje medzi nimi výnimka ako Slue-Foot Sue (segment Pecos Bill z antológie Melody Time), ktorá je aktívna ženská predstaviteľka, rozhoduje sa vlastnou hlavou – avšak tá je za svoju aktivitu „potrestaná“ a nedosiahne svoj šťastný koniec, t.j.: sobáš s Billom.²⁹

Práve sobáš je v tejto dobe taktiež charakterizovaný ako ultimátny šťastný koniec pre hlavné hrdinky animovaných filmov, i napriek tomu, že divák sa v žiadnom z filmov (s výnimkou 101 dalmatíncov, no i v tom prípade vzťahu medzi

²⁴ Daalmans, Serena & van Kessel, Lisa. (2014). The Everlasting Damsel in Distress? Analyzing the evolution of the female Disney character over time.

²⁵ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 57-89

²⁶ Doslovne preložené ako „slečna v núdzi“ – jedná sa o trópu, v ktorej sa mladá, príťažlivá žena dostane do problémov a musí ju zachrániť silný mužský hrdina. Nedokáže sa dostať z problému sama, je pasívnou čakateľkou na záchranu od muža.

²⁷ Krásna žena, s nerealistickými proporciami, pre ktorú uplatnenie v spoločnosti je výzor je dôležitejší ako charakter. Fuller, Katie Lisette, "Victorian airbrushing: cultural, physical and artistic representations of upper-class women of then and today" (2009).

²⁸ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 57-89

²⁹ Tamtiež.

manželmi, žene nie je kladený veľký priestor³⁰⁾ tejto generácie nedozvie, ako manželstvo prebieha a či sa skutočne jedná o funkčný vzťah.³¹

Ako protiklad k tomuto typu hrdinky pôsobí práve antagonista týchto filmov – napr.: Srdcová Kráľovná (Alica v krajine zázrakov), Lady Tremaine (Popoluška), Zlá Kráľovná (Snehulienka a sedem trpazlíkov), Madam Mim (Meč v Kameni), Cruela de Vil (101 dalmatíncov) a pod. Záporné ženské postavy vyskytujúce sa najhustejšie v Disney filmoch klasickej éry sú charakterizované ako monštruózna žena - aktívne postavy so spoločnou históriou s protagonistkou (voči ktorej sa prejavuje silná obsesivita) alebo protagonistom filmov, bez morálnych zásad, ochotné pre svoje víťazstvo vykonať i vraždu, sexuálne deprimované a bez možnosti vykúpenia, aktívne ohrozujúce svoje okolie. Sú presným opakom dokonalých protagonistiek, i z hľadiska ich zovňajšku.³² Ich aktivita v rámci naratívu ich odsudzuje, podobne ako to bolo v prípade na Slue-Foot Sue, k ultimátnej prehre, je negatívne vyobrazená, pôsobí ako deštruktívna sila zabraňujúca skutočnej láske (pasivita naopak hrdinky odmeňuje). V klasických Disney filmoch sú takmer všetky antagonistické postavy ženami.³³

Ďalším typom, ako bolo už uvedene, je detská protagonistka. Do tejto kategórie sa radia Wendy (Peter Pan) alebo Alica (Alica v krajine zázrakov). Na rozdiel od protagonistky dospelaj sú tieto postavy aktívnejšie v rámci naratívu (Wendy ukradne Petrovi tieň, Alica sa sama vydá na dobrodružstvo). Celková správa týchto filmov však poukazuje na to, že práve táto aktivita môže byť nebezpečná,

³⁰ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 57-89

³¹ HEFNER, Veronica, FIRCHAU, Rachel-Jean, NORTON, Katie, a SHEVEL, Gabriella. "Happily ever after? A content analysis of romantic ideals in Disney princess films." *Communication Studies* 68, no. 5 (2017): 511-532.

³² DEWITT, Amy L. a Heidi M. HANRAHAN. 'This is not who you are:' Disney Transforms the Female Monster [online]. Dostupné z: <https://responsejournal.net/issue/2018-11/article/'-not-who-you-are'-disney-transforms-female-monster>

³³ Tamtiež.

dobrodružstvo teda prinalieha len deťom a nie mladým ženám, z ktorých sa obe hrdinky musia ultimátne stať.³⁴

Vedľajšie ženské postavy sú vo filmoch tejto generácie ojedinelé, vyskytujú sa len minimálne, v mnohých prípadoch nepozná divák ani ich meno (napr.: Kniha Džunglí). Pokiaľ sa v naratíve vyskytujú, je pravdepodobné, že prenáajú pasivitu, vo veľkej miere sú ukázané ako bezmocné, nenáleží im zmeniť situáciu. Štúdie to ukazujú na príklade matiek hrdiniek, kde len minimálne percento postáv má v daných filmoch matky. Konkrétne vieme len o 9 žijúcich matkách 39 postáv, ktoré sú buď antagonistami jednotlivých filmov, alebo sa vo filme buď neukážu (matka z Alica v Krajine zázrakov) alebo nemajú možnosť pozitívne pôsobiť ako vzor pre svoje dieťa (kráľovná zo Šípková Ruženka).³⁵ V prípade mužských postáv tohto obdobia až 19 otcov 39 postáv žije, niektorí sú vyobrazení ako pozitívny, aktívny vzor.³⁶ Ďalším stereotypom pri vyobrazovaní vedľajších ženských postáv je neschopnosť ochrániť protagonistku pred nebezpečenstvom od hlavného antagonistu a fakt, že ich chyby sú pre ňu takmer vo všetkých prípadoch takmer fatálne (Sudičky z Šípkovej Ruženky, ktoré nie sú skoro schopné zastaviť Auroru od pichnutia sa na vretene; Cililing z Petra Pana, ktorá pôsobí voči Wendy až antagonisticky a práve kvôli nej spadá dievča do pasce).

Celkovým problémom tohto obdobia je taktiež i rasové vyobrazenia.³⁷ Ako bolo už spomenuté, hlavné hrdinky nie sú diverzívne, jedná sa o biele, krásne ženy prezentujúce archetyp tzv.: „*All-American Beauty*“. Pokiaľ sa vo filme objavia nielen ženy inej farby pleti (problém sa týka rovnako žien i mužov) sú zobrazené veľmi stereotypne, až rasisticky – napr.: z jazykového hľadiska nedokážu formulovať dokonalé vety, prehnané vyobrazenie pier alebo nosov, a pod. Príkladom tohto

³⁴ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 57-89

³⁵ DEWITT, Amy L. a Heidi M. HANRAHAN. 'This is not who you are:' Disney Transforms the Female Monster [online]. Dostupné z: <https://responsejournal.net/issue/2018-11/article/'-not-who-you-are'-disney-transforms-female-monster>

³⁶ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 57-89

³⁷ Tamtiež.

vyobrazenia je napr.: Tiger Lily a jej kmeň (Peter Pan), ázijská žena hrajúca s paličkami na klavír (Mačky Aristokratky).³⁸

I napriek množstvu stereotypov, v rámci percentuálneho počtu hovoreného slova žien však klasická éra Disney filmov vyniká. V januári roku 2016 časopis Washington Posts uverejnil štatistiky zo štúdie Carmen Fought z Pitzer College a Karen Eisenhauer z North Carolina State University vykonanú na základe analýzy scenárov filmov Walt Disney Animation Studios³⁹ (ktorú v apríli toho istého roku overil a rozšíril i o ďalšie mainstream Hollywoodske filmy a filmy Pixar kultúrny blog The Puding Cool⁴⁰). Okrem Knihy Džunglí s 98% mužského dialógu, Snehulienka a Sedem trpezlíkov obsahuje presne 50% ženského a 50% mužského dialógu, v Popoluške žena vedie až 60% dialógu a v Šípkovej Ruženke 71%, čo je viac ako v nasledujúcich dobách⁴¹. Je však dôležité poukázať na obsah dialógu, ktorý sa odohrával. Vo veľkej miere sa jednalo o komplimenty, z ktorých 55% sa zameriavalo exkluzívne na vonkajšiu krásu protagonistiek, len 11% zo všetkých dialógov poukazovalo na ženské zručnosti alebo úspechy (zvyšných 34% percent dialógu sa zameriavalo na povahy rozličných postáv a na ich majetky). Tieto výsledky znova teda poukazujú na to, že Disney filmy týchto rokov sa sústredili predovšetkým na stereotypný krásny výzor hrdinky a ako bolo spomenuté, na jej jednotvárnosť.⁴²

³⁸ OXNER, Reese. Disney Warns Viewers Of Racism In Some Classic Movies With Strengthened Label. NPR [online]. 16.10.2020 [cit. 2020-11-18]. Dostupné z: <https://www.npr.org/sections/live-updates-protests-for-racial-justice/2020/10/16/924540535/disney-warns-viewers-of-racism-in-some-classic-movies-with-strengthened-label?t=1605716824991>

³⁹ GUO, Jeff. Researchers have found a major problem with 'The Little Mermaid' and other Disney movies. The Washington Post [online]. 2016, 25. januára 2016 [cit. 2020-11-02]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/25/researchers-have-discovered-a-major-problem-with-the-little-mermaid-and-other-disney-movies/>

⁴⁰ ANDERSON, Hanah a Matt DANIELS. Film Dialogue from 2,000 screenplays, Broken Down by Gender and Age. The Pudding [online]. BROOKLYN, NY; SEATTLE, WA; GREAT BARRINGTON, MA., 2016, Apríl 2016. Dostupné z: <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>

⁴¹ Konkrétnym percentuálnym číslam sa bude venovať táto práca v im určených častiach.

⁴² GUO, Jeff. Researchers have found a major problem with 'The Little Mermaid' and other Disney movies. The Washington Post [online]. 2016, 25. januára 2016 [cit. 2020-11-02]. Dostupné z:

1.2.1.2 Stredné roky (The Middle Era , 1967-1989) a stereotyp

V stredných rokoch prišlo k veľkému nárastu zvieracích filmov. Ženské ľudské postavy sa nachádzali len v troch filmoch a to konkrétne Záchranári, Líška a Pes a Čierny Kotol. V prípade Záchranárov je možné za ľudí považovať i silne humanizované zvieratá – a to na základe ich ľudského správania, obliekania sa a zvykov.⁴³

V stredných rokoch sa postavenie ženy postupne začalo meniť nielen z hľadiska kultúrneho, no taktiež vo filmoch Hollywoodu (kým predtým boli vo filmoch vyobrazované takmer exkluzívne súťaže medzi ženami, v 70. rokoch sa dostáva viac do povedomia feminizmus a jeho hnutia, a teda i téma sesterstva v rámci mužského sveta⁴⁴, ktoré sa stáva obľúbenou témou filmov tejto doby) a teda i Disney, čo sa odrazilo i vo vyobrazeniach jednotlivých stereotypov. Taktiež už nie je možné hrdinky jednoducho rozdeliť do hlavných kategórií a to z dôvodu, že sú viacrozmerne ako ich predchodkyne v klasickej ére.

Záchranári predstavujú tri hrdinky. Ako prvou sa stretávame s postavou humanizovanej myši Bianky. I napriek tomu, že stále je možné si všimnúť istého kultu krásy (keďže i ako myš je Bianka prezentovaná ako extrémne atraktívna, elegantná), jej impresivita nezostáva len pri tom. Na rozdiel od jej predchodkýň sa jedná o dospelú „ženu“, ktorá prejavuje vo filme, v ktorom pôsobí ako jedna z hlavných postáv, aktivitu, je sebavedomá a kompetentná a dokáže si pevne stanoviť svoj cieľ (ktorý sa naopak od hrdinky klasickej éry netýka len nájdenia dokonalej lásky).⁴⁵ Rola muža sa mení. Jej pomocník – Bernard – tentokrát nepôsobí ako jej záchranca (ako v klasickej ére Disneyho animovaných filmov), práve naopak,

<https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/25/researchers-have-discovered-a-major-problem-with-the-little-mermaid-and-other-disney-movies/>

⁴³ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 90-108

⁴⁴ Tamtiež.

⁴⁵ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 90-108

z naratívneho hľadiska zastáva menšiu rolu, v popredí stojí tímová spolupráca, ktorú často iniciuje Bianka ako aktívnejšia z páru.⁴⁶

Ako jej kontrast myši Bianky tu stojí typ už v klasickej ére spomínanej monštruóznej ženy, Medúzy. Tá je charakterizovaná ako obsesívna, škaredá postava preferujúca gýč. Podobne ako Bianka má svojho pomocníka, tiež postavu muža, ktorý je však rovnako ako Bernard v úlohe toho pasívnejšieho. Ďalšia z hlavných postáv je unesené dievča Penny. I napriek neprijemnej situácii, v ktorej sa ocitá, neprijíma ju ako hlavné dospelé hrdinky, z predchádzajúcich období, no snaží sa z nej vlastnou iniciatívou dostať. Celkovo sa ženy v Záchranároch dajú vnímať ako prepracovanejšie (v rámci naratívu dostávajú ich motivácie viac priestoru), vynakladajú aktivitu a snažia sa dosiahnuť svoje i bez pomoci ich mužského pomocníka. Aktivita dospelých hrdiniek nie je odsudzovaná (i napriek tomu, že Medúzu môžeme považovať stále za určitý stereotyp) – práve naopak – je podnecovaná a samotný príbeh poukazuje na fakt, že i Penny, keď vyrastie bude môcť zostať aktívnou ženou a vybrať si svoj vlastný vzor aktívnej ženy, ktorou sa chce stať – či už to je Medúza, alebo Bianka.⁴⁷

Ďalšou filmovou postavou tohto obdobia je stará žena, Widow Tweed z Líška a Pes. Na rozdiel od Záchranárov tento film obsahuje len jednu ženskú ľudskú postavu. Staví ju do kontrastu s antagonistickým posesívnym mužským charakterom, film sa nevracia k stereotypu „monštruóznej ženy“.⁴⁸ Tweed je charakterizovaná ako „morálny kompas“ filmu – vnímavá, láskavá, zdroj ochrany. Jej rozhodnutia sú vykonané na základe toho, čo musí byť spravené, čo je správne podľa určitej spoločnosti, i napriek tomu, že by jej to mohlo ublížiť, alebo ju to spraviť nešťastnou. Je tak síce v naratíve aktívnou postavou, no jej individualita, schopnosť spraviť, čo chce pre svoje vlastné dobro, je jej odoprená – prispôbuje sa ultimátne „väčšiemu dobru“. Pre toto „väčšie dobro“ dokonca odpúšťa hlavnému antagonistovi, prichádza k zmiereniu (muž tak za jeho aktivitu, i napriek tomu, že

⁴⁶ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 90-108

⁴⁷ Tamtiež.

⁴⁸ Tamtiež.

zlú, nekončí fatálne ako v mnohých prípadoch jeho predchodkyne, jeho koniec je neutrálny).⁴⁹

Poslednou filmovou postavou tohto obdobia je Eilonwy z Čierneho Kotla. Jedná sa o ďalšiu postavu princeznej, avšak v porovnaní s jej predchodkyňami sa jedná v rámci naratívu o aktívne dospievajúce dievča. Z hľadiska postáv sa jedná o jednu z niekoľkých ženských charakterov, no jediná je pomenovaná. Taktiež sa jedná o prvú princeznú so silnými magickými schopnosťami. I napriek tomu, že ju stretávame prvýkrát ako vážna záporného hrdinu, nenecháva sa zachrániť, sama únik iniciuje, v hlavnom mužskom hrdinovi hľadá len výpomoc (čo dokazuje i jej dialóg). V rámci naratívnej linky síce môžeme nájsť tému lásky, no je upozadnená v prospech témy spolupráce a dobrodružstva. Avšak i napriek tomu, že Eilonwy je jedna z hlavných postáv a na základe už spomenutých informácií sa nejedná o pasívnu postavu, oproti svojim mužským spolupracovníkom má v rámci naratívu stále menšiu rolu.⁵⁰

Toto obdobie sa na základe predstavených hrdiniek dá charakterizovať ako obdobie premenlivé. Je badateľný vývin ženskej hrdinky a ústup od niektorých stereotypov - ženy sú aktívne, majú viac motivácií ako lásku k mužovi, láska a sobáš nie sú pre hrdinku ústredným krokom ku šťastiu; nepotrebujú zachrániť, pasivita sa premieňa na aktivitu; redukcia vyobrazovania „monštruóznej ženy“; pri vyobrazovaní teenagerov a detí prichádza taktiež k posunu, už nie je prízvukované, že zmysel pre dobrodružstvo a zábava náleží len mladým dievčatám, no môže pokračovať i počas dospelosti. Stereotypy sa v animovanej tvorbe štúdia však stále dajú nájsť, predovšetkým pri vyobrazovaní dospelých, staršej ženy ako síce aktívnej, no stále tej, ktorá sa musí prispôbiť situácii, uprednostniť dobro druhých, pred individuálnou túžbou a tak pomôcť k šťastnému koncu (ako to bolo pri Widow

⁴⁹ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 90-108

⁵⁰ Tamtiež.

Tweed).⁵¹⁵² V prípade, že sa jedná o mladú aktívnu ženu, ktorá je silný individuál, ako Bianka, tieto filmy ich s výnimkou Záchranárov ani neobsahujú.⁵³

Štatisticky sa nedá v rámci dostupnej literatúry určiť, aké množstvo dialógu ženy v týchto filmoch zastávali nedá, nakoľko vyššie spomínaná štúdia Carmen Fought a Karen Eisenhauer sa nimi nezaoberá, ani jej rozšírená verzia od *pudding Cool*.⁵⁴

1.2.1.3 Eisnerova éra (The Eisner Era, 1989-2005) a stereotyp

Keďže táto práca obsahuje vlastnú analýzu stereotypov vo vyobrazovaniach ženských hrdiniek v rokoch 1998-2019, a toto obdobie trvá až do roku 2005, teoretická časť predstaví ako kontext k analýze hrdinky a stereotypy do roku 1998. Analýza však bude prihliadať k jednotlivým už nadobudnutým poznatkom o tejto ére.

V Eisnerovej ére prichádza k ďalšej zmene nahliadania na hrdinku. Predpokladá sa, že je to celkovou zmenou postavenia ženy v spoločnosti a taktiež faktom, že v danej dobe pracovalo v štúdiu väčšie množstvo animátoriek ako v predchádzajúcich. Podobne ako v prípade stredných rokov tvorby štúdia Walt Disney Animation, ani v tomto období sa hrdinky nedajú zaradiť s ľahkosťou do kategórií, takže ich práca predstaví jednotlivo.

Prvou predstaviteľkou tohto obdobia sa stáva Ariel z *Malej Morskej Panny* (1989). Hlavná predstaviteľka je predstavená ako krásna dospelá žena, ktorá sa nechce riadiť starými zaužívanými pravidlami jej sveta a je schopná sa mu vzoprieť – napr.: záchranou človeka, premenením sa na človeka a pod. I napriek tomu, že

⁵¹ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 90-108

⁵² HEFNER, Veronica, FIRCHAU, Rachel-Jean, NORTON, Katie, a SHEVEL, Gabriella. "Happily ever after? A content analysis of romantic ideals in Disney princess films." *Communication Studies* 68, no. 5 (2017): 511-532.

⁵³ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 90-108

⁵⁴ GUO, Jeff. Researchers have found a major problem with 'The Little Mermaid' and other Disney movies. *The Washington Post* [online]. 2016, 25. januára 2016 [cit. 2020-11-02]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/25/researchers-have-discovered-a-major-problem-with-the-little-mermaid-and-other-disney-movies/>

hlavná zápleтка nadväzuje na tradičnú tému opakujúcu sa predovšetkým v klasickom období, lásku, hlavná hrdinka sa ju snaží dosiahnuť svojou aktivitou a vlastnými rozhodnutiami, nehľadiac na okolie (na rozdiel od Widow Tweed v predchádzajúcom období).⁵⁵

Ako Arielin kontrast sa znova vracia monštruózna žena – Uršula, ktorá je stelesnením zlých vlastností, kontrast hrdinky a doslova sa dá z výzorového hľadiska považovať za monštrum. Tá v konečnom dôsledku umiera rukou mužského hrdinu. Práve v postave Uršuli a v jej konaní sa prejavuje stále istá stereotypizácia ženských hrdiniek. Nielen, že je, ako je už spomenuté, typickým príkladom monštruóznej ženy a konkurencia Ariel, hlavnú hrdinku stavia do svetla viktimizovanej ženy (podobne ako to bolo napr.: pri Snehulienke alebo Popoluške), tým, že ju pripraví o hlas, t.j.: o niečo, čo je súčasťou jej identity, čo Ariel vo veľkej miere zabraňuje zvýšenej aktivite a schopnosti prejavenia svojho postojú (i keď sa hlavná hrdinka tomuto osudu ľahko nepoddáva a bojuje proti nemu).⁵⁶ Taktiež sa film vracia k téme konkurencie medzi hrdinkami, bez zamerania sa na určité sesterské témy alebo témy spolupráce, keďže Uršula a Ariel sú jedinými ľudskými ženskými postavami, ktoré majú v naratíve významnejšiu rolu. I vo filme tohto obdobia sa dá teda nájsť návrat k určitým témam klasického obdobia, i keď sú zredukované.⁵⁷

Ďalšou hrdinkou Eisnerovej éry je Belle z Kráska a Zviera (1991), predstavená ako intelektuálka žijúca v malomeštianskom prostredí, ktoré ju považuje kvôli jej koníčkovi za zvláštnu. Jedná sa o jedinú výraznejšiu ženskú postavu, ostatné ženy sa buď vo filme vyskytujú iba málo - ich rola je zanedbateľná (na niekoľko minút/sekúnd), nemajú meno alebo motivácie, alebo sú neľudskými objektmi (napr.: čajník). Belle je pravdepodobne najproblematickejšou fikcionálnou ženskou postavou Eisneroveho obdobia. I napriek tomu, že je rozhodne možné ju zaradiť k činným hrdinkám, jej aktivita je vo veľkej miere spojená so starostlivosťou o druhú

⁵⁵ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disney's feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 109-139

⁵⁶ Tamtiež.

⁵⁷ Chow, Jeremy (2013) "Beauty-ful Inferiority: Female Subservience in Disney's Beauty and the Beast," LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University: Vol. 2: Iss. 1, Article 7. Dostupné z: <http://scholarship.claremont.edu/lux/vol2/iss>

osobu - v počiatku príbehu jej otca, neskôr Zvierat'a, i napriek tomu, že nie je so svojou situáciou spokojná, poprípade situácia, v ktorej sa nachádza je priam nebezpečná. Svoje sny, túžby a ideály posúva na druhé miesto (ako to bolo napr.: v prípade Widow Tweed) v prospech iných. Práve za toto je neskôr odmenená a môže dosiahnuť svoj šťastný koniec. Vo filme sa tak znova dostáva do popredia idealizovaná téma láskavej, obetavej, peknej ženy, dobrej dcéry, ktorej aktivita sa odráža v dobrých skutkoch, obete pre rodinu, i napriek nespokojnosti so svojou životnou situáciou, ako to bolo v obdobiach predtým.⁵⁸ Štúdie taktiež poukazujú aj na fakt, že Belle je počas filmu vnímaná mužskými postavami, predovšetkým Gastonom a dokonca aj Zvierat'om, ako objekt. Gaston vníma už od začiatku Belle ako cenu - niečo, čo môže vyhrať, získať - čo sa odráža v jeho správaní, gestike (narúšanie Bellinho osobného priestoru, mačoiistické tendencie, vršenie sa nad hrdinkou) alebo v replikách. V počiatkovej fáze filmu Zviera zas považuje Belle ako väzňa, jednoduchú náhradu za jej otca, čo sa taktiež prejavuje v jeho prehovoroch, či činoch.⁵⁹ Avšak, pri tomto filme môžeme badať znovu úplný ústup od vyobrazenia ženy ako monštra, zápornej postavy (to zostáva ako trend i nasledujúcich niekoľko filmov).

V roku 1992 sa dostáva do kín animovaný film Aladdin (1992). Film je vo veľkom percente obsadený mužskými charaktermi, s výnimkou ďalšej princeznej, Jazmíny. I napriek tomu, že sama neprechádza veľkou charakterovou zmenou, v pozitívnej miere ovplyvňuje rozhodnutia a rozvíjanie charakteru a podporuje zmenu ideálov hlavnej mužskej postavy – Aladdina. Je vyobrazená ako inteligentná hrdinka s kritickým myslením, aktívne sa snažiac zmeniť svoju situáciu – či už svojimi činmi (odpor voči jej ochranárskemu otcovi, ktorý nechce aby sa stala sultánka alebo oslobodenie sa od antagonistu vlastnými schopnosťami) alebo slovami (otvorená kritika myslenia si toho, že sú ženy len krehké a na nič sa nezmôžu). Celkový dojem teda na diváka môže pôsobiť ako kritika určitej idealizácie/zjednodušovania role žien spoločnosťou, ktorá ich pripravuje o slobodu

⁵⁸ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disney's feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 109-139

⁵⁹ Chow, Jeremy (2013) "Beauty-ful Inferiority: Female Subservience in Disney's Beauty and the Beast," LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University: Vol. 2: Iss. 1, Article 7. Dostupné z: <http://scholarship.claremont.edu/lux/vol2/iss>

(nielen v rámci súkromnej, no taktiež i verejnej sféry). Taktiež sa jedná o prvú ženskú postavu inej pleti v jednej z hlavných úloh vo filmoch štúdia Disney, nasledovanú Pocahontas, Esmeraldou a pod.⁶⁰

Pocahontas z rovnomenného filmu (1995) je medzi svojimi rovesníčkami pravdepodobne najvyspelejšou hrdinkou (z hľadiska vnútorného, aj z výzorového).

I napriek tomu, že film sa zaoberá i láskou, muž a sňatok nie je hrdinkinou hlavnou a jedinou motiváciou, ako sa to prízvukuje niekoľkokrát, „v skutočnosti je motivovaná predovšetkým jej túžbou zabrániť vojne; na konci sa rozlúči so Smithom, aby si získala miesto vodcu medzi svojimi ľuďmi“⁶¹. Napriek tomu, že nakoniec kvôli jej rozhodnutiu nezostáva so svojou láskou, toto rozhodnutie nebolo vykonané na základe určitého tlaku vonkajšej spoločnosti, hlavná hrdinka má slobodne na výber a sama sa na základe svojej túžby rozhodne zostať, aby sa mohla stať náčelníčkou svojho rodu – toto jej rozhodnutie je však stále v niektorých štúdiách problematizované, pretože môže byť pochopené ako určitá potreba ženskej hrdinky byť doma (referencia na zostanie v domácnosti) a starať sa o rodinu.⁶² Jedná sa taktiež i o prvú ženskú postavu, ktorá sa ocitá po skončení filmu vo vedúcej pozícii.

Ďalšou zmenou pri vyobrazovaní ženských hrdiniek je i nahliadanie na sexualitu. Na rozdiel od pasívnych, v mnohých prípadoch hanblivých, vyľakaných a zdržanlivých hrdiniek z filmov klasickej éry, pri Pocahontas je zřejmé, že sa jedná o ženu, ktorá je sebavedomá, vie sa ujať „vedenia“ vo vzťahu. „Táto schopnosť vyjadrovať svoje romantické a sexuálne pocity však nikdy nie je príliš/nevkusne prehnaná, ale ukazuje sa ako súčasť jej múdrosti a sebauvedomenia.“⁶³

Esmeralda zo Zvonár u Matky Božej (1996) pokračuje pri vyobrazovaní hrdinky v podobnom trende. Okrem vyobrazenia aktívnej, sebavedomej a vyspelej

⁶⁰ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 109-139

⁶¹ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 109-139, str.13

⁶² Daalmans, Serena & van Kessel, Lisa. (2014). The Everlasting Damsel in Distress? Analyzing the evolution of the female Disney character over time.

⁶³ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 109-139, str. 118

ženy, podobne ako to bolo pri Pocahontas, pridáva istú charakteristiku „dievčaťa z ulice“ – t.j.: divokejšej ženy, ktorá nemá čas na nonsens, ktorá sa stará sama o seba, v mnohých prípadoch nepotrebuje alebo nechce muža (môžeme teda pozorovať ústup od stereotypu „*damsel in distress*“, ženy sa dokážu postarať i o samé seba). Ako antagonista naopak pôsobí muž, ktorý vidí Esmeraldinu vyspelosť, ženskosť ako niečo temné, hriech, niečo z čoho ju obviňuje. Tento jeho postoj je však prezentovaný veľmi kriticky, pridáva mu na istej antagonickosti.⁶⁴

Poslednou hrdinkou uvedenou vo filmoch Walt Disney Animation Studios do roku 1998 je Megara z Herkules (1997). Podobne ako v prípade Esmeraldy môžeme pri Meg pozorovať trend „dievčaťa z ulice“. V prípade Megary sa však jedná o prvú hrdinku, ktorá porušila zaužívanú formulu staticky kladnej hrdinky – z počiatku môžeme vidieť Meg ako zápornú postavu, ktorá vypomáha hlavnému antagonistovi - postavu s chybami, ktoré sa však aktívne svojimi rozhodnutiami snaží napraviť, v priebehu deja sa mení ona, i jej motivácie. Hrdinky teda dostávajú nový rozmer v rámci naratívnej linky a hlbšiu charakterizáciu.⁶⁵

Eisnerova éra do roku 1998 sa teda dá charakterizovať ako kladne vyvíjajúca sa, je badať snaha o zníženie vyobrazovania stereotypov, odstup od niektorých (od roku 1989 do roku 1998 sa v Disney filmoch neobjavil znova stereotyp monštruóznej ženy) a ukázať rôzne typy hrdiniek z hľadiska povahového, výzorového alebo zo sociálnej vrstvy. Avšak, i napriek tomu, že ženský charakter z hľadiska vývojového v rámci genderových stereotypov postupuje, faktom zostáva, že v animovaných filmoch spoločnosti sa ženy vyskytujú čoraz menej a/alebo majú len málo dialógov/konverzácií, čo dokazuje i už spomínaná štúdia scenárov.⁶⁶ V Malej morskej víle sa nachádza až 70% mužského dialógu, podobne i v Kráske a Zvierati, Pocahontas obsahuje okolo 65% mužského dialógu, v Zvonárovi u Matky božej

⁶⁴ DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disney's feature animation. New Barnet : John Libbey Publ., s. 109-139

⁶⁵ Tamtiež.

⁶⁶ ANDERSON, Hanah a Matt DANIELS. Film Dialogue from 2,000 screenplays, Broken Down by Gender and Age. The Pudding [online]. BROOKLYN, NY; SEATTLE, WA; GREAT BARRINGTON, MA., 2016, Apríl 2016. [cit. 2020-11-02]. Dostupné z: <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>

cca 85%, v Herculesovi zas 87% mužského dialógu.⁶⁷ Prevažný počet charakterov sú muži. Napriek tejto tendencii rastúceho mužského dialógu, ženský dialóg podstupuje dôležitú zmenu a tou je redukcia dialógu v prospech výzoru hrdinky. Zatiaľ čo v klasickej ére prevažovali (viac ako 50%) len komplimenty a dialógy sa týkali ich krásy, vo filmoch Eisnerovej éry môžeme nájsť už len 38% hovoreného slova zameriavajúceho sa na zovňajšok hrdiniek. Vzrástlo i percento konverzácie zameriavajúce sa na záujmy a schopnosti hrdiniek – z 11% na 23%.⁶⁸

1.2.1.4 Zhrnutie

I napriek tomu, že tvorba Walt Disney Animation Studios pracuje vo svojich animovaných filmoch s množstvom opakujúcich stereotypov (ako s monštruóznou hrdinkou, pasívnou hrdinkou, krásnou hrdinkou a pod.), na základe predstaveného kontextu je badateľný pozitívny vývin vo vyobrazovaní hrdiniek v kontexte genderových stereotypov do roku 1998 – prichádza k redukcii stereotypov. Roky 1998-2019 obsahuje vlastná analýza, stereotypy budú i naďalej sledované.

1.2.2 Dreamworks Animation

Štúdio Dreamworks Animation vzniklo pôvodne ako odnož firmy DreamWorks SKG v roku 1994. Bolo založené Stevenom Spielbergom, Davidom Geffenom a bývalým animátorom štúdia Disney (počas renesančného obdobia) Jeffreyom Katzenbergom. V roku 2004 sa DreamWorks Animation oddelila ako samostatná nezávislá spoločnosť a Katzenberg sa vracia na pozíciu výkonného riaditeľa. V auguste 2016 práva DreamWorks Animation získala spoločnosť NBC Universal (známa tiež ako NBC Universal).⁶⁹

Keďže prvý film štúdia sa dostal do kino distribúcie v roku 1998 (a obdobie 1994-1998 bolo produkčnou fázou daného snímku), ktorý už zahŕňa

⁶⁷ GUO, Jeff. Researchers have found a major problem with 'The Little Mermaid' and other Disney movies. *The Washington Post* [online]. 2016, 25. januára 2016 [cit. 2020-11-02]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/25/researchers-have-discovered-a-major-problem-with-the-little-mermaid-and-other-disney-movies/>

⁶⁸ Tamtiež.

⁶⁹ LEWIS, Robert. DreamWorks Animation. *Encyclopædia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2019 [cit. 2020-06-15]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/DreamWorks-Animation>

vlastná analýza, určitému historickému kontextu vyobrazovania ženy v kinematografii Dreamworks Animation sa v tomto prípade nedá venovať.

2 Skúmané stereotypy

2.1 Charakterizácia pojmu stereotyp

Pojem stereotyp sa dá kategorizovať ako všeobecne známa domienka vzťahujúca sa k určitej kategórii vecí, alebo v rámci sociálnej psychológie, ľudí. Na základe stereotypov vznikajú voči rozličným skupinám rôzne očakávania. Typ očakávania sa môže líšiť; môže to byť napríklad očakávanie osobnosti, charakteru, preferencie alebo schopnosti.⁷⁰ Stereotypy sú zovšeobecňujúce, pretože sa predpokladá, že sú pravdivé pre každú jednotlivú osobu v danej kategórii. Zatiaľ čo takéto zovšeobecnenia môžu byť užitočné pri rýchlom rozhodovaní, môžu byť pri aplikácii na konkrétnych jednotlivcov mylné.⁷¹

V rámci médií sú stereotypy a stereotypné vyobrazenia bežnou praxou - okamžite rozpoznateľná povaha stereotypov je často využívaná pri marketingu (sú účinné v reklame alebo v rámci situačných komédií). Stereotypom v mediálnom kontexte sa zaoberal Alexander Fedorov vo svojom koncepte *Media Stereotypes Analysis in the Classroom at the Student Audience* (2015)⁷², kde navrhol koncept analýzy mediálnych stereotypov. Tento koncept sa týka identifikácie a analýzy stereotypných obrazov ľudí, nápadov, udalostí, príbehov, tém a pod.⁷³

Vyobrazenia postavy ovplyvňujú ako ľudia na celom svete vnímajú rodové vzťahy, rasy a kultúrne spoločenstvá. Mediálne stereotypy žien sa prvýkrát objavili na začiatku 20. storočia. V rôznych filmoch sa objavili rôzne stereotypné zobrazenia alebo typy žien vrátane viktoriánskych ideálov feminity (ktoré už táto práca spomenula v rámci klasifikácie klasickej éry Disney), femme fatale, koncept *damsel*

⁷⁰Stereotype. *Merriam-webster* [online]. [cit. 2020-07-12]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stereotype>

⁷¹MCLEOD, Saul. Stereotype. *Simply Psychology* [online]. [cit. 2020-07-08]. Dostupné z: <https://www.simplypsychology.org/katz-braly.html>

⁷²Fedorov, Alexander. (2015). *Media Stereotypes Analysis in the Classroom at the Student Audience*. *European Journal of Education*, str. 158 - 162

⁷³Tamtiež, str. 159-162

in distress a pod. Množstvo z daných stereotypov je praktikovaných v médiách i dnes.

2.2 Výber stereotypov k analýze

Na základe predstaveného kontextu vyobrazovania ženských hrdiniek vo filmoch štúdia Walt Disney Animation Studios sa dali selektovať stereotypy, ktoré súviseli s vnímaním genderu v prácach teoretikov a ktoré sa často opakovali v naratívoch spomínaných filmov v rôznych obmenách. Tie táto práca bude i naďalej sledovať, pozorovať ich premenu a či nie sú pridávané i iné stereotypy. Sú nimi:

- **Pasívna ženská postava**
- **Dáma v núdzi a jej muž vykupiteľ**
- **Monštruózna žena**
- **Krásna predstaviteľka (väčšinou biela), trend „viktoriánskej krásy“**
- **Láskavá žena, pre ktorú sú jej potreby druhoradé; trend „dobrej dcéry“**
- **Láska na prvý pohľad a romantický vzťah (sobáš) ako symbol šťastia/šťastného konca pre hrdinku**

Sledovanie týchto stereotypov je aplikované v diplomovej práci na filmy oboch štúdií.

3 Metóda diskurzívnej analýzy

Ako výskumnú metódu bude táto diplomová práca využívať diskurzívnu analýzu. Diskurzívna analýza je chápaná ako prvkov, s ktorým je zachádzané ako s nástrojom konštrukcie reality a je prepojený aj so sociálnymi problémami.

Vo vybraných filmoch bude teda nahliadané na určité verbálne (dialógy, monológy, v prípade muzikálových vystúpení budeme s piesňami zachádzať ako s hovoreným slovom) a neverbálne (gestikulácia, postoj a pod.) vyjadrovanie postáv, na ich konanie v rámci sociálneho kontextu, výzor a pod.

Táto práca manipuluje taktiež s modelom Jamesa Paula Geeho, ktorého koncept je aplikovateľný i na audiovizuálne médiá. Ten vo svojej práci *An introduction to discourse analysis: theory and method*⁷⁴ tvrdí, že význam ako samostatný subjekt neexistuje, no závisí na sociálnom a kultúrnom kontexte, pri ktorom je dôležité zaoberať sa siedmymi okruhmi, ktoré konštruujú samotný skúmaný text/médium⁷⁵. Tie uvádza ako nasledovné:

- **tvorenie dôležitosti** – Jazyk je použitý k posúdeniu dôležitosti objektov, tém a pod. „*Ako je narábané s jazykom, ako sa používa k poukázaniu na to, že je niečo dôležité alebo nie?*“⁷⁶
- **tvorenie aktivít** – Jazyk je využívaný k poukázaniu na aktivitu, ktorej človek chce byť / je súčasťou, v ktorej sa nachádza. „*Na aké aktivity je poukazované jazykom, aké aktivity môžeme na základe jazyka a stavby rozoznať?*“⁷⁷
- **tvorenie identít** – Verbálnym jazykom i neverbálnym vytvára človek svoju vlastnú identitu, ktorou chce byť rozoznaný. „*Na aké identity je poukazované jazykom, aké závery ohľadom identít si môžeme vyvodit?*“⁷⁸

⁷⁴ Gee, James P. *An introduction to discourse analysis : theory and method*. New York Abingdon: Routledge, 2005

⁷⁵ Tamtiež, s. 11 - 20

⁷⁶ Tamtiež, str. 11

⁷⁷ Tamtiež.

⁷⁸ Tamtiež, str. 12

- **tvorenie vzťahov** – Verbálny a neverbálny jazyk je používaný k stanoveniu vzťahu s jednotlivcami a vecami. *„Ako je užitý jazyk k zobrazeniu vzťahov a na aké vzťahy poukazuje?“*⁷⁹
- **tvorenie politických názorov** – Jazyk je využívaný k vyjadreniu názoru k politickým, sociálnym daniam, k postojom človeka. *„Akú perspektívu nám jazyk podsúva k nahliadaniu na politické problémy?“*⁸⁰
- **tvorenie súvislostí** – Jazyk je využívaný ma tvorenie súvislostí v rámci kontextu, v rámci diania. *„Ako je schopný jazyk spájať alebo rozpájať súvislosti, ako rozhoduje o relevantnosti alebo irelevantnosti?“*⁸¹
- **tvorenie znakového systému** – Vytváranie rôznych znakových systémov komunikácie, verbálnych, neverbálnych, a pod. - jazyk dokáže poukázať na privilegovanie určitých foriem a pod. *„Ako je zachádzané s jazykom pri rozličných znakových systémoch, je jazykom privilegovaný jeden nad druhým?“*⁸²

Keďže téma práce je analýza a interpretácia stereotypov vo filmoch oboch štúdií a zaoberá sa už spomenutými stereotypmi, bude prihliadané na ne skrz zmieňované kategórie. Keďže bod E (Tvorenie politických názorov) s danou témou analýzy stereotypov vo filmoch Walt Disney Animation Studios a Dreamworks Animation nesúvisí (keďže animované filmy oboch štúdií sú apolitické), nebude počas analýzy aplikovaný.

3.1 Príklad analýzy stereotypov

Pre analytickú časť práce je dôležité uviesť konkrétny príklad analýzy stereotypov s prihliadnutím ku jednotlivým kategóriám. Ako príkladový vzor bude slúžiť aplikácia diskurzívnej analýzy podľa vyššie uvedených parametrov na už spomínaný stereotyp prevažujúci v klasických filmoch Disney a to konkrétne

⁷⁹ Gee, James P. *An introduction to discourse analysis : theory and method*. New York Abingdon: Routledge, 2005, str. 11

⁸⁰ Tamtiež, str.12

⁸¹ Tamtiež, str.13

⁸² Tamtiež.

pasívnej ženy, ktorej hlavnou vlastnosťou je krásna a motiváciou láska (a je zachránená mužom) vs. aktívnej ženy, ktorá bude zatratená, vo filme Šípková Ruženka.

V prípade filmu Šípková Ruženka je neustále prízvukované (v monológoch, dialógoch, piesňach) slovo láska a prikladá sa mu dôležitosť i v rámci naratívu. Láska (resp.: bozk) od hlavného mužského predstaviteľa má fungovať i ako vysloboditeľ z kliatby, ktorá bola na predstaviteľku uvalená; túžba po láske je taktiež jediné, na čom jej záleží (súdiac z monológov, dialógov, piesní). Taktiež sa v množstve dialógov prízvukuje krása, jemnosť mladej hrdinky (skrz spev), ktoré sú kladené ako jej najdôležitejšie črty a vďaka ktorým je ocenená princom, zvieratami, poddanými – hlbší charakter, jej záujmy a pod. však film nespomína, neprikladá im váhu, naratív sa im nevenuje.

Naopak Zlobu, hlavnú antagonistku je možné považovať za aktívnu postavu, ktorá rozhoduje o osude seba a iných (i hlavnej hrdinky), aktívne sa podieľa na tvorbe deja. Táto jej aktivita je však prezentovaná ako negatívna a odráža sa i na jej vzhľade, v konečnom dôsledku je potrestaná.

V rámci vzťahov sa vyskytuje v rámci naratívu niekoľko príkladov. Môžeme pozorovať vzťah priateľský/rodinný v rámci kategórie mužských vzťahov (dvaja králi), ženských vzťahov (sudičky, sudičky/Aurora), antagonistický v rámci kategórii žena-žena (Zloba, Aurora) a muž-žena (Filip, Zloba), a romantický v rámci kategórie muž-žena (Filip, Aurora). Aurora nie je vyobrazená v žiadnom priateľskom vzťahu s inou ženou (vzťah so sudičkami je možné skôr považovať ako rodinný).

Muži medzi sebou vedú omnoho živší dialóg ako ženy, sú ukázaný ako si užívajú jedlo a alkohol, vedú priateľskú konverzáciu. Ich hádka je prezentovaná ako vtíp pre diváka, niečo nedôležité, „zlé“ správanie, nedostatky nie sú potrestané, nie sú vyvolené dôsledky.

Naopak, ako napr.: v prípade sudičiek, ich vzťah je vo veľkej miery vyobrazený v súvislosti s Aurorou alebo domácimi prácami, ich dialógy na ne odkazujú taktiež. I napriek tomu, že im podľa ich slov Aurora bude chýbať, film neukazuje do hlbšej miery ich vzťah (predpokladá sa totiž, že je povinnosť ženy vedieť sa starať o deti, byť dobrou matkou). Čo sa týka rodinných vzťahov, dalo by

sa hovoriť i o vzťahu matky kráľovnej a dcéry Aurori / poprípade kráľa, ktorý sa ponúka, no kráľovná prehovorí počas filmu len jednu vetu – a to so Zlobou, so svojim dieťaťom a manželom sa nerozpráva, nesnaží sa ju ochrániť - tým pádom sa dá taktiež poukázať na totálnu pasivitu, ktorú táto postava prezentuje

V rámci správania postáv je teda badateľná i tvorba súvislostí. Počas filmu je poukazované na to, že mladá žena by mala byť jemná, láskavá, musí sa zaujímať o domáce práce a pod., na to, aby mohla prežiť svoj šťastný koniec (ktorý si ju nájde sám) – pasivita je vyzdvihoaná ako kladná črta.

Naopak pokiaľ sa žena správa aktívne, neprijme svoj osud (v prípade Zloby nezmierenie sa s nepozvaním na krstiny Aurory; sudička, ktorá je aktívnejšia - ženám nenáleží sa hádať), čaká ju záhuba, alebo sa môže stať nešťastie, ktoré ovplyvní všetkých okolo negatívne.

Mužský jazyk je taktiež možné považovať za privilegovaný nad ženským. I napriek tomu, že 64% dialógu je ženského, jedná sa prevažne o dialógy zápornej postavy, poprípade sudičiek, zvyšok prehovorov vedú muži. Hlavná predstaviteľka sama prehovorí len niekoľko viet pred tým ako upadne do spánku a všetky okrem úvodných troch sa týkajú exkluzívne lásky, predstave idylického partnera. Okrem toho je dôležité uviesť, že väčšina dialógu žien je zameraných na lásku, manželstvo, domáce práce alebo výzor. Taktiež sú často používané prívlastky ako „jeho kráľovná“ a pod., ktoré mužov privilegujú nad ženskými postavami.

3.2 Komparácia

Keďže sa jedná o komparáciu štúdií, ako je už vyššie uvedené, pozorovania stereotypov a interpretácia filmov, popr. ich vyhodnotenia v komparačnej časti budú porovnané. Na základe výsledkov bude vyhodnotené, ktoré zo štúdií má tendenciu vyobrazovať ženské postavy menej stereotypne, ktoré otázku ženskej hrdinky zvláda pokrokovejšie a pod.

3.3 Výskumné otázky a výskumná vzorka

Hlavnou výskumnou otázkou práce je: *Aké sú rozdiely medzi vyobrazeniami ženských hrdiniek v animovaných filmoch štúdií Walt Disney Animation Studios a DreamWorks Animation a ktoré z týchto štúdií má tendenciu vyobrazovať ženy menej stereotypne?*

Ako výskumná vzorka sú vybrané filmy od štúdia DreamWorks Animation a Walt Disney Animation Studios od roku 1998-2019, konkrétne:

- **Walt Disney Animation Studios** – *Mulan* (1998), *Tarzan* (1999), *Vladárová Nová Tvár* (2000), *Stratená Ríša: Atlantída* (2001), *Lilo a Stich* (2002), *Planéta Pokladov* (2002), *Princezná a Žaba* (2009), *Na vlásku* (2010), dva diely *Ľadové Kráľovstvo* (2013, 2019), *Veľká 6* (2014), *Statočná Vaiana* (2016)
- **DreamWorks Animation** – *Princ Egyptský* (1998), *Eldorado* (2000), 4 filmy *Shrek* (2000, 2004, 2007, 2010), *Sindibád: Legenda siedmich morí* (2003), *Monštrá vs Votrelci* (2009), trilógia *Ako vycvičiť draka* (2010, 2014, 2019), *Megamozog* (2010), *Krúdocvi* (2013), *Konečne doma* (2015), *Snežný chlapec* (2019)

Výskumná vzorka filmov bola selektovaná na základe existencie štúdia DreamWorks Animation, na základe toho, ktoré z filmov sa ocitli v kino-distribúcii (t.j.: bola väčšia šanca, že film bol vidенý väčším množstvom divákom v celosvetovom merítku). K filmovej selekcii bolo pristúpené taktiež z ďalšieho uhlu – film musel obsahovať ľudské ženské a mužské charaktery z originálnych filmov (nesmeli obsahovať postavy z iných franšíz, filmov).

3.4 Cieľ výskumu

Cieľom tohto výskumu bude, ako to vyplýva na základe hlavnej výskumnej otázky, zistiť, či (v prípade Disney i naďalej) prichádza k stereotypizácii hrdiniek a akým spôsobom. Pokiaľ prichádza, porovnať stereotypy, ktoré vznikajú alebo sú udržiavané v animovaných filmov oboch spoločností. Na základe tohto bude zisťované, či prichádza k určitému pokroku v rámci vyobrazovania ženských hrdiniek a pokiaľ áno, ktoré štúdio je v zobrazení ženy pokrokovejšie v danom období 1998-2019.

4 Analiticko-interpretáčna časť

4.1 Walt Disney Animation Studios

Ako prvé budú s prihliadnutím na metodologické kategórie analyzované a interpretované filmy Walt Disney Animation Studios. Filmy sú zhliadnuté v pôvodnom znení, aby mohla byť analýza a interpretácia jazyka čo najpresnejšia, iba s minimálnymi odchýlkami.

4.1.1 Tvorenie dôležitostí, aktivít, identít a vzťahov

4.1.1.1 Mulan (1998)

Tvorenie identít

Mulan je predstavená ako protagonistka filmu a taktiež ako jediná žena v naratíve, ktorá je pomenovaná a hýbe ním. Jej identita a príbeh sú stredobodom príbehu.

Mulan bojuje s očakávaniami rodiny a spoločnosti, v ktorej sa nachádza. Jedná sa o jedinú aktívnu ženu v dedine, nakoľko ostatné sa zmierujú s postavením v tradičnej spoločnosti a považujú ju za správnu. Jej skutočná identita je práve danou situáciu potláčaná.

Naratív sa predovšetkým sústreďuje na rast Mulan ako osobnosti, po tom, čo dedinu opúšťa na základe individuálneho rozhodnutia - je však nutné podotknúť, že to je vysoko ovplyvnené situáciou, v ktorej sa jej rodina ocitá a voľou zachrániť otca (v tomto prípade je možné znova pozorovať prototyp dobrej dcéry, ktorá vykonáva aktivitu predovšetkým na to, aby sa o niekoho postarala, ako to bolo napr.: v prípade Belle a filmu *Kráska a zviera*)⁸³. Môžeme ju vidieť rásť ako vynaliezavú, múdru ženu, ktorá sa nevzdáva i keď robí chyby, s vlastným názorom a presvedčením. Jedná sa o veľký kontrast k hrdinkám klasickej éry Disney, ktoré boli predstavené v úvode.

Z výzorového hľadiska si divák môže všimnúť, že sa jedná na prvý pohľad o krásnu, elegantnú a štíhlu predstaviteľku s úzkym pásom, ako to bolo podobne v ostatných filmoch štúdia. Na rozdiel od mnohých jej predchodkýň, predovšetkým napr.: v klasickej ére, jej vzhlad pre jej vývoj v konečnom dôsledku vôbec nie je dôležitý – keďže veľkú časť filmu trávi prezlečená za muža; naopak sú to jej schopnosti a aktivita, ktoré sú komentované.

Stále sa však ponúka istá konotácia, že žena, i keď aktívna a vykonávajúca rôzne činnosti, musí pri tom vyzeráť dobre.

⁸³ Podrobne sa tejto myšlienke a jej interpretácii venuje časť *Tvorenie dôležitostí*, konkrétne „Rodina je viac ako vlastné ideály a individualita“, str. 35

Mulan je pre štúdio ďalšou protagonistku inej rasy, zasadenou v inom ako európsky orientovanom prostredí, jej príklad podporuje myšlienku diverzivnosti žien vo filmových médiách.

Tvorenie dôležitosti

Spoločnosť ako patriarchát a mužnosť

Spoločnosť v *Mulan* je patriarchálna. Je možné tak tvrdiť na základe postavenia ženských a mužských postáv. Vedúce osobnosti sú vo všetkých prípadoch muži (cisár, úradníci, vedúci armády, Mulanin otec ako hlava rodiny...) a predpokladá sa, že práve oni budú aktívnou silou - v prípade vojny, ktorá sa vo filme odohráva, že budú tými, ktorí zachránia ostatných, i napriek tomu, že v mnohých prípadoch nie sú na ňu pripravený (choroba otca, detinské správanie mužov v tábore). Vo filme je taktiež jasne naznačené alebo otvorene formulované v dialogickej forme, že sila a aktivita náleží len mužským postavám a žena nemá v nej miesto. Najexplicitnejšie sa tento fakt prejavuje v časti, keď príde k zisteniu, že *Mulan* je žena. I napriek tomu, že ona bola postavou, ktorá prišla s efektívnym a fungujúcim plánom k zastaveniu nepriateľského vojska a zachránila tým životy prítomných vojakov, popr.: spomalila vpád vojska do krajiny, po tom, čo zistili, že sa jedná o ženu

Li Shang: „*You don't belong here.*“

Mušu: „*You are girl again, remember?*“⁸⁴

Tieto tendencie je však možné badať ešte predtým:

Li Shang: „*Did they send daughters, when I asked for son? Listen, I will make a man out of you.*“⁸⁵

Kým slovo muž je využívané k pozdvihnutiu morálky, vnútornej sily, niečoho, čo má byť správne a želané - ako je to už v spomínaných príkladoch. V prípade jedinej kritiky, keď *Mulan* prichádza v prevlečení za muža do tábora, vidí a negatívne komentuje správanie ostatných na základe pozorovania, je tento fakt rýchlo odsunutý na bok so slovami, že „muži to predsa tak robia“.

⁸⁴ *Mulan* [Mulan] [film]. Réžia: Barry Cook, Tony Bancroft. USA: Buena Vista Pictures US, 1998.

⁸⁵ Tamtiež.

Naopak, slovo žena, ženský je v mnohých prípadoch využívané stereotypne ako zosmiešňujúci termín, neželané prirovnanie, prináša do filmu komický prvok.

Úradník: „*I don't squeal like girl!*“⁸⁶

Výnimky z tohto spoločenského zriadenia nie sú tolerované a pokiaľ by sa tomuto postaveniu ženský charakter pokúsil vzoprieť, očakáva ju vysoký trest, na ktorý upozorňuje už v počiatku filmu, keď Mulan uteká, jej otec a neskôr je znova opakovaný postavami ako Li Sheng a pod.

V prípade žien sa predpokladá, že budú pasívne. Práve táto pasivita je pochvaľovaná – ich funkcia v danom svete spočíva v dobrom výzore, vydaní sa, v tradičnom správaní a vo vykonávaní stereotypných ženských prác. Poukazuje na to i pieseň z momentu, keď Mulan odchádza k dohadzovačke.

Zbor (mama, ženy z dediny): „*Wait and see when we're through boys will gladly go to war for you. With good fortune and a great hairdo you'll bring honor to us all. A girl can bring her family great honor in one way - by striking a good match and this could be the day! Men want girls with good taste – calm, obedient, who work fast-paced. With good breeding and a tiny waist. You'll bring honor to us all!*“⁸⁷

Alebo pieseň mužov počas ich cesty do mesta.

Muž 1: „*I want her paler than the moon with eyes that shine like stars. My girl will marvel at my strength, adore my battle scars.*“

Muž 2: *I couldn't care less what she'll wear or what she looks like. It all depends on what she cooks like. Beef, pork, chicken, mmm.*“⁸⁸

Nenaplnenie týchto očakávaní znamená v základe prinesenie nešťastia a hanby ako pre jednotlivca, tak i pre rodinu.

Dané ideály sú aktivitou Mulan narušené.⁸⁹

⁸⁶ *Mulan* [Mulan] [film]. Réžia: Barry Cook, Tony Bancroft. USA: Buena Vista Pictures US, 1998.

⁸⁷ Tamtiež.

⁸⁸ Tamtiež.

⁸⁹ Podrobne sa tomu venuje časť „Tvorenie aktivít“, str. 36

Rodina je viac ako vlastné ideály a individualita

Jedným z najdôležitejších tém filmu, ktorá je prízvukovaná už od samého začiatku je dôležitosť rodinného systému, ktorý tvorí základ spoločnosti ukázanej vo filme. Na čele tohoto rodinného systému stojí otec ako vedúca osobnosť. Ako bolo už spomenuté v predchádzajúcej časti, žena danej spoločnosti musí reprezentovať svoju rodinu tým, že sa vydá a bude z nej poslušná nevesta.

I napriek tomu, že Mulan nie je s danou situáciou spokojná a neidentifikuje sa s danými pravidlami, poslušne sa ich snaží dodržiavať kvôli rodine. Až ich porušenie a prípadné sklamanie rodiny núti Mulan zamyslieť sa nad vlastnou identitou, začať hľadať svoj vlastný smer individuálne – jej motivácia však primárne stále vyplýva z rodinného uznania, ako sa to odráža na slovách jednej z piesní.

Mulan: *„Look at me, I may never pass for a perfect bride, or a perfect daughter. Can it be, I'm not meant to play this part? Now I see, that if I were truly to be myself, I would break my family's heart. [...] How I pray, that a time will come, I can free myself, from their expectations. On that day, I'll discover someway to be myself and to make my family proud.“*⁹⁰

Jej odchod z dediny a pripojenie sa k armáde a vokálny nesúhlas so spoločenským zriadením, kde sa muži i napriek chorobe musia pripojiť k vojsku je síce možné chápať ako individuálny vzor a vlastné rozhodnutie, no stále je dôležité poukázať na fakt, že bolo spojené s figúrou jej otca.

Vyvrcholenie tohto rodinného ovplyvnenia je možné pozorovať v závere filmu, keď sa Mulan vzdáva možnosti stať sa poradkyňou cisára, vybudovať si vlastnú kariéru ale namiesto toho sa vracia späť k svojej rodine, prináša otcovi meč. V tomto momente prichádza k uznaniu od otca, ktorý priznáva, že je hrdý na Mulan ako na svoju dcéru, jej osobnosť a jej rozhodnutia – tým pádom je spokojná i Mulan, jej rola v naratíve je završená. Ponúka sa interpretácia, že síce ženy majú byť aktívne, vedomé si svojich schopností a cieľov, plniť ich - no malo by tak byť v rámci obety, pomoci pre iných, nie len sebecky pre seba.

⁹⁰ *Mulan* [Mulan] [film]. Réžia: Barry Cook, Tony Bancroft. USA: Buena Vista Pictures US, 1998.

Láska a vzťah sú pre ženu dôležité

I napriek tomu, že sa láska je vedľajšia téma filmu, nespomína sa často, stále zohráva dôležitú úlohu v rámci deja. Pôvodne spočíva v svadbe, ktorá má byť sprostredkovaná cez dohadzovačku. Sice je od tejto verzie ustúpené, Mulan stále nachádza v rámci deja lásku – zachránila Čínu, kvôli láske k rodine odmietla vysoké postavenie a tak za túto „poslušnosť“ je odmenená romantickou láskou od Li Shenga. Po príchode domov postava babičky v jej dialógu uvádza, že namiesto meču a rodinnej hrdosti mala radšej priniesť domov muža. Pre ženu sa teda tvoria len dve možnosti: buď svojou aktivitou pomôcť v konečnom dôsledku rodine, alebo svojou aktivitou získať muža.

Tvorenie aktivít

Ako bolo už v predchádzajúcej časti spomenuté, spoločnosť v Mulan má striktne rozdelené aktivity, na ktorých by sa mali zúčastňovať muži a ženy, za aktívnych sú považovaný muži. Mulan však ponúka dekonštrukciu tohoto stereotypného zobrazenie. Počas plynutia naratívu vidím Mulan v vykonávať v rámci tréningu rovnaké aktivity ako u ostatných mužov, dokonca sa ukazuje, že i napriek neúspechu sa nevzdáva, pokračuje a prekonáva niektoré prekážky ako prvá. Usilovne pracuje pre svoj cieľ zostať v armáde a stať sa jej plnohodnotným členom. Mnohé úskalia zdoláva ako jednotlivec bez pomoci iných mužov alebo žien, úplne sama, za čo sa jej dostáva od mužov uznanie. Jej príklad slúži ako inšpirácia pre ostatných vojakov. Toto uznanie sa dá avšak pozorovať spočiatku len v preoblečení za muža. V momente, keď príde k odhaleniu, muži sa Mulan nezastanú, odsúvajú ju a označujú za zradcu i napriek tomu, že im zachránila životy. Ich postoj sa zmení až keď plán a upozornenie Mulan opäť zachraňuje životy nielen im, no i obyvateľom v závere filmu. Až v tomto momente sa k nej znova pripájajú, nasledujú jej plán (Mulan je postavená do vedúcej pozície), označujú ju za hrdinu.

Na základe týchto pozorovaní je možné tvrdiť, že sekundárnou témou filmu je i fakt, že ženy musia vždy vykonať viac práce, aktivít, aby ich muži uznali ako seberovné, aby uznali ich reálnu identitu.

Tvorenie vzťahov

Vzťahy sa odvíjajú predovšetkým skrz hlavnú postavu – Mulan. Môžeme pozorovať niekoľko typov rozdielnych vzťahov a tými sú vzťahy priateľské (Mulan

a vojaci, Mulan a Mušu, i keď v tomto prípade hovoríme o vzťahu s nehumanoidnou postavou), nepriateľské (Mulan – Shan Yu), rodinné (Mulan – matka a babička, Mulan – otec), profesionálne (Mulan – cisár) a vzťah romantický (Mulan – Li Sheng), väčšina z nich je vzťah žena – muž.

Len málo vzťahov sa zameriava vyslovene na mužov (Li Sheng – úradník, vzťahy medzi vojakmi, cisár – úradník, a pod.), pokiaľ áno v rámci deja im nie je venovaný veľký priestor.

Najväčší priestor je kladený vzťahom rodinným, vzťahom profesionálnym, priateľským a romantickému.

Rodinné vzťahy slúžia, predovšetkým úcta voči otcovi ako patriarchálnej figúre, pre hrdinku ako motivácia.⁹¹ Vzťah žien, matky a babičky s Mulan, je divákovi sprostredkovaný len veľmi okrajovo hneď na začiatku filmu. Obe majú očakávania, že sa z Mulan stane žena, akú spoločnosť potrebuje (čo sa odráža v piesňach a chovaní), k čomu sa s otvorene s ňou o jej túžbach nekomunikujú. Mulan v nich nenachádza podporu v rámci jej cieľov, ani modely pre jej ďalšie rastenie ako osobnosti. Nedá sa teda hovoriť, že by film okrem Mulan mala silné ženské príklady vo svojom okolí.

Vojaci spočiatku Mulan berú ako slabšiu, i napriek tomu, že nevedia, že je ženou – je pravdepodobné, že by sa tak správali k akémukoľvek inému vojakovi, ktorý by nepreukazoval typické maskulinné črty. Mulan si v rámci ich zoskupenia vydobyje vlastné miesto a rešpekt až do miery, kedy sú ochotní muži pracovať podľa jej plánu, i napriek tomu, že je žena v spoločnosti, ktorá by ju mala predurčiť k pasivite. Tento fakt je možné interpretovať ako kritika konštruktu „toxickej maskulinity“⁹².

Romantický vzťah sa odohráva medzi Mulan a Li Shengom. Tento vzťah by sa dal taktiež zaradiť i medzi profesionálne vzťahy, nakoľko sa jedná o generála, ktorý má na starosti tréning vojenskej skupiny, v ktorej Mulan počas trvania naratívu pôsobí. Dokonca sa dá tvrdiť, že romantickej stránke, vývinu citov Mulan a Li

⁹¹ Viď časť Tvorenie dôležitostí, konkrétne „Rodina je viac ako vlastné ideály a individualita“, str. 35

⁹² Chápané ako súbor postojov a spôsobov stereotypného správania a očakávaní, ktoré sa spájajú s mužmi alebo sa od nich očakávajú, ktoré ovplyvňujú spoločnosť ako celok.

Shenga je venované len veľmi malé množstvo času - preto je zarážajúce, že film ponúka skutočne šťastný okrem v uznání rodiny i v svadbe, v láske, keďže romantické interakcie boli veľmi obmedzené.

I napriek tomu, že film má svojho antagonistu vo forme Shan Yua, ktorého v konečnom dôsledku Mulan porazí, ich vzťah ako taký nie je kladený do popredia – nakoľko Shan Yu nie je nepriateľský len voči Mulan ako jednotlivcovi kvôli obsesii, výzoru alebo láske, ale pôsobí ako hrozba pre Čínu kolektívne. Tento film je chápaný ako ďalší pokrok štúdia od antagonistky monštruózneho typu, ako to bývalo v niektorých predchádzajúcich filmoch.

4.1.1.2 Tarzan (1999)

Tvorenie identít

Jane

Jane je divákovi predstavená ako vedľajšia a jediná ľudská ženská postava prítomná výraznejšie v naratíve, počas toho ako sprevádza svojho otca a lovca Claytona na ceste do džungle ako ich asistentka. Spočiatku ju naratív reprezentuje ako elegantnú, krásnu ženu, ktorá podlieha kategóriám viktoriánskej idealizácie krásy; z povahovej stránky ako do istej miery hysterickú, nervóznou osobnosť, ktorá sa snaží čo najslušnejšie prezentovať svoje názory, i napriek nesúhlasu s aktivitami, ktoré sa okolo nej dejú - jej identita je ovplyvnená spoločnosťou, v ktorej vyrastala. V prvom momente, keď ju má divák možnosť vidieť samú sa dostáva do problémov, je napadnutá húfom opíc a je to práve Tarzan, ktorý ju musí zachraňovať. Žena je tak znovu ukázaná ako pasívnejšia, muž ako ochranca.

Postupne je ale možné pozorovať premenu – ako v rámci správania, tvorenia aktivít, tak i vonkajšieho vizuálu. Tento proces je práve iniciovaný stretnutím s Tarzanom, a síce mužskou postavou a sympatiami voči nemu, keď s ním začína tráviť počas spoločných hodín čas. Slušná anglická slečna sa postupne mení na otvorenú osobnosť, ktorá vyslovuje svoje i negatívne názory nielen o samote, no v spoločnosti ostatných a vynakladá aktivitu, ktorú uzná za vhodné – vďaka pocitom, ktoré cíti k Tarzanovi. Stáva sa viac sama sebou, jej skutočným ja, ktoré nie je ovplyvnené zábrami spoločnosti –zásluhou mužského charakteru a lásky. Jej vnútorná premena sa neodráža len na jej charaktere, no i na jej vizuálnej stránke. Jane postupne zhadzuje slušné, stiesňujúce oblečenie a účesy, vymieňa ho za jednoduchší odev.

Rovnako ako je Jane ovplyvnená Tarzanom a jeho správaním v objavení vlastnej identity, tak aj ona zohráva veľkú rolu v budovaní tej Tarzanovej. Pomáha mu rásť, objaviť svet ľudí. Motivácia učiť sa a jeho rozhodnutia, ktoré počas filmu vytvára od momentu, čo zistí, že existujú ľudia ako on sú vysoko ovplyvnené pocitmi k Jane a jej prítomnosťou. Otvorene o tomto hovorí pieseň „Strangers like me“ uvedená počas filmu, ktorá reprezentuje Tarzanov pohľad na situáciu:

„Every gesture, every move that she makes makes me feel like never before. Why do I have this growing need to be beside her. These emotions I never knew, of some other world far beyond this place, beyond the trees, above the clouds. I see before me a new horizon.“⁹³

Toto vyobrazenie však naďalej zostáva problematické. Zatiaľ čo Janino ovplyvnenie láskou k Tarzanovi je vyobrazené ako absolútne pozitívne, niečo, k čomu by mala žena aspirovať, pretože jej pomôže nájsť svoju skutočnú identitu; Tarzanovo ovplyvnenie Jane je v konečnom dôsledku zobrazené ako jeho slabina, ktorej využíva Clayton a na základe ktorej sa odštartuje finálna konfrontácia, pri ktorej umiera jedna z goríl. Z interpretačného hľadiska je možné tieto skutočnosti chápať ako stereotyp - muž by síce mal ženu vpustiť do jeho života, no jej veľký vplyv môže mať negatívne následky. Muž by mal teda zostať pevne rozhodujúcim vodcom, žena by mala byť tá, ktorá sa prispôsobuje a tvorí vlastnú identitu v závislosti od muža.

Tvorenie dôležitosti

Muž ako aktívny vodca

Táto téma sa v rámci filmu opakuje niekoľkokrát. Ukazuje sa už od začiatku – v prípade Tarzanových rodičov je otec ten dominantnejší, prejavuje sa to nielen v aktivite a iniciatíve (zachraňuje manželku a dieťa, iniciuje práce), no i v jeho postoji (časté držanie ženy okolo ramien – vizuálna snaha ochrániť ženu pred vonkajším svetom). V typickom tradičnom ponímaní, žena je práve ukázaná viac spolu s dieťaťom ako jeho opatrovatelka, vzorná matka, rodinne založený jedinec. Je nutné podotknúť, že síce žena mužovi aktívne pomáha pri fyzických prácach (napr.: pri stavaní chalupy), ale stále ju pozorujeme len v jeho spoločnosti a nikdy nie

⁹³ *Tarzan* [Tarzan] [film]. Réžia: Kevin Lima, Chris Buck. USA: Buena Vista Pictures US, 1999.

samú. Vytvára sa teda konotácia, že síce by žena mala byť aktívna, no vždy by mala byť v spoločnosti muža, aby pri tom mohla byť ním ochraňovaná a tak i spokojná. Toto umocňuje i jediná scéna, počas ktorej môžeme vidieť inú ženskú postavu úplne samú – už spomínaná scéna s opicami.

Tarzan túto pozíciu ochrancu preberá taktiež, najprv v rámci svorky opíc, keď poráža leoparda, ktorý mu zabil rodinu a neskôr taktiež i po príchode ľudí. Cez konania a piesne („Son of Man“) je prízvukované, že je mužova povinnosť viesť a chrániť svojich blízkych a mal by sa na túto úlohu sám pripravovať od malička - a následne toto poslanie predať na ďalšieho muža. Tento postup je prezentovaný ako ideálny spôsob naplnenia úlohy muža v spoločnostiach.

„Oh, the power to be strong and the wisdom to be wise, all these things will come to you in time on this journey that you're making. There'll be answers that you'll seek, and it's you who'll climb the mountain, it's you who'll reach the peak. [...] Though there's no one there to guide you, no one to take your hand, but with faith and understanding you will journey from boy to man. [...] Some day you'll walk tall with pride. Son of Man, a man in time you'll be. In learning you will teach. [...] And in teaching you will learn, you'll find your place beside the ones you love. And all the things you dreamed of, the visions that you saw, well, the time is drawing near now - It's yours to claim it all.“⁹⁴

Vybočenie, ohrozenie týchto rolí je v naratíve „potrestané“.⁹⁵

Láska na prvý pohľad

Film sprostredkuje stereotyp lásky na prvý pohľad, ktorá bývala častou témou klasických príbehov. Jane je Tarzanom fascinovaná okamžite od ich prvého stretnutia, čo sa prejavuje na jej výrazoch a gestike a stáva sa terčom otcovho vtipu, ktorý ju na to upozorňuje.

⁹⁴ *Tarzan* [Tarzan] [film]. Réžia: Kevin Lima, Chris Buck. USA: Buena Vista Pictures US, 1999.

⁹⁵ Muž by mal byť vždy ten vodca, žena by mala byť tá, ktorá sa prispôbuje a tvorí vlastnú identitu v závislosti od muža; byť z dvojice dobrovoľne pasívnejšia ako to bolo už prízvukované v časti tvorenia identít, str. 38-39

Jane: „*His eyes were focused, I've never seen anything like that.*“

Otec: „*Should I leave you with the blackboard alone?*“⁹⁶

Tento jav nie je v rámci filmu problematizovaný. Naopak, Janina celá identita sa navonok pozitívne mení práve kvôli láske k Tarzanovi - láska na prvý pohľad je tak romantizovaná a postavená do pozícieho niečoho, čo by mali ženy vyhľadávať, pretože im pomôže k ich vlastnému tvoreniu aktivít, názorov a k osobnému rastu.

Tvorenie aktivít

Vo filme môžeme pozorovať aktivitu ako mužov tak i ženských postáv.

Mužské aktivity sú stredobodom pozornosti filmu, nakoľko je Tarzan ako mužská postava hlavným hrdinom a film zachytáva jeho príbeh. Počas trvania naratívnej línie vidíme mužov pri aktivitách spojených s vedením alebo ochranou ostatných – v tomto prípade okrem Tarzana môžeme hovoriť i o Claytonovi, ktorý prízvukuje, že je to jeho povinnosťou, na koľko si ho skupina najala k ochrane. Avšak aktivity oboch mužov sú rozdielne. Kým Tarzan je prezentovaný ako osobnosť, ktorá síce je vodcovským typom, no zároveň má reálnu starosť o niekoho, nie je sebeckým a k ženám sa správa slušne a dobre, Clayton je jeho sebeckým opakom, ktorý sa do pozície ochrancu a ideálneho muža postavil sám.

Prichádza tak ku kritike toxickej maskulinity.

Ženská aktivita je naopak takmer výhradne zastúpená jedinou ľudskou predstaviteľkou, Jane, nakoľko ostatné postavy ženského pohlavia sú buď opice, alebo umierajú v prvých momentoch filmu. Jane pôsobí spočiatku veľmi pasívne, keď sa dostáva do nebezpečenstva nedokáže si s ním poradiť sama, potrebuje pomoc v podobe muža. V závere filmu ju však vidíme spraviť pokrok – aktívne sa zúčastňuje po boku mužov záchrany opíc alebo tvorene vzdoruje Claytonovi (vytrháva mu zbraň, avšak je v momente odzbrojená). Jej aktivita vrcholí v momente, keď na základe vlastného rozhodnutia zostáva s Tarzanom (síce stále s požehnaním otca) a dokonca iniciuje sama prvý bozk. Film však dôrazne a opakovane pripomína, že

⁹⁶ *Tarzan* [Tarzan] [film]. Réžia: Kevin Lima, Chris Buck. USA: Buena Vista Pictures US, 1999.

aktivita a rozhodnutia Jane sú úzko spojené len s láskou k mužovi skôr ako s vnútornou motiváciou týkajúceho sa osobného rozvoja.

Tvorenie vzťahov

Centrálnym vzťahom pre film je vzťah Jane a Tarzana, ktorý je romantickej povahy. Ostatné zo vzťahy sú menej rozvinuté (s výnimkou Tarzana s opičou svorkou), môžeme medzi nimi nájsť vzťahy rodinného typu (Jane a jej otec), profesionálneho typu (Clayton a otec Jane, Jane samotná) a vzťah antagonistu a protagonistu (Clayton a Tarzan). V rámci filmu môžeme hovoriť aj o všeobecnom vzťahu mužov a žien cez konverzácie, ktoré zaznejú. Je nutné tiež podotknúť, že Jane nemá žiaden ženský vzor, v centre pozornosti nie sú žiadne čisto ženské vzťahy.

I napriek tomu, že romantický vzťah zapadá do stereotypu „láska na prvý pohľad“, je mu venovaný v naratíve veľký priestor, čo sa týka spoznávania oboch osôb a môžeme predpokladať, že sa tak nejedná o jednodňové časové okno, no možno niekoľko týždňové alebo mesačné. Oboja predstavitelia sa spoznávajú, ich vzťah sa prehĺbuje a je vzájomný, jeden druhého ovplyvňujú. Jane tento vzťah premieňa z pasívnej osobnosti na aktívnu.⁹⁷

V rámci rodinného vzťahu je zjavné, že Jane pôsobí ako verný spoločník jej otca. Stará sa oňho, pomáha mu pri výskume a pri expedícii, má ho v úcte ako dobrá dcéra. Avšak, po príchode Tarzana do jej života divák vidí, že nie je s touto úlohou spokojná a ani so spoločnosťou, v ktorej vyrastala. Na základe vlastného rozhodnutia, no s otcovým požehnaním vymieňa vzťah otec – dcéra za vzťah žena – manžel, v ktorom môže byť slobodnejšia a viac sama sebou (čo symbolizuje jednoduché oblečenie a celkový postoj Jane v záverečnej scéne filmu). Film však stále podnecuje ideu, že žena potrebuje byť v každom prípade s mužom na to, aby bola šťastná a naplnená.

Cez vzťahy profesionálneho typu a rodinného typu sa odrážajú práve i spoločenské vzťahy danej spoločnosti. I napriek tomu, že Jane a jej otec majú priateľský vzťah, vo filme je jasne dané na javo, že niekedy chápe správanie jeho dcéry za prehnané, alebo vyslovene absurdné – a tak je jasné, že muselo byť ovplyvnené matkou (je dôležité podotknúť, že tento moment je taktiež jediný,

⁹⁷ Vid'. Tvorenie identít príslušného filmu, str. 38-39

v ktorom je matka Jane nejakým spôsobom spomenutá – z dialógu vyplýva, že komicky a hranične negatívne), inou ženou:

Jane: *„And I was saved! Saved by wild man wearing loin cloth.“*

Otec: *„Wearing loincloth? Good Lord.“*

Clayton: *„What is she talking about?“*

Otec: *„I don't have a slightest idea. Takes off her mother, you know. She came up with wild stories like that. Not about men in loincloths of course but...“⁹⁸*

Negatívne vnímanie žien, obraz spoločnosti sa ešte viac prehľbuje skrz postavu Claytona a jeho konverzácie s alebo o Jane.

Clayton: *„Professor you are here to find gorillas. Not indulge in some girlish fantasies!“*

Clayton, po tom, čo Jane emocionálne uteká z konverzácie s Tarzanom: *„Women, how typical. Even if you haven't growned up like savage, you would be lost.“⁹⁹*

Ženy sú spoločnosťou chápané ako príliš emočné, absurdné, nepochopiteľné a ako tie, ktorých názor je považovaný len za „dievčenskú fantáziu“. Je však pravdou, že Claytonove chovanie a jeho slová sú však chápané skôr ako kritika celkového tohto zmýšľania, než ako jeho podpora.

4.1.1.3 Vladárová Nová Tvár (2000)

Tvorenie identít

Yzma

Yzma je takmer dokonalým následníkom stereotypu Disneyho „monštruóznej ženy“. Z morálneho hľadiska je možné ju považovať za zlú, nakoľko nemá zábrany nechať zabiť hlavného hrdinu kvôli získaniu moci a jej veškerá aktivita počas naratívnej linky je vykonávaná za týmto účelom. Na rozdiel od predchádzajúcich filmov štúdia však Yzmina identita nie je stavaná na základe

⁹⁸ *Tarzan* [Tarzan] [film]. Réžia: Kevin Lima, Chris Buck. USA: Buena Vista Pictures US, 1999.

⁹⁹ Tamtiež.

žiarlivosti a obsesie voči mladšej, krásnej hrdinke, ale osobnej túžbe po moci, v ktorej jej bráni mužská postava vo forme princa Kuzca.

Z vizuálneho hľadiska sa dá považovať za starú, škaredú a odpudivú až karikatúrne zdeformovanú, na čo film v mnohých častiach kladie dôraz nielen dialógom, no taktiež prítomnými detailnými zábermi. Yzma sa tak stáva stereotypným vizuálnym objektom pre divácku zábavu, je zdrojom vtipu celého filmu. Rovnako sa i posilňuje stereotyp, že škaredá žena musí byť rozhodne len zlou a stereotyp, že zlá žena nemá šancu na polepšenie (i napriek tomu, že by mohol byť jej hnev opodstatnený) a v konečnom dôsledku musí byť tou potrestanou.

Naopak muž, ktorý je v počiatku predstavený ako neznesiteľná, sebe stredná a chamtivá osobnosť má šancu sa zmeniť skrz ovplyvnenie iného muža a možnosti zúčastniť sa na dobrodružstve – ceste, ktorá zmení jeho charakter.

Chicha

Druhou ženskou hrdinkou, ktorá je v rámci naratívu prítomná je Pachova manželka Chicha. Počas naratívu má veľmi obmedzenú úlohu, vyskytuje sa len v niektorých scénach. Je divákovi predstavená ako rázna, úprimná žena s vlastným názorom, ktorý dáva otvorene najavo, čo je možné pozorovať v konfrontácii s Pachom ohľadom Kuzca a jeho plánu zničiť ich dedinu.

Avšak i napriek tomu, že daná konverzáciu ju síce stavia do ráznejšej pozície ako jej muža, nikdy ju nevidíme na základe týchto slov konať, vždy je vyobrazená len v spoločnosti detí, ako vzorná matka, pri typicky spoločensky prijateľných ženských aktivitách. Z tejto role vzornej manželky sa vymyká len jediný krát a to v prípade vyhnania Yzmy z ich dediny, kde je to práve ona, ktorá prichádza s plánom Yzmu zdržať. Následne sa však znova navracia do jej pridelenej role a film sa jej venuje len naozaj minimálne.

Tvorenie dôležitosti

Žena ako komický objekt

Túto dôležitosť film sprostredkuje predovšetkým skrz postavu Yzmy. Vo filme sa nachádza veľké množstvo záberov a konverzácií v rôznych permutáciách, ktoré tento fakt podporujú. Prvý krát, keď máme možnosť Yzmu vidieť, Kuzco, ako rozprávač príbehu okamžite komentuje v negatívnom svetle jej vzhľad.

Kuzco: „*Okay gang, check out this piece of work. This is Yzma. Living proof that dinosaurs once existed.*“¹⁰⁰

Je využívaný povýšenecký, vtipný slovník a prirovnania, ktoré sú doplnené montážou detailov na Yzminu tvár a nedostatky. I napriek tomu, že niečo sa snaží princovi zdeliť, nepočujeme to cez Kuzcov *voice-over*, jej slová a názor sú menej dôležité ako vtip, ktorý situácia poskytuje.

Kuzco: „*Wow, look at these wrinkles? What is holding this woman together?*“¹⁰¹

Kuzco aj ostatné postavy komentujú Yzmin vzhľad takmer neustále. Z Yzmi sa takto stáva objekt pre diváka na pobavenie, jej identita je minimalizovaná na komický prvok. Okrem Yzmi môžeme vidieť niekoľko ďalších prípadov, kedy je ženský výzor obeťou humoru, ako napríklad pri scéne s Kuzcovým prevlekom za ženom. Servírka venuje Kuzcovi na základe jeho výzoru pár pochybovačných pohľadov a neskôr i sarkastický komentár.

Pacha: „*We are on honey moon!*“

Servírka: „*Bless you for coming out in public.*“¹⁰²

Muži taktiež na Kuzca v prevleku za ženu pískajú, alebo si uznanlivo pokyvujú, čo taktiež slúži ako vtipná vsuvka, i napriek konotácii so sexuálnym obťažovaním, ktorého sú ženy v mnohých spoločnostiach obeťou.

Ďalším prípadom, v ktorom je výzor ženy je hneď v úvode filmu, pri Kuzcovom vyberaní si nevesty. Kuzco komentuje výzor prítomných žien so znechutením a opovrhovaním.

Kuzco: „*Let's take a look. See. Hate your hair. Not likely. Yikes, yikes, yikes. And let me guess, you have a great personality. Is this really the best you could do?*“¹⁰³

¹⁰⁰ Vladárová Nová Tvár [Emperor's New Groove] [film]. Réžia: Mark Dindal. USA: Buena Vista Pictures US, 2000.

¹⁰¹ Tamtiež

¹⁰² Tamtiež

¹⁰³ Tamtiež

Jeho slová odkazujú taktiež na to, že žena by mala byť krásna a na jej osobnosti nezáleží, jej osobnosť je druhoradá. Je však nutné pripustiť, že táto scéna v rámci kontextu filmového diania vyznieva skôr kriticky – figuruje ako kritika Kuzcového zlého správania a neznesiteľnej povahy.

Dobrodružný muž, usadená žena

V rámci filmu sa na dobrodružstve zúčastňujú mužské postavy, konkrétne Kuzco a Pacha. V prípade Yzmi môžeme síce tvrdiť, že i ona je súčasťou dobrodružstva, ale je niekoľkokrát prízvukované, že doň nepatrí – to sa prejavuje na tom, že v množstve situácií neuspeje, nedokáže sa na nich adaptovať, jej plány končia zle, pre diváka úsmevne. Muži sú vždy o krok napred, pretože sú vo svojom „prirodzenom prostredí“.

Film sa skrz postavu Chichi v kontraste s Yzmou snaží zdeliť, že žena by mala byť tou, ktorá sa stará o deti a dom, poprípade ostatných, a to je jej prirodzené prostredie.

Tvorenie aktivít

Z hľadiska aktivít môžeme ženské hrdinky pozorovať predovšetkým v dvoch polohách:

Yzmina aktivita je motivovaná túžbou po moci, v ktorej jej prekáža Kuzco a na základe jej nespravodlivého prepustenia zo služieb princa. Jej aktivita je vo veľkom množstve prípadov vykreslená komicky (alebo vyústi do gagu), ako to už bolo spomenuté v predchádzajúcej časti. Je však nutné podotknúť, že sa jedná o prvú ženskú hrdinku, ktorá je aktívna v oblasti vedy a techniky (konkrétne variácie na chémiu).

Chichina aktivita v snímku je v každej scéne spojená so starostlivosťou o ostatných – či už o Pachu alebo jej deti, v závere dokonca o Kuzca. I napriek tomu, že na základe jej prehovorov sa sama stavia do aktívnej role, a ako žena, ktorá by zvládla sama vyjadriť svoj názor i proti vládcovi, nevidíme ju na základe týchto slov konať. Jediný moment, kedy prejavuje inú aktivitu ako starostlivosť o deti je, keď spolu s nimi ochraňuje rodinný dom. Následne však znova zapadá do stereotypu ženy v domácnosti, ktorá sa stará o ostatných, nikdy ju nevidíme samostatne.

Aktivity sú tak vykonávané predovšetkým mužskými postavami. Kuzco a Pacha sú stredobodom pozornosti v rámci naratívnej linky. Ako už bolo spomenuté, sú to práve oni, ktorí zažívajú dobrodružstvo, majú šancu zmeniť sa, spoznať lepšie jeden druhého. Ich aktivity hýbu naratívom. V prípade, že však mužské postavy konajú v rámci spoločnosti mimo ich ustanovenej genderovej normy, ich aktivita sa stáva terčom posmechu. Ako príklad je možné uviesť Kronka a jeho záľubu vo varení (varenie je asociované s tradičnou ženskou prácou), vďaka ktorému sa stáva terčom vtipu dokonca aj Yzmi samotnej alebo taktiež v prípade prejavovania priateľských citov medzi mužmi (jednoduché objatie medzi hrdinami je okamžite prerušené s nechťou v tvári, nakoľko muži by mali byť mužný, emocionalita je asociovaná so ženskými postavami). Samotný Kuzco niekoľkokrát využíva Pachovej láskavosti, komentuje ju ako niečo dievčenské a niečo tým pádom pre muža hanlivé.

Tvorenie vzťahov

V strede pozornosti sú predovšetkým vzťahy medzi mužskými postavami (konkrétne Kuzco – Pacha). Ten sa aktívne premieňa zo vzťahu, ktorý je nepriateľský na vzťah priateľský. Obe mužské postavy sa navzájom ovplyvňujú, učia sa, menia sa. Jediné výrazné vzťahy, ktoré zahŕňajú ženu sú vzťah medzi Yzmou a Kuzcom, Yzmou a Kronkom, dá sa sem zaradiť i vzťah Pachu a Chichi.

Vzťah Yzmy a Kuzca je spočiatku prezentovaný ako profesionálny. Postupne sa však divák dozvedá, že je založený na vzájomnej faloši a sebeckosti. Vo vzťahu sú obaja predstavený ako osobnosti, ktoré majú množstvo chýb. Avšak, Kuzco dostáva šancu na zmenu v podobe stretnutia Pachu a nadviazania s ním neskôr priateľského vzťahu – Yzma nie, čo sa hlbšie odráža i pri vzťahu Kronka a Yzmi. Ten je prezentovaný väčšinu filmu ako priateľský, no v konečnom dôsledku, keď Yzma Kronka urazí, sa Kronk pridáva ku Kuzcovi a Pachovi, opúšťa Yzmu (i napriek tomu, že film v mnohých momentoch ukazuje, že Yzma sa v skutočnosti o Kronka pozitívne zaujíma). Yzma ako niekto s negatívnymi vlastnosťami nedostáva podobnú šancu k zmene ako Kuzco, jej toxicita ničí všetky vzťahy, v ktorých sa ocitá – bez možnosti vykúpenia sa, ktorú má v rámci filmu Kuzco.

4.1.1.4 Stratená Ríša: Atlantída (2001)

Tvorenie identít

Film obsahuje najvyššie percento doteraz uvedených ženských postáv, z ktorých takmer všetky majú v rámci naratívu väčšiu úlohu.

Kida

Kida je predstavená princezná Atlantídy. Je samostatná, sebavedomá, inteligentná a observatívna osobnosť s vlastným názorom. Ako prvá princezná spochybňuje mužské ideály vo forme jej otca, nakoľko jeho idea o vládnutí je zastaralá. Taktiež sa ukazuje ako osobnosť, ktorá má veľké kvality k vedeniu jej ľudu - zaujíma sa oň, aktívne sa snaží nájsť techniku, ktorá by mu mohla v ťažších časoch pomôcť, pozná situáciu vlastných ľudí.

I napriek tomu, že počas naratívu nachádza lásku v podobe Mila, jej identitu to nijak nemení, i naďalej zostáva aktívnou a v konečnom dôsledku i kráľovnou. Neprispôsobuje sa Milovi, práve naopak, on je ten, kto zostáva aby mohla Kida naplniť svoju úlohu kráľovnej.

Na rozdiel od veľkého množstva princezien z predchádzajúcich filmov ju vidíme vykonávať aktivitu takmer počas celého filmu – samostatne, aj v spoločnosti mužských postáv (predovšetkým Mila), no nikdy nie je ukázaná ako pasívna, ale skôr ako seberovný partner.

Z vizuálneho hľadiska je Kidu možné chápať ako predstaviteľku inej etnicity, čím sa narúša stereotyp viktoriánskej bielej hrdinky. Čo sa však týka jej proporcií, jedná sa o veľmi štíhlu predstaviteľku (úzky nerealistický pás) s disproporčnými bokmi a telom, čím sa čiastočne posilňuje stereotyp bezchybnej hrdinky, respektíve nerealistického obrazu krásy (i keď je nutné poznamenať, že Kida je stále realistejšie vyobrazenou v rámci proporcií ako napr.: Mulan alebo Jane).

Audrey

Audrey je jedna z vedľajších postáv, ktoré sú súčasťou filmového naratívu. I napriek tomuto faktu sa vo filme nachádza veľmi často a v mnohých prípadoch je iniciátorkou aktivít dôležitých v rámci pohybu naratívu.

Je to mladá žena, ktorá však nemá problém postarať sa nielen sama o seba a viesť vlastný biznis (ako je to na základe dialógov a je správania prízvukované),

v ktorom k nej jej spolupracovníci majú plný rešpekt – a to i napriek faktu, že z hľadiska tradičných rol sa jedná.

Je dôležité podotknúť, že Audrey je taktiež prvá hrdinka štúdia, ktorá počas filmu nehľadá a ani nenachádza lásku. Jej motivácia, ako to sama podotkne, sú peniaze a sen otvoriť si vlastnú dielňu; jej identita sa neodvíja od snahy dosiahnuť šťastný koniec vo forme svadby alebo romantického usadenia, no i napriek tomu je v závere filmu ukázaná ako spokojný a naplnený individuál.

Audrey je ďalšou hrdinkou, ktorá svojím výzorom narúša klasický Disneyho stereotyp bielej ideálnej predstaviteľky s nerealistickými proporciami.

Helga

Helga je predstavená ako vyspelá, sebavedomá žena, ktorá si je vedomá svojej sexuality a ženskosti, a ktorá je v rámci aktivity na rovnakej alebo dokonca vyššej úrovni ako muži prítomný v rámci filmového naratívu. Podobne ako Audrey ju vidíme veliť mužom, niekoľkokrát je to práve ona, ktorá zachraňuje skupinu. Je schopný vodca, ktorý vie čo robiť i v kritických situáciách.

I napriek tomu, že Helga je v rámci naratívu postupne vykresľovaná ako jeden z antagonistou, jej charakter je rozvinutý a hlbší ako u antagonistiek predchádzajúcich filmov. Jej motivácia nie je založená na obsesii alebo závidi vedúcej k hlavnej hrdinke, hrdinovi, ale na vlastnom obohatení sa, vlastných túžbach nezávislých od ostatných.

Po vizuálnej stránke je možné Helgu opísať ako objektívne krásnu ženu, čo je výrazné odklonenie od stereotypu monštruóznej ženy, ktorá je škaredá a pôsobí až ako karikatúra. Jej proporcie sú taktiež omnoho reálnejšie ako v prípade mnohých kladných ženských postáv s úzkymi pásmi, ktoré boli predtým uvedené v rámci filmov štúdia. Jej vzhľad sa približuje realistickejším ženám.

Najstereotypnejším vyobrazením ženy, ktoré sa podobá filmom predchádzajúcich ér, je Kidina matka. Žena sa obetuje pre väčšie dobro, nemá možnosť vlastnej voľby. Divák nepozná jej meno, v naratíve funguje len ako obeta bohom, aby zachránili Atlantídu, nie je ju možné vidieť pri zúčastňovaní sa na žiadnych aktivitách alebo spoznať jej identitu.

Tvorenie dôležitosti

Ženy vo vedúcej pozícii

Film v rámci naratívu ukazuje niekoľko žien vykonávať dôležitú prácu, viesť tím alebo dokonca svoju krajinu. Princezné predchádzajúcich filmov sú v mnohých prípadoch v závere ukázané ako tie pasívnejšie, je to práve muž, ktorý vládne. Postava Kidy tento stereotyp vyvracia¹⁰⁴ a v závere ju vníma divák ako plnohodnotnú vládkyňu, Milo je postavený do pozície vedľajšej osobnosti¹⁰⁵.

V ostatných vedúcich roliach sa aktívne ocitajú napr. Helga alebo Audrey, ktoré sú mladými ženami, no v rámci svojho okruhu záujmu, i keď nie je prezentovaný ako typická ženská rola, jedny z najlepších (čo sa v rámci naratívu prízvukuje vokálne i niekoľkokrát).

Whitmore: „*You need engineers and geologists!*“

Milo: „*Got them all! Best of the best! [...] Audrey Ramirez, don't let her age fool you! She's seen more engines than you and I will ever know.*“¹⁰⁶

Okolitými mužmi táto skutočnosť nie je nijak znevažovaná, nie je prízvukované, že sú ženy a tak by sa podobnými vecami nemali zaoberať (napr.: i v prípade citátu sa prízvukuje fakt, že je mladá, nie žena).

Audrey: „*Rourke, we took a big hit down here and we are taking on water fast. I don't want to bearound when it hit boilers.*“

Rurk: „*How much time do we have left?*“

Audrey: „*Twenty minutes if the bulkhead holds. Better make that five.*“

Rourke: „*You heard the lady, let's move!*“¹⁰⁷

Sú rešpektované a počúvané ako odborníčky v ich oblasti záujmu.

Mužská a ženská seberovná spolupráca

¹⁰⁴ Najmä kvalitami, ktoré boli spomenuté v časti *Tvorenie identít*, str. 47-49

¹⁰⁵ I tak sa jej vyobrazenie však nevyhne do istej miery pasívnemu stereotypu ženy, ktorá čaká na záchranu, i keď sa film snaží poukázať na to, že je silnou osobnosťou, ktorá s vedením nemá problém. Tento stereotyp je viac rozoberaní v časti zaoberajúcou sa tvorením aktivít, str. 51

¹⁰⁶ *Stratená Ríša: Atlantída* [Atlantis: The Lost Empire] [film]. Réžia: Gary Trousdale, Kirk Wise. USA: Buena Vista Pictures US, 2001.

¹⁰⁷ Tamtiež.

Ďalším motívom, ktorý je pre film dôležitý je vyobrazene ženskej a mužskej spolupráce. Obe pohlavia sú vyobrazené v rámci dynamiky skupín ako seberovné. Ženy sú v rámci skupinových spoluprác prezentované ako schopné rovnakých prác ako muži (odpútanie sa od klasických genderových rol), dokonca v mnohých prípadoch sú práve ony iniciátormi aktivít (čo sa prejavuje predovšetkým v prípade Mila a Kidy). Pokiaľ prichádza k spolupráci, dostávajú rovnaký priestor ako opačné pohlavie, zúčastňujú sa pre naratív dôležitých činností.

Láska nie je pre ženskú identitu vždy dôležitá

I napriek tomu, že film obsahuje naratívnu líniu zameriavajúcu sa na lásku, skrz postavy stále poukazujú tvorcovia na to, že žena k naplneniu svojho života romantický vzťah nepotrebuje a pokiaľ áno, volí si ho, nemusí byť vždy tou, ktorá sa kvôli nemu obetuje alebo stane sa pasívnejšou osobnosťou.

Audrey, Packard, Kida a Helga sú zobrazené ako postavy, ktoré aktívne nehľadajú muža a jeho lásku. Audrey, Packard a Helga sú motivované vlastným obohatením, Kida zas snahou pomôcť vlastnému ľudu a krajine navrátením do jeho pôvodnej podoby. I napriek tomu, že Helga je v konečnom dôsledku prezentovaná ako jeden z antagonistov, za čo je aj potrestaná, nie je tak kvôli tomu, že by nezastávala klasické ideály (tento fakt je prezentovaný predovšetkým práve práve skrz Audrey, ktorej motivácia a sen sa počas filmu nezmenia, nenachádza lásku ani po nej netúži), no kvôli objektívnemu ohrozeniu ostatných. Spolu s ňou je potrestaný práve i Rourke.

Kida, i napriek tomu, že lásku v rámci naratívu nachádza, nesnaží sa o to aktívne po celý čas. V závere taktiež nijak nemení jej identitu, nestáva sa kvôli nej aktívnejšou alebo pasívnejšou osobnosťou, stále zostáva sama sebou a naplňa svoj pôvodný gól.

Tvorenie aktivít

Aktivity sú tvorené ako mužskými osobnosťami, tak ženskými. Nie sú však rozdeľované na základe genderových konvencií spoločností, práve naopak. Audrey, Kida aj Helga sú aktívne v rámci povolania, ktoré je asociované predovšetkým s mužmi, Audreyho správanie nie je asociované s typickými ženským vlastnosťami ako jemnosť, zastáva určité klasicky maskulinné vlastnosti (je drsnejšia, fyzickejšia

a pod.), Packard fajčí; mužov naopak vidí divák činných v povolaniach ako kuchár, jeden z mužov v expedícii vykonáva aktivitu s cieľom zarobiť si a otvoriť si kvetinárstvo (čo by sa dalo charakterizovať ako ženský záujem). I napriek tomu, že film poskytuje množstvo pozitívnych vyobrazení ženských aktivít, je stále možné pozorovať v rámci ich vyobrazení stereotypy.

V závere filmu, keď je Kida vybraná ako „záchranca“ svojho ľudu a stáva sa kryštálom reprezentujúcim srdce krajiny, t.j.: nielen pasívnou, no i objektom, nedokáže sa sama zachrániť, je manipulovaná antagonistami filmu. V tento moment kráľ Atlantídy poveruje Mila ako mužského hrdinu, aby ju zachránil. Je však nutné povedať, že i napriek tomu, že je Milo postavený kráľom do role záchrancu, na Kidinej záchrane sa podieľa celá skupina ľudí. Dokonca, Audrey je tá, ktorá Kidu priamo zachraňuje (odrezáva kontajner s kryštálom), a na ktorej schopnostiach je postavený úspech plánu.

I napriek tomu, že Helga pôsobí v danej scéne ako antagonista a v závere je potrestaná smrťou (čo je však i Rourke, pričom je mužským charakterom), je nutné podotknúť, že jej aktivita taktiež pomáha v konečnom dôsledku pri záchrane Kidy, nakoľko ona je tou, ktorá na základe vlastného rozhodnutia zneškodní Rourka po tom, čo ju podrazí.

Tvorenie vzťahov

Naratív poskytuje kombináciu rôznych vzťahov, film sa však do hĺbky nesústreďuje na žiadnu exkluzívne ženský vzťah (Audrey, Kida, Helga, ani Packard nemajú k sebe bližšie ako k ostatným mužským členom posádky), v popredí sú vzťahy zmiešané. V rámci naratívu má najväčší priestor všeobecný vzťah Mila a ostatných členov posádky, vzťah Helgy a Rurka a romantický vzťah Mila a Kidy.

V rámci vzťahu Mila a Kidy je práve Kida vyobrazená ako iniciátor – po príchode do Atlantídy je to práve ona, ktorá Mila pozýva na dobrodružstvo, umožňuje mu zostať a skúmať Atlantídu a jej kultúru. Vo vzťahu obaja vykonávajú rovnaké množstvo aktivít, pomáhajú jeden druhému. Ženská postava iniciuje romantický vzťah, je dané na javo, že je jej výber. Po nadobudnutí romantického sňatku s Milom zostáva aktívnou osobnosťou a iniciátorom, neprispôsobuje sa mužskej postave, divák ju nevidí vo vzťahu ako pasívnejšiu, dokonca sa muž prispôsobuje jej (v

záverečnej scéne je to ona, ktorá podnecuje spoločný výlet na horu; Milo taktiež zostáva v Atlantíde aby Kida mohla zaujať pozíciu kráľovnej).

V rámci vzťahu Helgy a Rourka sa taktiež prejavuje rovnaké množstvo aktivít. Tento vzťah nie je romantického charakteru, jedná sa o spolupracovníkov. Rurk plne akceptuje Helgu ako jednu z vedúcich pováh výpravy a ako rovnocenného spoločníka. Síce v závere príde ku konfliktom medzi týmito dvoma osobnosťami, ktoré ultimátne vedú k ich smrti, Helga nie je ukázaná ani pred smrťou ako pasívnejšia, niekto, kto sa osobnosti Rourka bojí a necháva ho v onom vzťahu vyhrať, i napriek tomu, že ju podráža, práve naopak, stále zostáva rozhodnou a sebeckou osobnosťou a v závere je to práve ona, ktorá prebranou iniciatívou umožňuje ostatným zachrániť Kidu.

4.1.1.5 Lilo a Stich (2002)

Tvorenie identít

Lilo

Lilo je vykreslená ako osobnosť, ktorá v krátkom časovom rozmedzí prišla o rodičov, a ktorá zostáva v opatere jej staršej sestry Nani. Na rozdiel od ostatných hrdiniek príbehov Disney, ktoré prišli v rámci (alebo pred) naratívu o rodičov, film skrz Lilo ukazuje realistické vyobrazenie malého dieťaťa s traumou zo straty svojich najbližších. Lilo je vo svojich šiestich rokoch predstavená ako veľmi svojrázne, impulzívne no i emočne nezrelé dievča, ktoré má problémy s epizódami hnevu a pocitmi osamelosti. Film ju však i napriek týmto vlastnostiam nikdy neantagonizuje, práve naopak. Jej premena a rast ako človeka a postupné nachádzanie šťastia sú centrom naratívu. Po Megare a Herculesovi prichádza znova k dôležitému vyobrazovaniu ženského charakteru (i napriek tomu, že sa jedná iba o dieťa) – ako niekoho, kto môže mať zásadné chyby a problémy, kto nie je dokonalý, kto sa nespráva vždy v súlade so spoločenskými očakávaniami. I napriek týmto problémom jej však nie je odopretý šťastný koniec, postavy majú šancu k rastu ako osobnosti. Lilo má taktiež silné povedomie o jej vlastnej kultúre (čo sa prejavuje napr.: navštevovaním hodín tradičných tancov alebo v rámci jej silného zmyslu pre „*ohanu*“).

I po vizuálnej stránke sa Lilo sa vymyká často opakovanému bielemu chudému stereotypu krásky, ktorý bol pri mnohých deťoch prítomný vo filmoch štúdia (napr.: Alica v Krajine Zázrakov).

Nani

Nani je predstavená ako starší súrodenec Lilo, ktorý sa snaží vychovávať sestru po strate ich rodičov. Podobne ako v prípade Lilo, ani Nani nie je bezchybnou hrdinkou. Nenapĺňala ideál dokonalej ženy v domácnosti, no je reprezentovaná ako silná, neoblomná samostatná žena, ktorá sa s jej novou úlohou snaží vyrovnáť a nájsť si cestu k svojej rodine, i napriek problémom, ktoré sa s ňou spájajú. V žiadnom prípade nie je reprezentovaná ako jedinec, ktorý by bol pasívny, alebo potreboval mužskú postavu ako záchrancu zo situácie (dokonca sa vo filme stretne mužská postava s odmietnutím).

Rovnako ako Lilo, po vizuálnej stránke Nani nespĺňa stereotyp bielej ženy s útlým pásom, ktorý je v mnohých filmoch štúdia presadzovaným. Okrem toho, že je Nani predstaviteľkou inej farby pleti, jej proporcie (pás, boky) sa približujú viac reálnym ženám.

Cisárovná

Prvou ženou, ktorú film divákovi predstaví je mimozemská vládkyňa. I napriek tomu, že sa dá zaradiť k ďalším bezmenným hrdinkám, nakoľko film používa oslovenia ako „Your Majesty“, „Your Highness“, jej identita ako osobnosti v rámci naratívu je jasne daná.

Je rešpektovanou osobnosťou vo vedúcej pozícii so zodpovednosťou za svojich poddaných a za ich bezpečnosť, čo si plne uvedomuje a na základe toho koná. Sice sa javí ako prísna a neoblomná, je taktiež ukázaná ako spravodlivá osobnosť, ktorá rozhoduje na základe faktov, a ktorá je schopná dať v prípade zásluh druhú šancu. Taktiež vládne samostatne, bez priamej pomoci muža – tento fakt a jej schopnosti ako líderky počas filmu nie sú spochybňované alebo komentované negatívne. Rešpektujú ju v jej pozícii ako jej podriadený (rovnako muži aj ženy), tak i ľudia v jej okolí, budí prirodzenú úctu.

Tvorenie dôležitosti

Sesterský vzťah

Za najdôležitejšiu tému filmu môžeme považovať práve vyvíjajúci a premenlivý sesterský vzťah Lilo a Nani. Pre štúdio sa jedná o prvý čisto ženský vzťah, ktorý je v ústredí filmového naratívu a taktiež doteraz najrealistickejšie zobrazený vzťah medzi dvoma osobami celkovo. Dá sa tak tvrdiť na základe faktu, že Nani a Lilo majú množstvo chýb, prejavujú voči sebe hnev, nevyhnú sa tak ani hádkam.

Nani: „*You're such a pain!*“

Lilo: „*So why don't you sell me and buy a rabbit instead?!*“

Nani: „*At least a rabbit would behave better than you!*“¹⁰⁸

I napriek tomu ich vzťah je komplikovaný, z naratívneho hľadiska nie je vykreslený len negatívne, je v ňom priestor na uzmierenie a priznanie si vlastných chýb a ďalší rast.

Nani: „*I shouldn't have yelled at her.*“

Lilo: „*We're sisters, it's out job.*“

Nani: „*Yeah, well, from now on...*“

Lilo: „*I like you better as a sister than a mom. And you like me better as a sister than a rabbit, right?*“

Nani: „*Yes. Yes, I do.*“¹⁰⁹

Na základe daných úryvkov z konverzácií sa divákovi taktiež ponúka hlbší pohľad na postavy oboch žien. Nani sa náhle nestáva dokonalým rodičom, Lilo nie je hneď dosť dospelá na to, aby sa vcítila do Nani a pochopila bremeno, ktoré obnáša starostlivosť o mladšieho súrodenca. Naratív prizvukuje, že je pre ženy v poriadku, že nie sú vždy dokonalé, že v rámci ich vzťahov prichádza k mnohým úskaliam. Postupne ich sestry spolu prekonávajú a i napriek tomu, že ich konečný vzťah nemusí

¹⁰⁸ *Lilo a Stich* [Lilo & Stitch] [film]. Réžia: Dean DeBlois, Chris Sanders. USA: Buena Vista Pictures US, 2002.

¹⁰⁹ Tamtiež.

byť v závere bezchybný, je stále šťastný. Tento fakt sa odráža i v Stitchovom monológu, opisujúc rodinu Nani a Lilo.

Stitch: „*This is my family. I found it, all on my own. Is little, and broken, but still good.*“¹¹⁰

Nedokonalá žena

Na základe predstavenia hrdiniek a ich identít za ďalší dôležitý bod v rámci naratívu je možné považovať tému nedokonalkej ženy. Táto téma nie je prezentovaná ako niečo negatívne, no realistické. I napriek tomu, ako už bolo prízvukované, že obe ženské postavy majú chyby, nie sú antagonizované, ani odsúdené na nešťastný koniec, alebo na stagnáciu z naratívneho hľadiska. Problémy a nedokonalosti ženských hrdiniek sú zobrazené ako ich prirodzená súčasť, ako niečo, čo má každý človek a čo nie je chybné.

Nejedná sa však len o nedokonalosti povahového charakteru, no i nedokonalosti výzorového charakteru. Táto myšlienka sa prejavuje skrz monológ Lilo, keď komentuje fotografie turistov, ktoré zbiera, a mnoho z ktorých obsahuje ženské postavy.

Lilo: „*Aren't they beautiful?*“¹¹¹

I napriek tomu, že ženy na fotkách nie sú stereotypným vyobrazením krásneho štíhleho vzhľadu, je to v poriadku a chápané ako absolútne prirodzené.

Premena jednotlivcov na základe vonkajších vplyvov ženských postáv

Ďalšou ústrednou témou, je zmena človeka na základe vonkajších a i vnútorných faktorov. Film sa naopak zameriava na zmenu jednotlivcov. Táto zmena sa najviac prejavuje skrz postavu mimozemšťana Sticha, ktorého obe sestry priamo ovplyvňujú, a o ktorom by sa dalo tvrdiť, že je taktiež fyzickou manifestáciou mnohých vlastností oboch dievčat. V počiatkoch je podobne ako Lilo impulzívny, má problémy s hnevom, emocionálne nie je vyspelý na toľko, aby pochopil bremená ostatných. Po tom však, čo sa stretáva s Lilo, tá mu dáva podporu a zoznamuje ho

¹¹⁰ *Lilo a Stich* [Lilo & Stich] [film]. Réžia: Dean DeBlois, Chris Sanders. USA: Buena Vista Pictures US, 2002.

¹¹¹ Tamtiež.

s ideou rodiny a ľudským svetom okolo nej. Stitch sa začína meniť influenzov a aktivitou hlavnej hrdinky k lepšiemu, začína chápať ľudské hodnoty okolo seba.

Tvorenie aktivít

Ženská aktivita je v centre filmového naratívu v rôznych formách.

Lilo a Nani sú najaktívnejšími postavami naratívu, hýbu ním. Obe Nani, i Lilo vykonávajú bežné ľudské každodenné aktivity (divák Lilo vidí hrať sa s bábikami, bicyklovať sa, venovať sa tancu a pod.; Nani zas vidí v jej práci, alebo počas toho, ako si hľadá novú prácu, pri športe a pod.), nie sú striktne oddelené mužské a ženské aktivity. Nanine aktivity sú často uvádzané v konotácii o starostlivosť o Lilo. I napriek tomu, že by sa dalo tvrdiť, že Nani je takto postavená do stereotypu obetavej ženy, ktorá stavia svoje šťastie do úzadia, kvôli niekomu inému bez možnosti voľby, je nutné pripomenúť, že Nani voľbu má v podobe sociálneho pracovníka. Namiesto toho, aby sa však Lilo vzdala, sama sa rozhoduje, že chce pokračovať v starosti o Lilo, je to jej slobodná voľba, ktorá nie je nikým ovplyvnená. Nani je v rámci jej aktivít taktiež prezentovaná ako niekto, pre koho sú klasické spoločensky ženské aktivity výzvou, nie je v nich dobrá (nevie dobre variť, nestíha upratať a pod.), no fakt, že tieto aktivity nedokáže robiť výborne, nie je nejak kritizovaný, čím sa narušuje stereotyp ženy v domácnosti.

V rámci filmu sa na obrazovkách vyskytuje i množstvo iných žien, ktoré síce slúžia ako epizodické, vedľajšie postavy, no divák mnohé z nich vidí divák vykonávať aktivitu ako majiteľky vlastných malých podnikov, pracovníčky v službách a pod. Je dokonca možné tvrdiť, že väčšina vedľajších postáv, ktorá sa v rámci naratívu vyskytne sú práve ženy.

Tvorenie vzťahov

Ako už bolo spomínané, v centre naratívu stojí sesterský vzťah Lilo a Nani. Nakoľko sa mu venovala časť tvorenia dôležitostí podrobnejšie, nebude v tejto časti rozoberaný. I tak je však dôležité dodať, že sa jedná pre štúdio o prvý film, ktorého centrom je vzťah dvoch ženských hrdiniek, a do ktorého len minimálne zasahujú mužské postavy, alebo ho nejakým spôsobom menia.

Ďalšie vzťahy, ktoré má divák možnosť pozorovať sú vzťahy predovšetkým zmiešané, či už na úrovni priateľského alebo romantického typu (Nani a David,

i napriek tomu, že sa však v deji vyskytuje, nijak nemení identitu Nani alebo Lilo, David nie je ukázaný ako záchranca, ktorý napráva všetky problémy), profesionálneho (vzťah Nani, Lilo a Bubbles alebo Cisárovná a Gantu). Vzťahov čisto medzi mužmi je v rámci filmov málo, jediný výraznejší je prípad Jumba a Pleakleyho. Muži a ženy vo vzťahoch sú prezentované ako rovnocenné osobnosti, ktoré prezentujú rôzne, genderom neovplyvnené aktivity.

4.1.1.6 Planéta Pokladov (2002)

Tvorenie identít

Sarah

Jimova matka Sarah je predstavená ako samostatná, slobodná žena. Prvýkrát vo filmoch štúdia sa skrz postavu ženy dekonštruuje idea „šťastného manželstva ako ideálneho konca (alebo „žili šťastne až na veky vekov“), nakoľko ako ju a jej syna manžel opúšťa a už sa nevracia. I napriek tomu je však ukázaná ako osobnosť, ktorá sa naňho nespolieha, nečaká na jeho vrátenie, no ani nehľadá aktívne novú lásku. Sama vedie úspešne vlastný podnik a stará sa o problémového syna, ktorého ale nezvláda.

Vo filme sa však vyskytuje len minimálne (v úvode filmu a v závere), jej osobnosť sa nevyvíja a zostáva statická. Táto postava slúži primárne len ako prostriedok, ktorý tlmočí divákovi, že matka musí syna poslať na nejaké dobrodružstvo, počas ktorého by si mal nájsť mužský vzor a na základe toho sa začať meniť (čomu sa venuje i časť tvorenia dôležitostí a vzťahov tohto filmu).

Amelia

Amelia je vedľajšou postavou filmu. Je prezentovaná ako prirodzene vedúca, sebavedomá a inteligentná osobnosť, ktorá je veľmi vážená jej priamymi podriadenými. O svojej identite nemá pochybnosti, v rámci filmu nevidíme Ameliu ľutovať jej rozhodnutia alebo činy alebo ich spochybňovať, práve naopak, pevne si za nimi stojí a ovplyvňuje tak rozhodnutia mnohých okolo seba, tieto rozhodnutia nie sú prezentované komicky alebo groteskne. V rámci naratívu, i napriek tomu, že nie je hlavnou postavou zaberá veľké miesto a iniciuje množstvo rozhodnutí, ktoré posúvajú príbeh.

Avšak aj napriek tomu, že je vyobrazená pozitívne ako samostatná žena, ktorá nehľadá primárne lásku a usadenie sa (z hľadiska jej profesie a správania počas filmu by sa dokonca dalo tvrdiť, že hľadá presný opak, jej práca ako dobrodruha a kapitánky ju úplne naplňa), v konečnom dôsledku sa jej dostáva v podobe doktora Dopplera. Disney sa znova vracia k stereotypu toho, že šťastný koniec pre ženu je manželstvo a deti, nech je v akejkoľvek pozícii (a to i napriek tomu, že sa dá tvrdiť, že cez postavu už spomenutej matky tento stereotyp vlastne kritizuje ako nerealistický).

Tvorenie dôležitosti

Žena nedokáže ovplyvniť identitu muža

Táto téma sa prízvukuje predovšetkým cez postavy Jima, jeho matky a otca a Cyborga. Jim je charakterizovaný ako tvrdohlavý rebel neustále porušujúci pravidlá spoločnosti, v ktorej žije. I napriek tomu, že Jim svoju mamu má rád a uvedomuje si svoje chyby a Sarah sa ho snaží čo najlepšie vychovávať ako slobodná matka, nie sú schopní si k sebe nájsť cestu po tom, čo odišiel Jimov otec.

Sarah: „*Ever since his father left, well, Jim just never recovered. [...] And when I talk to him, he 's like stranger to me. I don't know, Delbert, I tried everything.*“¹¹²

Z hovoreného slova je možné dedukovať, že Jim potrebuje iného muža, otcovskú figúru, aby bol schopný zmeniť sa, začať objavovať svoju identitu a stal sa lepším človekom. Žena, i napriek tomu, že sa snaží, to nedokáže. Matka tak musí svojho syna vyslať na dobrodružstvo, kde bude mať šancu si tento vzor nájsť.

Manželstvo ako šťastný koniec pre ženu

Štúdio znova otvára tému manželstva a lásky ako ultimátneho šťastného konca pre ženu. Tento stereotyp je predstavený v rámci filmu v dvoch rovinách.

V prvej rovine je kritizovaný, nakoľko Sarah jej muž opúšťa a ona zostáva na Jimovu problematickú výchovu a vedenie reštaurácie sama. I napriek tomu je však vyobrazená ako aktívna osobnosť, ktorá sa snaží obe úlohy zvládať a byť i napriek

¹¹² *Planéta Pokladov* [Treasure Planet] [film]. Réžia: John Musker, Ron Clements. USA: Buena Vista Pictures US, 2002

tomu šťastnou. Nehľadá ďalej romantickú lásku v podobe muža. Realisticky sa ukazuje, že manželstvo nemusí byť pre ženskú postavu vždy ideálnym koncom.

V druhej rovine je však tento stereotyp podporovaný, vzťahom doktora Dopplera a Amelie. I napriek tomu, že ženská hrdinka v rámci naratívu neprejavuje hlbší záujem o romantický vzťah (interakcie oboch postáv sú založené na vzájomnej spolupráci a rešpekte), v závere je možné Dopplera a Ameliu vidieť ako pár, ktorý spolu dokonca vychováva deti. Téma, ktorá sa vytvára je, že žena, i napriek tomu, že manželstvo nemusí vždy pokračovať ideálne, by mala o onen romantický vzťah stáť, snaha oň by ju mala napĺňať. Bližšie sa tomuto vzťahu venuje časť tvorenia vzťahov.

Tvorenie aktivít

Aktívnymi sú vo filme ako ženské, tak mužské postavy, aktivity nimi vykonávané nie sú delené z hľadiska stereotypných genderových kategórií.

Jimovu mamu vidíme v úvode filmu ako pracuje a vedie sama vlastný podnik, i bez pomoci Jima alebo inej mužskej postavy.

Amelia je zas prezentovaná ako kapitánka, vytvára aktivity väčšinu času, počas ktorého sa objavuje v naratíve, i napriek tomu, že je postavou vedľajšou. Jej rozhodnutia sú prezentované ako správne, v mnohých prípadoch je to práve ona, ktorá svojou aktivitou zachraňuje posádku (napr.: po tom, čo je loď napadnutá pirátmi je to ona, kto iniciuje útek a zvyšok postáv dostáva do bezpečia; v nebezpečnej búrke jej rozhodnutia zabezpečujú plynulý prechod posádky a pod.).

I napriek tomu, že prezentovanie aktivít žien môžeme na základe týchto faktov, chápať pozitívne, je nutné poukázať i na negatívny aspekt, ktorým je aktivita žien ďalej ovplyvňovaná. Obe ženy sú postavené do dočasne pasívnej situácie, aby vynikla aktivita mužov. V prípade Jimovej mami sa jedná o moment, keď prichádza o svoj podnik kvôli Jimovi, ktorý nachádza mapu s pokladom - svojho syna vysielala na dobrodružstvo, aby mohol rásť ako človek, nakoľko ona sama mu pomôcť nedokáže, nedokáže ho pochopiť, jej postava je od tohto momentu až do záveru na obrazovke neprítomná. Amelia je zas postavená do pasívnej polohy vážnym zranením po tom, čo ich napadajú piráti – deje sa tak, aby vynikla aktivita doktora Dopplera, presvedčila diváka, že je oným „vyvoleným“ mužom pre kapitánku, tým,

že pomáha pri jej záchrane. Ameliina dočasná pasivita slúži k posilneniu romantickej linky, čo je možné chápať ako odkaz na klasické obdobie filmov štúdia.

Tvorenie vzťahov

V popredí filmu sú predovšetkým mužské vzťahy, čisto ženské vzťahy film neobsahuje. Zmiešaných vzťahov sa vyskytuje v rámci filmu len pár a tie sú rodinného typu (Jim – matka, matka – otec), profesionálneho typu (Jim – Amelia, Amelia - Arrow) a romantického typu (Amelia – doktor Doppler). Rodinné vzťahy a taktiež i romantický vzťah sú vyobrazené problematcky.

V rámci rodinného vzťahu je jasne dané najavo, že matka nedokáže svojho syna zvládnuť a ovplyvniť ho do takej miery, ako by ho ovplyvnila mužská postava. Preto ustupuje, posielala svojho syna na dobrodružstvo, ktoré mu pomôže nájsť mužský vzor - ona zostáva pasívnou a vracia sa až v závere filmu po tom, čo sa jej syn vracia už zmenený, aby mohla ďalej prežívať harmonický vzťah.

Nakoľko vzor, ktorý sa prezentuje vo forme postavy Cyborga, sa veľkú časť naratívu správa voči Jimovi antagonisticky, manipuluje ním a niekoľko krát ho ohrozuje, i celú posádku na živote, téma ktoré sa cez tento vzťah prezentuje vyznieva skôr negatívne. Jima dokáže onen vzor zmeniť k lepšiemu a chápať ho iba vďaka faktu, že je mužskou figúrou; Jimova mama ho zas nedokáže plne pochopiť len kvôli tomu, že je žena, i napriek tomu, že ho vychovala ako slobodná matka.

V prípade vzťahu medzi doktorom Dopplerom a Ameliou prichádza k pozitívnemu vývinu, ktorý má možnosť divák sledovať postupne. Vývin tohto vzťahu je však chápaný skôr ako vzťah priateľský alebo profesionálny – obaja sa spolu učia spolupracovať a navzájom sa rešpektovať. Keďže, ako už bolo spomenuté, ale vidíme, že Amelia počas trvania naratívu lásku nehľadá a neprejavuje o ňu záujem (a i napriek tomu je spokojnou, aktívnou a uvedomelou ženou s vlastnou identitou), pôsobí onen romantický prvok vzťahu nútene, skôr ako formula, ktorú musí štúdio dodržať, stereotyp onej „lásky šťastne až na veky vekov“ – a to i napriek tomu, že film tento stereotyp ukazuje ako nerealistický, kritizuje ho cez vzťah Jimovej matky a jeho otca. Ďalším faktom, je, že síce Amelia pôsobí v prvej polovici filmu v mnohých prípadoch ako dôležitý hýbateľ deja, množstvo z jej aktivít posúva naratív, v prospech tohto vzťahu je predovšetkým v druhej časti, po tom, čo sa zraní,

postavená do pasívnejšej role, aby mohol doktor Doppler vyniknúť ako onen muž záchranca.

I napriek problematickým vyobrazením oných dvoch vzťahov, film obsahuje i pozitívne vyobrazenie žensko-mužských vzťahov. Centrom tých je Amelia, jedná sa o vzťahy predovšetkým profesionálneho typu.

Dôstojník Arrow a Amelia sú ukázaný ako dvojica, ktorých vzťah je založený na vzájomnej dôvere a zásluhách. Arrow rešpektuje Ameliu ako kapitánku lode na základe jej zásluh a dovedností, nie na základe toho, či je žena alebo muž, z rovnakej perspektívy rešpektuje Amelia Arrowa. Dynamika ich vzťahu je vyrovnaná, mužská postava neprevyšuje ženu, nepreberá jej zásluhy a naopak. Tento vzťah však nedostáva veľa priestoru, nakoľko Arrow v rámci naratívu umiera a tak mu nie je možné sa ďalej venovať.

Ďalším profesionálnym vzťahom je Amelia a Jim. I napriek počiatočným sťažnostiam na Ameliu, Jim ju plne rešpektuje ako vedúcu výpravy, počúva jej príkazy, naopak Amelia zas, i napriek počiatočným prísnyim podmienkam, ktorým Jima vystavila, uznáva jeho zásluhy a považuje ho za plnohodnotného člena výpravy. Tomuto vzťahu sa však film nevenuje do hĺbky, skôr okrajovo a povrchovo.

4.1.1.7 Princezná a Žaba (2009)

Tvorenie identít

Tiana

Tiana je vyobrazená už v počiatku filmu ako niekto, kto nehľadá typickú rozprávkovú lásku na prvý pohľad a princa na bielom koni. Naopak, jej ideály a ciele sa skrývajú v splnení svojho a otcovho sna – v otvorení reštaurácie. Podobne ako pri Mulan je síce Tianina identita ovplyvnená rodinou a patriarchálnou figúrou, je však nutné podotknúť, že Tiana od počiatku preukazuje vlastný záujem o dané aktivity nezávisle o otca a taktiež v nich i sama pokračuje, nevykonáva aktivitu len kvôli uznaniu muža a rodiny. Je pracovitá, snaživá, a vyspelá, pevne vníma realitu okolo seba, čo sa prejavuje i na jej aktivitách (v počiatku má niekoľko prác). Problémom vyobrazenia Tianinej identity je ale fakt, že naratívna linka ju mení v prospech lásky až do takej miery, že kvôli nej a mužovi by bola schopná zanechať i svojho sna, len aby mohla s ním zostať (stereotyp lásky, ktorá je viac ako osobné ideály).

Tiana je prvou protagonistkou afro-amerického pôvodu Disney, ktorá je súčasťou afro-americkej komunity, váži si jej tradícií a je aktívnou osobnosťou v rámci naratívu. Problémom je však, že i napriek tomuto pozitívnemu pokroku v rámci úsilia zvýšiť rasovú diverzitu ženských postáv vo filmoch štúdia, Tiana väčšinu času trávi vo forme žaby, čo do veľkej miery neguje tieto snahy a potláča vyobrazenie jej kultúrnej identity.

Lottie

Charlotte, alebo Lottie, je zosobnením stereotypov týkajúcich sa lásky v tvorbe štúdia. Je predstavená síce ako milá, no naivná, príliš emocionálna osobnosť, ktorá v mnohých prípadoch slúži ako zdroj komiky, a ktorej aktivita sa odvíja len primárne zo snahy zaujať a vziať si muža a tak sa stať princeznou, čo je ultimátne jej snom.

Lottie: „I would kiss a frog! I would kiss a hundred frogs if I can marry a prince and become princess!“¹¹³

Jej identita je daným faktom veľmi ovplyvnená, divákovi sú neznáme iné z jej záujmov alebo cieľov - nakoľko zakaždým, pokiaľ má možnosť rozpráva len o mužovi. V rámci naratívu sa vôbec nemení, zostáva statickou osobnosťou (má rovnaké záujmy aj správanie ako dieťa, tak i ako dospelá osobnosť).

Z vizuálneho hľadiska sa jedná o ďalšiu zo žien štúdia, ktorá je typickým príkladom Disneyho štíhlej peknej ženy s nerealisticky úzkym pásom.

Tianina matka a Mama Odie

Tianina matka a Mama Odie sa vyskytujú v rámci filmového naratívu len v malých percentách, ich identity nie sú hlbšie rozvíjané - Tianina matka pôsobí ako rodinná figúra, ktorá pracuje ako krajčírka; postava Mama Odie je zas excentrickou, samostatnou osobnosťou zaoberajúcou sa čarodejnictvom. Obe však slúžia ako prostredník, ktorý skrz dialógy prízvukuje Tiane, že dôležitejšie ako vlastné ideály a sny by mala byť pre ženu (no i muža) láska, ktorá by mala jej byť ultimátnym cieľom:

¹¹³ *Princezná a Žaba* [The Princess and the Frog] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Walt Disney US, 2009

Matka: „*Tiana, your daddy may not gotten a place he always wanted but he had something better! He had love. And that's all I want for you, sweetheart. To meet your prince Charming and dance off to your happily ever after.*“¹¹⁴

alebo

Mama Odie: „*Miss Froggy, might I have a word? You's a hard one, that's what I heard. But your daddy was a loving man, family through and through. And you your daddy's daughter! What he had in him you got in you. You got to dig a little deeper...*“¹¹⁵

Tvorenie dôležitosti

Láska a manželstvo je viac ako osobné túžby

Téma lásky ako ultimátneho šťastia je prízvukovaná vo filme neustále, cez väčšinu postáv – Tianina matka, Charlotte, mama Odie a pod. Tiana však po manželstve ani láske spočiatku netúži, jej motivácia je otvorenie si vlastnej reštaurácie a byť v rámci nej vedúcou osobnosťou. I napriek tejto motivácii a všetkej aktivite, ktorú hrdinka vykonáva na to, aby mohla dosiahnuť svojho cieľa. Po stretnutí s Naveenom a po spoločnom poznávaní sa však jej cieľ a chovanie mení. Síce má na výber medzi splnením si oneho sna skrz postavu antagonistu, odmieta to. Problematický nie je tento fakt, no to, že k onemu odmietnutiu prichádza iba kvôli onej láske, ako to prízvukuje dialóg, nie osobnému morálnemu stanovisku. Tiane tak hrozí, že kvôli láske obetuje nielen svoju osobnú motiváciu, všetku aktivitu, ktorú kvôli nej vykonávala, no taktiež i ľudskú identitu. Film tento fakt a obeť ženiných osobných túžob kvôli láske však idealizuje, Tiana je nakoniec kvôli nej odmenená – ako mužom, tak i vlastnou reštauráciou.

Tvorí sa nerealistická dôležitosť, že pre ženu lásku potrebuje, je dôležitejšia pre jednotlivca ako vlastné ideály a túžby. Pokiaľ si ju žena vyberie, obetuje kvôli nej to, čo personálne chce, dostane sa jej odmeny a šťastia.

¹¹⁴ *Princezná a žaba* [The Princess and the Frog] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Walt Disney US, 2009

¹¹⁵ Tamtiež.

Tvorenie aktivít

Postavy oboch genderových spektier vytvárajú v rámci filmu aktivity. Ženské spektrum je zastúpené predovšetkým postavami Tiany a Charlotte, mužské postavou Naveena.

Aktivita Lottie sa odvíja exkluzívne len z jej motivácie nájsť si svojho princa, rovnako ako jej celá identita. Síce ju nie je možné chápať ako pasívnu osobnosť, nakoľko v mnohých prípadoch je to práve ona, ktorá iniciuje rôzne aktivity, je nutné poznamenať, že tie sú neustále spojené s mužskou postavou (napr.: keď sa zdá, že princ nedorazí, Lottie začína byť hysterická, avšak v momente, keď sa zjaví, je to práve ona, ktorá okamžite iniciuje spoločný tanec; sama začína plánovať svadbu a všetko okolo nej spojené a pod.).

Tianine aktivity sú Lottienym opakom. Jej motivácia vykonávať v rámci naratívu aktivity nie je spojená s mužskými postavami, no vlastnou motiváciou v podobe otvorenia si a vedenia reštaurácie. Divák vidí Tianu vykonávať široké spektrum aktivít – pracovať v rôznych prácach, je to práve ona, ktorá i po zmene na žabu v mnohých momentoch preberá iniciatívu i nad mužskými postavami, alebo prichádza s plánmi, ktoré pomáhajú jej no i ostatným v okolí (Tiana zachraňuje Naveena pred hlavným antagonistom, zabezpečuje plynulý prechod cez močiar a pod.). Naveen je predstavený oproti Tiane ako ten pasívnejší, i napriek tomu, že je mužskou postavou. V kontraste s hlavnou hrdinkou je jeho aktivita prezentovaná negatívne, asociovaná s vlastnosťami ako lenivosť alebo neschopnosť sa postarať o samého seba. Až Tianine ovplyvnenie je schopné jeho charakter a aktivity meniť pozitívnejším smerom.

Tianina aktivita je však veľkým množstvom postáv kritizovaná. Okolie neuznáva Tianinu ťažkú prácu, kritizuje jej neschopnosť zabávať sa, alebo fakt, že dokonca onu aktivitu na základe jej motivácie vôbec vykonáva. Síce Tiana je s ich názormi ohľadom jej aktivít oboznámená, no i napriek tomu sa ich aspoň v počiatku filmu nevzdáva a pokračuje v nich, čo oznamuje v jednej z piesní i vokálne.

Tiana: „*I'm almost there, people down here think I'm crazy but I don't care. Trials and tribulations, I've had my share. There ain't nothing gonna stop me now, 'Cause I'm almost there.*“¹¹⁶

Tvorenie vzťahov

Film vyobrazuje väčšiu škálu vzťahov. Sú nimi ako ženské priateľské vzťahy (reprezentovaný však len párom Lottie a Tiana), rodinné vzťahy (Tiana a jej otec a mama), všeobecný vzťah žien a mužov spoločnosti (divákovi prezentovaný cez krátke úseky, v ktorých interaguje Tiana s mužmi alebo Naveen so ženami), tak vzťahy medzi mužmi, ktoré sú takmer výhradne prezentované antagonisticky (Naveen, Facilier, Larry) alebo romantický vzťah (Tiana a Naveen). Prvý a posledný vzťah dostávajú v rámci naratívnej línie najväčší priestor.

Vzťah Tiana a Lottie je druhým čisto ženským priateľským vzťahom vo filme a prvým, ktorý nie je aj rodinného typu (ako to bolo v prípade Nani a Lilo). Obe ženské postavy sú ukázané ako kontrastné povahy s rôznymi motiváciami, no ich vzťah je vyobrazený pozitívne, navzájom si pri rôznych príležitostiach pomáhajú, podporujú sa. I napriek tomu, že v závere Lottie nenachádza svoju lásku práve kvôli romantickému vzťahu Tiana s Naveenom, pôvodný priateľský vzťah medzi ženami sa nenarušuje. Lottie nie je ukázaná ako žiarlivá, neantagonizuje Tiana, nestáva sa kvôli týmto dvom vlastnostiam typom monštruóznej ženy, ktorá vidí druhú hrdinku ako dôvod jej nešťastia, ktorá sa vyskytuje v množstve naopak, plne ju podporuje.

Vzťah Naveena a Tiana je budovaný postupne. Prichádza k určitej genderovej subverzíve. Naveen je ten menej aktívnym, i napriek tomu, že je mužom, je prezentovaný ako rozmaznaná osobnosť, ten, kto má problém starať sa aj o samého seba, chýbajú mu jednoduché životné dovednosti. Tiana je naopak tá, ktorá je vo vzťahu aktívnejšou, v mnohých prípadoch je to práve ona, ktorá Naveena alebo oboch zachraňuje (i v závere filmu je využitá genderová subverzíva, žena zachraňuje muža – Tiana je tá, ktorá ničí amulet, tá, ktorá zachraňuje svoj, aj Naveenov život). Postupne sa medzi postavami buduje priateľstvo (predovšetkým kvôli už spomínanej Tianinej aktivite, Naveen ju začína rešpektovať a sám sa mení, žena ho inšpiruje

¹¹⁶ *Princezná a Žaba* [The Princess and the Frog] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Walt Disney US, 2009

k vykonávaniu aktivít) a romantický prvok. Ona romantická línia však pôsobí v rámci vyobrazenia hrdinky negatívne, nakoľko, ako bolo už spomenuté, hrdinku mení na toľko, že je ochotná obetovať i svoje ideály, na ktorých pracovala.

Rodinný vzťah je prezentovaný Tianou, jej otcom a mamou. V rámci naratívu konkrétnym vzťahom nie je priamo venovaný veľký priestor, avšak oné vzťahy ovplyvňujú priamo i nepriamo konanie hrdinky. Otec je ukázaný ako osobnosť, ktorá má ako Tiana podobne silný vzťah k vareniu, stáva sa jej vzorom pre sen. Matka svoju dcéru síce plne podporuje v jej sne, ich vzťah je pozitívny, no jej ovplyvnenie nie je tak znateľné na Tianinej motivácii ako v prípade figúry otca, nie je oným vzorom, ktorý nasleduje dcéra.

Posledným dôležitým vzťahom je vzťah spoločnosti, mužov k vnímaniu žien. Tento vzťah je prezentovaný dialógmi vedenými medzi mužmi a ženami alebo scénami, v ktorých vidíme epizodické postavy interagovať predovšetkým s Naveenom alebo Tianou.

Dialógy sprostredkujú, že spoločnosť vníma ženy ako tie, ktoré by mali byť pasívnejšie, ako tie, ktorých aktivita nie je žiadaná na genderovo nekonvenčných miestach.

Tiana: „*You know how long it took me to save that money?*“

Úradník: „*Exactly! Which is why a little woman of your background would have had your hands full trying to run big business like that. No, you are better off where you are at.*“¹¹⁷

Prichádza aj k určitej objektifikácii ženy, chápanie ju ako sexuálneho objektu, objektu, ktorý definuje jej krása, záujem o muža (a muž sa s ním môže pohrávať) a nie povaha, či záujmy alebo motivácie.

Naveen: „*All women enjoy the kiss of Prince Naveen!*“

Naveen: „*A redhead on my left arm, a brunette on my right, a blonde or two to hold the candles – now that seems just about right!*“

[...]

¹¹⁷ *Princezná a Žaba* [The Princess and the Frog] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Walt Disney US, 2009

Tiana: „*You are getting married!*“

Naveen: „*Oh, right. I'll just have to leave a string of broken hearts behind me!*“¹¹⁸

Je však nutné poznamenať, že oba vyššie spomenuté príklady nie sú zobrazované ako niečo pozitívne, sú využívané predovšetkým v negatívnej konotácii, ako niečo zastaralé a ako poukazanie na zlé správanie osôb.

4.1.1.8 Na vlásku (2010)

Tvorenie identít

Rapunzel

Rapunzel je divákovi predstavená ako unesená princezná zamknutá veži, v ktorej ju drží typ „monštruóznej ženy“ na základe manipulácie a klamstva. Nie je však s touto situáciou spokojná, čo priznáva vo svojej prvej piesni, chce sa práve naopak z nej vymaniť, chce zažiť niečo nové. Je divákovi prezentovaná ako inteligentná, kreatívna osoba, ktorá vie využiť plný potenciál situácie, ktorá sa jej ponúka a vie sa na ňu adaptovať i za kritických podmienok.

I napriek tomu, že Rapunzelino dobrodružstvo začína až po tom, čo do jej života vchádza muž, naratív v mnohých scénach pripomína, že Rapunzel ho potrebuje skôr ako niekoho, kto pozná cestu, sprievodcu, ako ochrancu (nakoľko v mnohých prípadoch je to práve ona, ktorá preberá iniciatívu a dostáva skupinu z problémov). Jej prvotnou motiváciou nie je muž, láska k nemu, no jej vlastné rozhodnutie vidieť niečo neznáme, po čom sama túži. Až po tom, čo si svoje pôvodné želanie splní, prichádza i k určitému romantickému naplneniu. Naplnenie svojho cieľa a zároveň i vlastnej identity ako slobodnej osobnosti, ktorá sa nebojí prezentovať svoj názor je ústrednou témou filmu a premieta sa to práve skrz postavu Rapunzel. Problematickým však v rámci tvorenia identity hrdinky zostáva záver filmu. Rapunzel je ochotná obetovať celú svoju slobodu a identitu a odísť s matkou Gothel (návrat do toxického vzťahu matky a dcéry), znova samu seba postaviť do pasívnej role, len aby mohla zachrániť muža, ktorého miluje.

¹¹⁸ *Princezná a Žaba* [The Princess and the Frog] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Walt Disney US, 2009

Po vizuálnej stránke je Rapunzel typická biela protagonistka štúdia, s ideálnymi proporcami, úzkym pásom a v počiatku i dlhými blond vlasmi – bezchybný prototyp krásnej hrdinky, obraz klasických nerealistických princezien. I napriek tomuto faktu však vo filme prichádza do určitej miery k problematizovaniu onej bezchybnej krásy.

Gothel

Gothel je po niekoľkých rokoch návrat štúdia k predstaviteľke monštruózneho typu. Je charakterizovaná ako obsesívna (predmetom jej obsesie sú Rapunzeline vlasy), sebavedomá, no žiarlivá osobnosť, ktorá sa neustále snaží posunúť protagonistku do pasívnej pozície, vyvolať v nej strach a následne s ňou manipulovať vo vlastný prospech, ako sa prejavuje už počas jej prvej piesne. Jej manipulatívnosť spočíva i v neustálom ponižovaní hrdinky (z výzorového i povahového), ktoré je však prezentované Gothel ako „neškodné“ doberanie. Gothel počas naratívu ohrozuje ako ženskú hrdinku, tak i mužského hrdinu. Je inteligentnou, aktívnou, no objektívne zlou postavou neustále ovplyvňujúcou dej.

Z výzorového hľadiska by sa síce dalo hovoriť o výnimke v rámci stereotypu monštruóznej ženy, nakoľko je väčšinu filmu objektívne peknou ženou, avšak jej skutočná forma je obraz škaredej, starej osobnosti (ktorú máme možnosť vidieť v úvode a závere), čo zapadá do formy stereotypu.

Tvorenie dôležitosti

Dokonalá krása ako obmedzenie slobody ženy

Ďalšou témou, ktorá je v rámci naratívu výraznou je téma dokonalej ženskej krásy, ktorá zabraňuje žene v tom byť slobodnou osobnosťou. Tá sa približuje cez hrdinkine vlasy. I napriek tomu, že sú konvenčne krásne, sú vyobrazené ako niečo, čo hrdinku obmedzuje a ako dôvod, kvôli ktorému je dokonca objektifikovaná.

Ako príklad je možné uviesť fyzické interakcie matky Gothel a Rapunzel alebo jednotlivé scény, v ktorých sa hrdinka dostáva do nebezpečia kvôli svojim vlasom.

V mnohých prípadoch je možné vidieť, ako sú tieto dlhé vlasy prekážkou. Ako napr.: pri príchode do mesta sa hrdinka nemôže s voľne rozpustenými vlasmi pohybovať, jej základné ľudské pohyby sú nimi vysoko obmedzené; situácia sa

opakuje v prípade úteku od bratov, ktorý chcú Rapunzel využiť, kvôli jej vlasom (prichádza i k spomínanej objektifikácii, muži vidia Rapunzel kvôli jej zázračným vlasom ako objekt ich peňažného záujmu, nie ako osobu).

Gothel Rapunzel unáša kvôli jej dlhým vlasom – nakoľko vlasy pre Gothel sú spôsob, ako zostať mladá a krásna. Hlavnú hrdinku vníma ako onen objekt než ako jednotlivca, obmedzuje ju na slobode, pretože sa bojí, že by Rapunzeline vlasy „ukradli“ a tým pádom ukradli i jej večnú krásu. V rámci komunikácie, alebo prejavovania náklonnosti k Rapunzel Gothel interaguje fyzicky len s jej vlasmi, nikdy nie priamo s hrdinkou. Po tom, čo Rapunzel o vlasy prichádza, Gothel stráca o ňu záujem, snaží sa zachovať odstrihnuté vlasy, tie sa však ultimátne stávajú jej pádom, nakoľko kvôli nim umiera. Rapunzel sa po odstrihnutí vlasou, ktoré symbolizujú dokonalú krásu stáva konečne slobodnou osobnosťou, má možnosť bez obmedzení objavovať a budovať vlastné ideály a identitu.

Nutné je ale poznamenať, že okrem netradičného účesu predstaviteľka stále spĺňa onen stereotyp útlej krásnej ženy a tak je táto dôležitosť, i napriek tomu, že je budovaná množstvom scén, potlačená.

Obeta viac ako vlastná identita

Primárna téma filmu je objavovanie vlastnej identity hrdinky po tom, čo odchádza z veže, v ktorej bola väznená.

Rapunzel v priebehu filmu objavuje svet, ktorý jej bol odoprený a seba ako osobnosť, jej reálnu identitu, konečne má voľný prístup k tvoreniu aktivít. Ženská hrdinka niekoľko krát počas filmu opakuje, že sa nechce vrátiť do svojho pôvodného postavenia pasívnej osobnosti, ktorá nemá kontrolu nad svojim životom, otvorene odporuje dokonca i zápornej postave matky Gothel, ktorá ju to žiada. Záver filmu však hrdinkine snahy narúša. Gothel sa snaží Rapunzel znovu uväzniť, v procese ohrozuje mužskú postavu na živote. Rapunzel kvôli tomu, aby ho zachránila, je ochotná dobrovoľne obetovať i celú svoju identitu, znova sa postaviť do pasívnej role, ktorú od nej vyžaduje Gothel, ako to prízvukuje dialóg.

Od onej úplnej obety ju zachraňuje až mužský predstaviteľ. Štúdio sa tak znova vracia k stereotypu ženy, ktorá by mala stavať svoje záujmy a ideály na druhé miesto, v prospech niekoho iného a k mužovi záchrancovi. I keď by sa dalo tvrdiť, že

Rapunzel taktiež v závere zachraňuje Flynnovi život, je nutné poznamenať, že táto scéna sa dá chápať viac ako odmena za onu obeť, nakoľko Rapunzel pri onej záchrane nevykonáva aktivitu sama (ako Flynn pri odstrihnutí vlasov), Flynn je oživený zázrakom.

Žena je nezaujímavým rozprávačom

Síce je centrom naratívu, ako to bolo už prízvukované niekoľkokrát, rast Rapunzel ako osobnosti, rozprávačom príbehu je muž v podobe Flynnu.

Flynn: „*This is the story of how I died. Don't worry, this is actually a very fun story and the truth is, it isn't even mine. This is the story of a girl named Rapunzel.*“¹¹⁹

I keď prízvukuje, že sa nejedná o jeho príbeh, môže sa tvoriť konotácia, že žena nie je dostatočne zaujímavou osobnosťou ako rozprávač alebo nie je dostatočne kompetentnou osobnosťou na zdieľanie dokonca aj vlastného príbehu.

Tvorenie aktivít

Vo filme sú vytvárané aktivity ako mužskými postavami, tak ženskými postavami. I napriek tomu, že Rapunzel je typom monštruóznej ženy posúvaná do pasívnej role a v počiatku naratívnej linky vidíme Rapunzel vykonávať klasické ženské práce ako upratovanie, varenie a pod., hneď v úvodnej piesni je naznačené, že s týmito úlohami a aktivitami nie je stotožnená.

Rapunzel: „*And I'll reread the books, If I have time to spare. I'll paint the walls some more, I'm sure there's room somewhere! And then I'll brush and brush and brush and brush my hair, stuck in the same place I've always been. And I'll keep wanderin' and wanderin', when will my life begin?*“¹²⁰

I napriek tomu, že Gothel sa ženskú hrdinku snaží svojimi aktivitami prinútiť ju zostať vo veži, Rapunzel sama mení svoju situáciu po tom, čo sa jej naskytne príležitosť „ísť nasledovať svoj sen“ vo forme Flynnu. Je nutné poznamenať, že i napriek tomu, že sa dá tvrdiť, že muž je katalyzátorom Rapunzelinej rebelie a sebauvedomenia, nie je tým, ktorý má nad situáciou kontrolu, je to práve

¹¹⁹ *Na vlásku* [Tangled] [film]. Réžia: Byron Howard, Nathan Greno. USA: Walt Disney US, 2010.

¹²⁰ Tamtiež.

naopak, Rapunzel, ktorá mu razantne prikazuje, aby ju zaviedol do jej konečnej destinácie.

Rapunzel je taktiež v mnohých prípadoch ukázaná ako osobnosť, ktorá sa vie adaptovať na situáciu a využiť potenciál, ktorý jej je ponúkaný, jej aktivita je rovnocenná s mužským partnerom (ako napr.: v prípade záchrany úteku pred strážami a bratmi Flynn síce aktívne bojuje, zatiaľ, čo Rapunzel uteká, je to však ona, ktorá Flynn dostáva do bezpečia, zachraňuje ho). V mnohých prípadoch je to ona, ktorá je tou, ktorá zmení situáciu v prospech skupiny (napr.: v bare po konverzácii s ostatnými mužmi, keď ukazuje, že sa ich nebojí, otvorene kritizuje ich správanie).

Gothel je taktiež ako Rapunzel v aktívnej roly, avšak jej aktivita je vyvedená vo veľkej miere z obsesie hlavnou hrdinkou, jej vlasmi. Divák ju v dialógoch vidí aktívne manipulovať s protagonistkou, no i ostatnými, mužskými charaktermi aby dosiahla to, čo chce.

Gothel: „*Oh! Perhaps you want to stop acting like wild dogs chasing their tails and think for a moment! Please, there is no need for that. Well, if that is all you desire then be on your way! I was going to offer you something worth one thousand crowns! Would have made you rich beyond believing and that wasn't event he best part! Ah well, c'est la vie! Enjoy your crown!*“

Bandita: „*What is the best part?*“

Gothel: „*It comes with the revenge on Flynn Rider...*“¹²¹

Gothel pôsobí pri vykonávaní aktivít sebavedomo, čo sa odráža na reči tela a gestikulácii (a záberoch kamery, nakoľko je vždy snímaná z nadhľadu, ktorý sa dá interpretovať ako jej postoj v rámci situácií), využíva v prospech seba aktivitu a vzťahy ostatných postáv (ako napr.: na uvedenom prípade, využíva fakt, že bandity majú voči Flynnovi negatívny postoj a obaja sa chcú obohatiť).

V prípade niektorých mužských aktivít je možné pozorovať genderovú subverzívu. Flynn sa zaujíma o svoj zovňajšok a vzhľad, niekoľkokrát sa sťažuje na neschopnosť iných zachytiť jeho krásu. Muži v hostinci majú zas záujmy, ktoré sa vymykajú klasickým genderovým rolám, ako to uvádza pieseň.

¹²¹ *Na vlásku* [Tangled] [film]. Réžia: Byron Howard, Nathan Greno. USA: Walt Disney US, 2010.

Muž A: „*Tor would like to quit and be a florist, Gunther does interior design, Ulf is into mime, Attila's cupcakes are sublime. Bruiser knits, Killer sews, Fang does little puppet shows and Vladimir collects ceramic unicorns.*“¹²²

Tvorenie vzťahov

Dva najvýraznejšie vzťahy obsahujúce ženské postavy sú vzťah rodinný a antagonistický (Rapunzel – Gothel) a romantický (Rapunzel – Flynn).

Rapunzel je manipulovaná matkou Gothel k tomu, aby zostala vo veži, aby nemohla zistiť svoju skutočnú identitu. Manipulácia sa prejavuje takmer vo všetkých dialógoch, ktoré spolu ženy vedú.

Gothel: „*Stop, no more, you'll just upset me. Mother's right here, Mother will protect you. Darling, here's what I suggest - skip the drama, stay with mama. [...] Go ahead, get trampled by a rhino; go ahead, get mugged and left for dead. Me, I'm just your mother, what do I know? I only bathed and changed and nursed you, go ahead and leave me, I deserve it! Let me die alone here, be my guest, when it's too late, you'll see, just wait. Mother knows best.*“¹²³

Matka Gothel sa onými slovami snaží dosiahnuť, aby bola Rapunzel vystrašená z vonkajšieho sveta, konštantne sa snaží v nej vyvolať pocit viny alebo poukázať na to, že nie je dostatočne vyspelá, aby ju prijmela robiť to, čo chce ona. Ako už bolo spomenuté pri tvorení identít, v mnohých prípadoch Gothel Rapunzel ponižuje, pričom jej monológy maskuje ako vtip.

Gothel: „*Rapunzel look in that mirror--you know what I see? I see a strong, confident, beautiful young lady...Oh look, you're here too!*“¹²⁴

Ako bolo už spomenuté, vždy, keď Gothel prejavuje Rapunzel náklonnosť, nikdy to nie je priamo Rapunzel, vždy sú jej aktivity spojené s hrdinkinými vlasmi (napr.: v onej scéne, z ktorej pochádza dialóg Matka Gothel namiesto toho, aby sa

¹²² Na vlásku [Tangled] [film]. Réžia: Byron Howard, Nathan Greno. USA: Walt Disney US, 2010.

¹²³ Tamtiež.

¹²⁴ Tamtiež.

pozrela na Rapunzel, zdvihne Rapunzel vlasy, akoby hovorila s nimi. Tento fakt sa dá interpretovať ako to, že Gothel sa snaží udržať v bezpečí práve vlasy, a nie samotnú Rapunzel). V prípade, že hrozí, že hrdinka sa v závere filmu vymaní spod vplyvu Gothel, Gothel mení svoj postoj, z manipulácie na otvorené ohrozovanie života hrdinky a hrdinu. Nakoľko je tento negatívne pôsobiaci vzťah Rapunzel a Gothel jediným hlbšie zobrazeným čisto ženským vzťahom vo filme, posilňuje sa určitý význam, stereotyp, že ženské pozitívne vzťahy nie sú zaujímavé pre diváka.

Analýza sa hlbšie nebude venovať vzťahu Rapunzel a jej matky, rodičov, nakoľko síce oboch vo filme vidíme, ale sú osobnosťami nezasahujúcimi do naratívu, nemajú žiaden dialóg, nevidíme ich aktívne sa snažiť o záchranu Rapunzel. Tento vzťah, rola matky a otca, je ako množstvo predchádzajúcich rodičovských vzťahov absolútne pasívny, bezvýznamný. Matka nedokáže ochrániť svoje dieťa pred nebezpečenstvom, Rapunzel sa teda stáva obeťou monštruóznej ženy.

Vzťah Rapunzel a Flynna je druhým prominentným vzťahom v naratíve a vzťah, ktorý sa premieňa najviac. Pôvodne divák vidí dvoch rovnako individuálov, ktorí sledujú vlastný cieľ a ktorému záleží viac na jeho splnení (pre Flynna je to získanie tašky s pokladom, pre Rapunzel videnie lampiónov) - Flynn nerešpektuje Rapunzel, Rapunzel zas Flynnu využíva a manipuluje aby dosiahla vlastného cieľa. V rámci naratívu sa však vďaka ich spolupráci začínajú lepšie spoznávať, dôverovať si a pozitívne ovplyvňovať jeden druhého. Rapunzel je ovplyvnená Flynnovou rebéliou, Flynn zas kvôli Rapunzel znovu objavuje svoju skutočnú identitu. I napriek tomu, že vzťah medzi týmito dvoma postavami je vyobrazený pozitívne a dynamicky vyrovnané, problémové je však, ako už bolo načrtnuté, že Rapunzel je ochotná kvôli láske obetovať aj svoju slobodu, len aby zachránila muža, ktorého miluje. Taktiež prichádza i k stereotypnému záveru štúdia: šťastný koniec je chápaný ako sňatok medzi Flynnom a Rapunzel.

4.1.1.9 Veľká 6 (2014)

Tvorenie identít

Honey Lemon

Lemon je jednou z vedľajších predstaviteľiek vo filme. Je vyobrazená ako milá, láskavá optimistická žena, ktorá má rada ružovú, roztomilú a tradičné ženské

veci. Po vizuálnej stránke sa približuje mnohým predchádzajúcim hrdinkám Disneyho - dlhé blond vlasy, štíhla, úzky pás.

Avšak i napriek jej feminite ju film nereprezentuje ako pasívnejšiu, alebo v spoločensky klasickom ženskom povolání. Jej vzhl'ad neurčuje jej pozíciu v spoločnosti (nie je pre ňu dôležitý v rámci motivácii), ostatné postavy sa nad ním nepozastavujú. Film ju podáva zároveň ako sebavedomú a inteligentnú vedátorku, ktorá je v odbore chémie jedna z popredných študentov (vedie vlastný výskum, sama dokáže vytvoriť plne funkčné bomby), plne si to uvedomuje a má kvality stať sa v rámci naratívnej linky jednou zo superhrdinov. I v rámci skupinovej spolupráce je považovaná za rovnocenného partnera.

Gogo Tamago

Gogo je prezentovaná kontrast k Lemon. Je drsnejšia, zdržanlivá, introvertná, v rámci jej rečových vzorcov často využíva sarkazmus alebo iróniu i voči blízkym osobám v jej okolí. Je charakterizovaná ako impulzívna osobnosť, ktorá si je svojimi schopnosťami istá a na základe ktorých koná. V mnohých prípadoch v rámci filmu ju vidíme prebrať iniciatívu, dokonca byť rozhodnejšou osobnosťou ako niektorý z mužských hrdinov. Žiadna z týchto vlastností však nie je v rámci naratívu antagonizovaná, potrestaná, sú prirodzenou súčasťou identity Gogo, ktorá je ostatnými postavami plne akceptovaná. Podobne ako Lemon je talentovanou vynálezkyňou v oblasti fyziky, ktorá sa venuje vlastnému projektu, ktorý v rámci naratívu zohráva veľkú úlohu. Rovnako ako Lemon sa stáva jednou zo superhrdinov.

Vizuálna stránka korešponduje s povahou Gogo, nejedná sa o typický model Disneyho ženy s dlhými blond vlasmi a úzkym pásom, práve naopak pôsobí maskulinnejšie, je menšia, jej proporcie sú realistickejšie (väčšie stehná a pod.)

Taktiež sa jedná o ďalší film, v ktorom figuruje viac ako jedna ženská postáva.

Teta Cass a Abigail

Vo filme sa vyskytujú i ďalšie dve postavy – teta Cass, ktorá vychováva Tadashiho a Hira a Abigail, dcéra antagonistu filmu. Obe sa však vyskytujú v naratíve menej. Cass je vyobrazená ako milujúca teta, ktorá sa sama stará o dvoch chlapcov po tom, im zomreli rodičia. Síce sa z krátkych dialógov divák má možnosť

dozvedieť, že vlastní a vedie kaviareň, naratív tento fakt nikdy neexpanduje. V skutočnosti jej celá identita, ktorá je ukázaná divákovi vyplýva predovšetkým zo starostlivosti o hlavného hrdinu.

Problematické je taktiež vyobrazenie Abigail. I napriek tomu, že ju môžeme z jej minimálneho času na obrazovke považovať za inteligentnú a motivovanú osobnosť, ktorá taktiež ako Honey Lemon a Gogo pôsobila pravdepodobne vo vedeckom odbore (film ponúka futuristickú verziu astronautky), jej identita je redukovaná na motiváciu antagonistu, ktorý na základe jej zmiznutia začína konať svoju pomstu a na niekoho, koho je potrebné zachrániť, nakoľko to sama nedokáže.

Tvorenie dôležitosti

Ženy v „netradičnom“ genderovom zamestnaní, žena ako rovnocenný partner

Počas filmu sa skrz Gogo a Lemon reprezentuje idea, že žena pôsobí v rôznych spoločensky genderovo nestereotypných postaveniach.

Povahovo a záujmovo rozličné ženské hrdinky vo filme sú vyobrazené ako pôsobiace v rámci rozmanitých odvetví vedy, techniky, ktoré boli dlhodobo považované za čisto mužské odvetvie, pričom však nie sú vyobrazené ako komedický prvok alebo osobnosti, ktoré do onoho odvetvia nepatria (vid'. Tvorenie identít hrdiniek Gogo a Lemon). Obe protagonistky sú taktiež vyobrazené ako súčasť tímu superhrdinou, čo je podobne titul asociovaný viac s mužskými postavami. V oboch možnostiach fakt, že sú ženy nemení ich postavenie v spoločnosti, nezmenšuje ich schopnosti. Sú seberovnými osobnosťami s mužmi.

Výnimkou je Abigail, ktorá je počas filmu síce pasívna a slúži skôr ako motivácia pre antagonistu filmu. V krátkych naratívnych využitíach *flashbackov* ju však vidíme taktiež vykonávať povolanie pilota, ktoré býva častejšie spájané s mužskými osobnosťami.

Tvorenie aktivít

Aktivity sú vykonávané ako mužskými, tak ženskými postavami.

Ženské postavy je možné pozorovať vo vykonávaní rôznych, i genderovo subverzívnych aktivít. Obe, Gogo a Lemon vynikajú v odboroch chémie alebo fyziky.

V rámci skupiny superhrdinov aktivity sú na rovnakej úrovni ako muži, nie sú

upozadnené, sú rovnocennými členmi tímu. Sú sebaisté, čo sa týka ich schopností, neprejavujú sa ako niekto kto o sebe pochybuje.

Hiro: „*Honey, Fred! Can you give us some cover?*“

Honey: „*Let's do this, Freddy!*“¹²⁵

V mnohých prípadoch sú to práve ženy, ktoré sa chytajú iniciatívy v rámci kritických momentov, dokonca ju preberajú od mužov. Ikonickým príkladom je napr.: scéna počas naháňačky s hlavným antagonistom filmu. V mnohých scénach sa aktivitou hrdiniek narúšajú konvencie, že žena by mala byť vždy tou zachraňovanou, prejavuje sa to dokonca i v subverzívne jazyka, napr.: v scéne, pri ktorej hrdinov ako skupinu prenasleduje antagonista. Je to práve Gogo, ktorá sa ujíma vedenia po tom, čo Wasabi zlyháva a kvôli strachu z porušenia pravidiel nie je schopný dostať ostatných do bezpečia.

Gogo: „*Stop whining, woman up!*“¹²⁶

I v prípade ohrozenia na živote v poslednej tretine filmu nie sú postavené do úzadia, nečakajú na osobnosť, ktorá ich zachráni.

Hiro: „*Listen up! Use those big brains of yours and make your way around the problems! Look for a new angle!*“¹²⁷

Síce je motivácia k záchrane sprostredkovaná cez osobu Hira v podobe dialógu, hrdinky sa zachraňujú sa obe samé, dokonca preberajú kontrolu nad onou situáciou (v závere filmu).

I keď sú hrdinky v podobe Honey Lemon a Gogo vyobrazené ako aktívne emancipované osobnosti, prichádza stále k určitej stereotypizácii ženskej postavy ako „*damsel in distress*“, pasívnej osobnosti, ktorá nemôže ovplyvniť svoj osud a aktivitu v podobe postavy Abigail.

¹²⁵ *Veľká 6* [Big Hero 6] [film]. Réžia: Don Hall, Chris Williams. USA: Walt Disney US, 2014.

¹²⁶ Tamtiež.

¹²⁷ Tamtiež.

Tvorenie vzťahov

Vo filme sa vyskytujú všetky druhy vzťahov, mužské vzťahy, žensko-mužské vzťahy aj čisto ženské vzťahy priateľského charakteru. Najväčší priestor je kladený vzťahom zmiešaným.

Medzi vzťahy zmiešaného charakteru je možné zaradiť onu titulárnu skupinu superhrdinov Veľkej 6. Mužskí a ženský hrdinovia sa navzájom rešpektujú a pomáhajú si - rovnako muži ako ženy. V rámci dynamiky skupiny sú muži i ženy rovnocenní, vyskytujú sa v naratívnom centre rovnako často. Ženské hrdinky sú v tomto priateľskom vzťahu na rovnakej úrovni ako muži, nie sú znevažované alebo upozadnené kvôli vyniknutiu mužských osobností.

Medzi ostatné vzťahy zaraďujúce ženské postavy sa dá zaradiť rodinný vzťah tety Abigail s Hirom a Tadashim alebo rodinný vzťah Abigail a jej otca (antagonistu filmu). Oba vzťahy však nie sú hlbšie rozvíjané. A síce vzťah Abigail a jej otca ju kľúčový pre naratív, žena v ňom figuruje len ako určitá motivácia pre mužského hrdinu, ktorá nemá nad situáciou sama kontrolu, ako to už bolo spomenuté v časti tvorenia identít.

4.1.1.10 Statočná Vaiana (2016)

Tvorenie identít

Vaiana

Vaiana je prezentovaná ako zvedavá, odvážna osobnosť, pripravovaná na úlohu budúcej náčelníčky svojho kmeňa. Má veľké množstvo vodcovských kvalít – je manuálne zručná, vynaliezavá, vie sa adaptovať na situáciu, v ktorej sa ocitne (čo sa v rámci naratívu ukazuje hneď niekoľkokrát), pozná miesto, na ktorom žije a jeho tradície. Má uznanie nielen v rámci rodiny, no rešpektuje ju i dedina, jej rola ako vedúcej osobnosti nie je nikým spochybňovaná, len kvôli tomu, že je žena.

I napriek tomu, že si je vedomá svojej identity ako náčelníčky kmeňa a nespochybňuje sa, že by ostatných nedokázala viesť, nechce zostať uväznenou na jednom mieste, chce rozšíriť vlastné obzory, prehľbiť poznaním vlastnú identitu, i napriek tomu, že by musela riskovať.

Vaiana: „*I know everybody on this island seems so happy on this island everything is by design. I know everybody on this island has a role on this*

island, so maybe I can roll with mine. I can lead with pride, I can make us strong, I'll be satisfied if I play along - but the voice inside sings a different song. [...] All the time wondering where I need to be is behind me, I'm on my own, to worlds unknown. Every turn I take, every trail I track is a choice I make, now I can't turn back from the great unknown where I go alone, where I long to be. ¹²⁸

Naratív sa sústreďuje práve na prehlbovanie jej identity a rast ako človeka potom, čo odchádza z dediny na základe vlastného rozhodnutia. Film sa nesnaží umiestniť Vaianu do romantického vzťahu, dokonca ho ani neobsahuje, buduje ju ako jednotlivca. V rámci naratívu nielenže Vaiana prehlbuje vlastné poznanie (o sebe a i svete okolo nej), pomáha taktiež nájsť dlho stratenú identitu svojmu kmeňu a Te Fity:

Vaiana: „I'm a girl who loves my island and the girl who loves the sea, it calls me. I am the daughter of the village chief, we are descended from voyagers, who found their way across the world, they call me. I've delivered us to where we are, I have journeyed farther, I am everything I've learned and more.“ ¹²⁹

Po vizuálnej stránke Moana nevyzerá ako klasické ženské postavy štúdia. Nielenže je ďalšou osobnosťou inej rasy, prehlbuje diverzitu hrdiniek, no jej proporcie sú realistickejšie a pripomínajú reálneho človeka (zobrazenie pásu a pod.).

Babka

Vaianina babka je sekundárnou, no pre naratív stále dôležitou osobnosťou. Je slobodnou sebavedomou osobou s vlastným názorom, ktorá ho otvorene priznáva i v prípade čelenia mužským postavám vo vyššej pozícii (ako napr.: jej synovi, náčelníkovi), je asertívna. Miluje objavovanie, podobne ako Vaianu si je vedomá

¹²⁸ *Statočná Vaiana* [Moana] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Buena Vista Pictures US, 2016.

¹²⁹ Tamtiež.

kultúrneho dedičstva ich kmeňa. Svoju identitu nepotláča kvôli niekomu inému, i napriek tomu, že je považovaná za „dedinského blázna“¹³⁰.

Je hlavným inšpiratívnym vzorom pre Vaianu a osobnosťou, s ktorou má v naratíve najbližší vzťah. Aj keď v prvej tretine filmu zomiera, je počas naratívu prítomná i po onej smrti, jej vplyv na Vaianu nie je jednorázový, no stály.

Te Fiti

Te Fiti je predstavená ako bohyňa života, ktorej Maui v úvode naratívu ukradol srdce. Jej identita sa premieňa nielen vnútorne, no i po vizuálnej stránke – z láskavej bohyne života sa stáva lávové monštrum, ktoré ohrozuje nielen protagonistov v podobe Vaiany a Mauiho, no i ľudí žijúcich na ostatných ostrovoch v oceáne. Dalo by sa síce tvrdiť, že Te Fiti tak naberá stereotypnú identitu monštruóznej ženy, je však nutné povedať, že nie je tak archetypálna ako napr.: v prípade matky Gothel. Dokonca sa dá tvrdiť, že onen stereotyp monštruóznej ženy je práve čiastočne dekonštruovaný.

Te Fiti nie je obsesívnou osobnosťou žiarliacou na hlavnú hrdinku, ktorá sa ju snaží potlačiť do pasívnej role, jej monštrozita je odvodená od hnevu na Mauiho, ktorý jej ukradol srdce, jej podstatu, pôvodnú identitu. Tento fakt ju však nedefinuje ako jednorozmernú zápornú postavu, ako to Vaiana vo svojej piesni uvádza:

Vaiana: *„I have crossed the horizon to find you. I know your name. They have stolen the heart from inside you. But this does not define you. This is not who you are. You know who you are.“*¹³¹

¹³⁰ Je možné hovoriť o onom postavou privlastnenom termíne - slovo, ktoré bolo pejoratívne používané voči skupine ľudí alebo jednotlivcovi, no bolo naspäť onými osobami prevzaté a ďalej využívané ako niečo pozitívne. vo filme sa slovom „dedinský blázon“ označuje jej zvedavý, sebavedomý charakter, túžbu po vonkajšom svete a slobode – ultimátne sa tieto vlastnosti prejavujú i vo Vaiane, ktorá je babičkou ovplyvnená a ktorá na základe nich koná a v závere nielen zachraňuje ostrovy v oceáne, no znovu umožňuje svojmu kmeňu znovu objaviť dlho zabudnutú identitu. Termín sa tak premieňa na pozitívny, vlastnosti, ktoré zahŕňa sú žiadané v ženských hrdinkách.

¹³¹ *Statočná Vaiana* [Moana] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Buena Vista Pictures US, 2016.

Te Fiti sa v závere mení späť na bohyňu, zbavuje sa svojej „monštruóznej“ vizuálnej stránky znovu objavuje svoju pôvodnú identitu práve vďaka druhej ženskej hrdinke. Prichádza k narušeniu ďalšieho stereotypu a to konkrétne muža záchrancu, keď Moana preberá jeho roľu a vracia Te Fiti jej srdce a identitu.

Vo filme sa vyskytuje taktiež i postava matky. Jej identita však nie je hlbšie vyvinutá, nedostáva toľko priestoru, čo muž, Vaianin otec.

Tvorenie dôležitosti

Žena je samostatná osobnosť

Najdôraznejšou témou filmu je samostatnosť ženy. Vaiana je divákovi prezentovaná ako vynaliezavá osobnosť, ktorá vie využívať v rôznych, i kritických situáciách praktické poznatky, ktoré sa dovtedy mala možnosť naučiť a adaptovať ich na aktuálnu situáciu, napr.: v prípade napadnutia kokosmi a unesením predmetu, ktorý je kľúčový pre záchranu ostrova, Vaiana využíva dovednosti, ktoré sa naučila ako náčelníčka v dedine, preberá iniciatívu nad onou záchranou, i napriek tomu, že Maui s tým nesúhlasí, podarí sa jej otočiť situáciu v jej prospech.

Síce Vaiana má vo filme mužského spoločníka, nie je vyobrazená ako pasívnejšia, dokonca v prípade, že ju Maui v druhej tretine filmu opúšťa kvôli strachu z neúspechu, Vaiana preberá celú úlohu na seba a je odhodlaná dokončiť ju i bez neho. Montáž scén, v ktorej Vaiana sama opravuje loď a v závere sa vyberá čeliť antagonistovi filmu je doplnená dialógom s prízvukom na slovo ja¹³², ktorá uvedené fakty podporujú.

Vaiana: „*I am Vaiana of Motunui. Aboard my boat, I will set across the sea and I will restore heart of Te Fity.*“¹³³

Je poukazované na to, že nielenže je ženská osobnosť rovnocenným partnerom pre muža, no môže byť i aktívnejšou osobnosťou, ktorá je plne samostatná a nie vždy potrebuje mužský charakter k tomu, aby mohla dosiahnuť svoj cieľ.

¹³² V anglickom originále tak môžeme chápať slová „I“, „my“, ktoré sú používané v prípade rozprávania v prvej osobe.

¹³³ *Statočná Vaiana* [Moana] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Buena Vista Pictures US, 2016.

Tvorenie aktivít

Aktivity vykonávané mužmi a ženami nie sú stereotypne genderovo rozdelené, obe pohlavia divák vidí vykonávať v rámci naratívnej línie rôzne aktivity nezávisle od stereotypného rozdeľovania.

Pokiaľ ženské postavy vykonávajú aktivity ako napr.: Vaiana a jej vedenie dediny, je poukázané na to, že one aktivity dokážu vykonávať sami, jej aktívnosť vo vedúcej pozícii nie je dedinou spochybňovaná, nie je prízvukované, že by mi mala nájsť partnera, je rešpektovaná ako samostatná, schopná osobnosť.

V rámci aktivít vykonávaných po odchode z dediny vidíme Vaianu dokonca aktívnejšiu ako jej mužského partnera Mauiho. Tam, kde Maui zlyhá, nemá odvahu zakročiť, Vaiana v rôznych prípadoch preberá onú iniciatívu, ako to bolo prízvukované v predchádzajúcej časti (napr.: sama sa rozhodne vrátiť srdce Te Fiti, zachraňuje ho niekoľkokrát, dokonca Mauimu sama zachraňuje život). V závere filmu je to dokonca ona, ktorá zachraňuje ostatných, i napriek tomu, že vo filme sa nachádza mužská postava. Tým prichádza k dekonštrukcii k stereotypu oneho muža záchrancu.

Taktiež prenájima určité typické maskulínne aktivity – je ukázaná ako schopná v rekonštrukčných, technických prácach, námorníctve a pod.

Tvorenie vzťahov

Síce je stredobodom filmu vzťah Vaiany a Mauiho je dôležité podotknúť, že sa vo filme nachádzajú i dôležité vzťahy medzi ženskými postavami, ktoré sú pre naratív kľúčové a to konkrétne vzťah Vaiany a jej babičky, Vaiany a jej otca a Vaiany a Te Fiti. Vo filme nie je vyobrazený žiaden romantický vzťah súvisiaci s hlavnou hrdinkou, je dávaný dôraz na fakt, že žena nemusí byť naplnená v závere romantickou láskou, ale vykonaním úloh k dosiahnutiu vlastného cieľa.

Babička slúži Vaiane ako pozitívny vzor a má samostatnú, rozvinutú identitu, čo je pri filmoch štúdia nezvyklé, nakoľko veľké množstvo rodičov nie je vyobrazené, zomrelo alebo ich identita je nerozvinutá, slúžia ako postava v pozadí, ktorá vykonávajú nulové aktivity (i napriek pozitívnemu vyobrazeniu babky a ženského vzťahu Vaiany a babičky, tento problém, stereotyp padá na Vaianinu matku. I napriek tomu ju však vidíme ako suportívnu osobnosť, ktorá pomáha Vaiane

pripraviť sa na cestu, aj keď otec, mužská figúra s tým nesúhlasí, nemá hlbšiu povahu, identitu väčšiu ako manželky náčelníka).

Vzťah Vaiany a matky ako rodiča sa bližšie film nevenuje, v popredí je skôr vzťah s otcom). Babka má však blízky, pozitívny vzťah s Vaianou, verí v ňu ako v osobnosť, ako bolo už v časti tvorenia identít spomenuté vo veľkej miere ju ovplyvňuje (i povahovo), je to práve ona, ktorá je katalyzátorom onej hrdinkinej cesty. V rámci vzťahu prejavuje Vaiane podporu, no taktiež pôsobí ako dôležitý prvok pri podpore hľadania identity vnučky.

Babička: *„I know a girl from an island, she stands apart from the crowd. She loves the sea and her people, she makes her whole family proud. Sometimes the world seems against you, the journey may leave a scar - but scars can heal and reveal just where you are. The people you love will change you, the things you have learned will guide you - and nothing on Earth can silence the quiet voice still inside you. And when that voice starts to whisper: ‚Vaiana, you've come so far. Vaiana, listen: Do you know who you are?‘“*¹³⁴

I napriek tomu, že Vaiana je babičkou ovplyvnená, nie je do role, ktorý by si sama nezvolila nútená, všetky jej rozhodnutia sú vykonávané na vlastnom uvážení, vždy má možnosť výberu vykonať to, čo chce sama. V tomto vzťahu sa na základe dialógov taktiež prejavuje i myšlienka toho, že ženská osobnosť môže robiť chyby a v prípade, že sa rozhodne upustiť od niektorých aktivít, má na to plné právo.

Ďalším rodinným vzťahom, ktorý je v popredí je vzťah Vaiany a jej otca, bývalého náčelníka dediny. Ten je prezentovaný ako vzťah protikladov. I napriek tomu, že Vaiana má vo vedení kmeňa od otca plnú podporu, nie je nútená do romantického vzťahu, len kvôli tomu, aby mohol viesť muž, otec nepodporuje Vaianine túžby v prehlbovaní jej identity, nakoľko je prehnane úzkostlivý, bojí sa. Dá sa tvrdiť, že Vaianin otec reprezentuje tradičný pohľad na fungovanie spoločnosti, ktorý ale je v rámci situácie vo filme zastaralý, čo sa prejavuje na fakte, že nie je schopný riešiť problém kmeňa. Vaiana ako ženská postava je naopak reprezentovaná

¹³⁴ *Statočná Vaiana* [Moana] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Buena Vista Pictures US, 2016.

ako nová perspektíva, ktorá situáciu rieši aktívnejšie. Je odvážnejšia, rozhodnejšia, ochotná riskovať a objavovať niečo nové, čo v konečnom dôsledku zachraňuje celý ostrov. I napriek tomu, že mužské a ženské postavy sú v tomto vzťahu prezentované ako kontrasty, protiklady, v závere neprichádza k nejakému narušeniu harmónie medzi nimi dvoma, otec nezavrháva dcéru, lebo nespĺnila jeho očakávania, práve naopak, prichádza k jej uznaniu.

Posledným dôležitým vzťahom pre film a vzťahom, ktorému je venovaný najväčší priestor je Maui a Moana. Tento vzťah je pôvodne antagonistického, no postupne sa mení na vzťah priateľského charakteru. Maui je prezentovaný ako sebavedomí poloboh, ktorý spočiatku Vaianu považuje za slabšiu osobnosť, vo svojich replikách sa snaží poukázať na to, že Vaiana nie je schopná vlastného dobrodružstva. V prvej polovici filmu dokonca Vaianu nevolá ani vlastným menom, využíva degradačných prezývok a sarkazmu, využíva hanlivej gestikulácie (prehnané krútenie očami a pod.). Ako napr.:

Vaiana: „*We are going to realm of monsters?*“

Maui: „*We? No. Me. You are going to stay here with the other chicken. That's what I'm talking about. [...] I called her a chicken. Because there is chicken on boat. I know she's human, but you know what – forget it.*“

Maui: „*So daughter of the chief. I thought you would stay in village. You know, kiss babies and things. I'm just trying to understand why your people decided to send... how do I phrase this ... you.*“¹³⁵

Je však nutné poukázať na to, že one repliky nemajú vyznieť vtípne, zosmiešňovať Vaianu, sú využívané práve naopak k sympatizácii s hrdinkou a kritickým ukázaním Mauiho povahy. I napriek Mauimu, ktorý sa snaží v danom vzťahu preberať dominantnú úlohu, Vaiana je v mnohých prípadoch ukázaná ako dominantnejšia a vynaliezavejšia. V rámci vzťahu sa nikdy neocitá v pozícii pasívnej osobnosti, práve naopak, i po každom neúspechu stále vynakladá aktivitu a niekoľkokrát dokonca Mauimu zachraňuje svojou šikovnosťou život (napr.: pri situácii v ríši monštier). Maui až po spomenutom záchranení začína Vaianu brať

¹³⁵ *Statočná Vaiana* [Moana] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Buena Vista Pictures US, 2016.

vážne, ako rovnocenného partnera, začína ju učiť morskú navigáciu a spolupracovať s ňou, komunikovať ako so seberovnou. Taktiež prichádza k ospravedlneniu hrdinky za jeho pôvodné správanie (čo je vo filmoch štúdia ojedinelé). Postupne sa onen vzťah premieňa na priateľský, nikdy však neskĺza do romantickej roviny, čím sa narúša stereotyp toho, že hlavná ženská hrdinka by mala skončiť vždy v heterosexuálnom romantickom vzťahu.

4.1.1.11 Séria Ľadové Kráľovstvo (2013, 2019)

Tvorenie identít

Elsa

Elsa je v úvode prvého filmu reprezentovaná ako osoba, ktorej skutočná identita je potlačená. Ženská hrdinka sa v počiatku kvôli jej schopnostiam, nakoľko ich nevie ovládať, vníma ako potencionálne nebezpečenstvo pre svoju sestru a ľudí vo svojom kráľovstve. Elsa identita na povrchu je limitovaná očakávaniami a pravidlami spoločnosti (ktoré boli na ňu, ktoré jej nedovoľujú ukázať jej skutočnú stránku. Po úteku z mesta, zo spoločnosti však začína objavovať svoje skutočné ja, čo sa odráža i v jednej z jej piesní:

Elsa: „*The wind is howling like this swirling storm inside, couldn't keep it in, heaven knows I've tried. Don't let them in, don't let them see, be the good girl you always have to be, conceal, don't feel don't let them know. Well, now they know. [...] It's funny how some distance makes everything seem small. And the fears that once controlled me can't get to me at all! It's time to see what I can do, to test the limits and break through. No right, no wrong, no rules for me, I'm free [...] Let it go, let it go, when I'll rise like the break of dawn. Let it go, let it go - that perfect girl is gone!*“¹³⁶

Elsa sa mení v tejto situácii i vizuálne. Nakoľko pôvodne Elsa sa snaží potláčať svoju skutočnú identitu kvôli okolitým faktorom, myslí si, že len v izolácii dokáže byť sama sebou tak, aby neublížila ostatným okolo seba (žena nemá možnosť prehlbovať skutočné „ja“). Odráža sa to i na animácii jej oblečenia a gestikulácie. Žena je uväznená v tesných šatách tmavých farieb, v klasickom účese.

¹³⁶ Ľadové Kráľovstvo 1 [Frozen] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2013.

K dlhotrvajúcej pozitívnej zmene Elsinej identity prichádza až na konci filmu, keď sa zmieruje so svojimi schopnosťami, identitou, otvára sa okoliu, začína ukazovať svoje skutočné ja. Elsa sa zbavuje reštriktívneho oblečenia, šaty sa premieňajú na voľnejšie, podobne i účes, ktorý nie je uhladený.

K tejto zmene prichádza vo veľkej miere vďaka ďalšiemu ženskému charakteru vo filme, Anne. Odstupuje sa teda od stereotypu muža záchrancu, alebo naplneniu šťastného konca ženskej hrdinky kvôli romantickej láske.

Kým počas prvého filmu bola témou zmierenie sa so svojou skutočnou identitou a otvorenie sa hrdinky svet, druhý film poskytuje obraz prehlbovania identity Elsy. Počas druhého filmu vidíme Elsu v roli kráľovnej, je rešpektovanou a na navonok šťastnou a spokojnou osobnosťou. I napriek tomu, že je spokojná s miestom, na ktorom žije túži po dobrodružstve a sebe objavovaní, ktoré jej ale situácia, v ktorej sa nachádza neumožňuje.

Elsa: *Everyone I've ever loved is here within these walls. I'm sorry, secret siren, but I'm blocking out your calls. I've had my adventure, I don't need something new, I'm afraid of what I'm risking if I follow you.*

[...]

Elsa: *What do you want? 'Cause you've been keeping me awake. Are you here to distract me so I make a big mistake? Or are you someone out there who's a little bit like me? Who knows deep down I'm not where I'm meant to be? Every day's a little harder as I feel my power grow. Don't you know there's part of me that longs to go.*¹³⁷

Film zachytáva premenu Elsinej povahy, identity, z kráľovnej na slobodnú osobnosť, niekoho, kým chce byť. Elsa sa počas filmu vyrovnáva sama so sebou, so svojimi pocitmi. Naratív ukazuje ženskú postavu ako osobnosť, ktorá i napriek tomu, že žije pomerne pokojným životom, nemusí byť so svojou situáciou vždy spokojná má vnútorné konflikty, túži po niečom inom, objavovať seba a svoje schopnosti.

Elsa: *I've never felt so certain, all my life I've been torn but I'm here for a reason, could it be the reason I was born? I have always been so different,*

¹³⁷ *Ladové Kráľovstvo 2* [Frozen 2] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2019.

normal rules did not apply. Is this the day? Are you the way? I finally find out why? Show yourself! I'm no longer trembling. Here I am, I've come so far. You are the answer I've waited for, all of my life...

[...]

Iduna: Come, my darling, homeward bound.

Elsa: I am found.

Iduna a Elsa: Show yourself, step into your power, throw yourself into something new. Iduna: You are the one you've been waiting for.

*Elsa: All of my life. Show yourself.*¹³⁸

Tieto fakty zobrazuje pozitívne. Elsa nepotrebuje, nehľadá romantickú lásku ale nachádza hodnoty, ktoré si odopierala, nachádza samu seba, svoje skutočné ja. V závere plne dôveruje v seba a svoje schopnosti.

Anna

Anna je na začiatku predstavená ako kompletný kontrast Elsy a v mnohom sa podobá kvôli jej vízii sveta predstaviteľkám klasických príbehov štúdia. Podobne ako Elsa vyrastala v izolácii, nemá ideu o živote vo vonkajšom svete. Je optimistická, prehnane dôverčivá, naivná, romantická, a ľahkovážna osobnosť, ktorá ale prejavuje aj odvahu a odhodlanie i napriek hroziacemu nebezpečenstvu. Jej motiváciou v počiatku naratívu prvého filmu je nájdenie lásky v podobe ideálneho muža, odvíja od toho dokonca i svoju identitu (nakolko v mnohých prípadoch jediné, o čom rozpráva je láska a muž).

Anna: I can't wait to meet everyone! What if I meet the one? Tonight imagine me gown and all, fetchingly draped against the wall, the picture of sophisticated grace. I suddenly see him standing there a beautiful stranger, tall and fair, I wanna stuff some chocolate in my face. But then we laugh and talk all evening, which is totally bizarre, nothing like the life I've led so far. For the first time in forever, there'll be magic, there'll be fun, for the first time in forever, I could be noticed by someone. And I know it is totally crazy

¹³⁸ *Ľadové Kráľovstvo 2* [Frozen 2] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2019.

*to dream I'd find romance, but for the first time in forever... At least I've got a chance.*¹³⁹

I napriek zobrazeniu Anny ako ženy, ktorej motivácia a identita vyplýva spočiatku prevažne z hľadania lásky, je v naratíve naznačené, že je tak kvôli práve pocitom osamotenía a naivite plynúcej z vyrastania v izolácii. Tento fakt, jej závislosť od lásky na prvý pohľad a ideálov, ktorých z toho plynú, stereotyp lásky na prvý pohľad sú vyobrazené negatívne, postavy i filmová zápleтка oný fakt kritizujú ako niečo, čo môže osobe ublížiť (nakol'ko Annin snúbenec využíva týchto vlastností k sebeckým pohnútkam). I navzdory tejto vlastnosti však nie je odsúdená na vyobrazovanie stereotypu ženy, ktorá je odkázaná na muža-záchrancu, aby zmenil jej názor, alebo ktorá je odsúdená na to byť pasívnou.

V rámci filmu sa Anna prezentuje, ako bolo už spomenutá i ako odvážna osobnosť, ktorá je schopná záchrany seba samej a taktiež i premeny vlastného názoru. Anna vyvracia stereotyp ustráchanej ženy, keď čelia nebezpečenstvu – napr.: lezením na severnú horu pri hľadaní svojej sestry, keď hodí snehovú guľu na sesterské ľadové monštrum alebo, že by ženy mali byť slabé a poddajné tým, že udrie princa Hansa do tváre po tom, čo ju zradza (pričom tento faktor nie je reprezentovaný ako jej chyba).

Hrdinka postupne mení svoje hodnoty, namiesto romantickej lásky riskuje kvôli láske k sestre, uprednostňuje ju pred šťastným koncom v podobe muža. Práve sesterstvo a vzťah s druhou ženou sú v závere tie, ktoré naratív privádzajú k šťastnému koncu. Aj keď je Anna je v závere ukázaná s Kristoffom v romantickom vzťahu, je naznačené, že tento vzťah je začínajúci, neprihádza k svadbe a pod., muž nemení Anninu identitu.

V počiatku druhého filmu je možné Annu pozorovať ako osobnosť, ktorá je absolútne spokojná v situácii, v ktorej sa nachádza. I napriek tomu, že je vyobrazená stále ako optimistická osobnosť, v kontraste s prvým filmom ju vidíme ako vyspelejšieho človeka. Jej motivácie a identita sa menia z nájdenia muža na

¹³⁹ *Ľadové Kráľovstvo 1* [Frozen] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2013.

zachovanie vlastnej komfortnej zóny (tá sa dá interpretovať ako jej aktuálna rodina, sesterské puto a bezpečnosť kráľovstva).

Počas druhého filmu sa ukazuje ako rozhodná, tvrdohlavá a silná osobnosť s vysokým morálnym kompasom, ktorá je i napriek čeleniu kritickej situácii schopná vykonávať aktivity a rozhodovať sa. Anna je taktiež sprostredkovateľom dôležitej témy toho, že žena môže pociťovať smútok, negatívne emócie, samotu zo straty a pritom byť stále silnou osobnosťou, ktorá je schopná samostatnej voľby.

Anna: *„I follow you around, I always have but you've gone to a place I cannot find. This grief has a gravity, it pulls me down but a tiny voice whispers in my mind: ,You are lost, hope is gone but you must go on. And do the next right thing.“*¹⁴⁰

Navzdory negatívnym emóciám, ktoré Anna cíti sa vyhýba sa stereotypu ženy, ktorá im podlieha, čaká pasívne na záchranu v podobe mužskej postavy alebo iných vonkajších vplyvov. Nevzdáva sa svojej identity ako silnej osobnosti, i napriek spomínanej situácii. Ženská postava je tak vyobrazená realistickejšie a hlbšie. V závere filmu Anna práve vďaka vyššie spomenutým kvalitám osobnosti nadobúda identitu novej kráľovnej Arendelle (po tom, čo Elsa zostáva v horách), k čomu jej motivácie vedú už od počiatku naratívnej linky (spomínané zachovanie onej komfortnej zóny).

I napriek množstvu pozitívnych faktorov pri vyobrazení Anny a Elsy, obe sú v rámci oboch filmov vyobrazené ako vizuálne krásne a konvenčné biele protagonistky, s úzkymi pásmi a nerealisticky útlou postavou. Neprichádza k žiadnej zmene. Je však dôležité povedať, že síce hrdinky zapadajú do stereotypu krások štúdiá, film sa snaží vyobraziť, že žena nemusí byť vždy dokonalá. Ako príklad môže slúžiť scéna z počiatku prvého filmu, keď vidíme Annu zobúdzajú sa. Síce je možné epizodické postavy slúžok nahlas rozmýšľať nad tým, aké sú Anna a Elsa krásne, táto konverzácia je okamžite stavaná do kontrastu s realitou v podobe rozstrapatenej a rozospatej Anny. Film poukazuje na to, že žena nemusí byť vždy dokonalou osobnosťou.

¹⁴⁰ *Ladové Kráľovstvo 2* [Frozen 2] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2019.

Iduna

V prvom filme nie je kráľovnej vytvorená dostatočná identita. I napriek tomu, že sa vo filme vyskytuje, nehovorí, dominantnou rodičovskou osobnosťou je otec. Sama vo filme neovplyvňuje Elsinu výchovu. Obaja rodičia pôsobia viac ako negatívne figúry, nakoľko práve vďaka ich výchove sú sestry oddelené a izolované, Elsa je vychovávaná v strachu a samote, bojac sa vlastnej skutočnej identity.

V druhom filme však Iduna naberá novú, výraznejšiu identitu, ako sprievodca Anniným a Elsiným dobrodružstvom. Nielenže je predstavená ako záchranca kráľa (Iduna zachraňuje kráľa i napriek tomu, že je jej nepriateľom z vlastného rozhodnutia), no z rozhovorov sestier vyplýva, že práve Iduna bola aktívnym iniciátorom pátrania po Elsiných schopnostiach; jej minulé činy ovplyvňujú aktuálny naratív.

Yelena a Honeymaren

Posledné dve ženské osobnosti, ktoré sa vo filmoch vyskytujú sú náčelníčka kmeňu Noltundra Yelena a jedna z jeho členov, Honeymaren. Obe ženy nezastávajú v naratíve hlbšiu úlohu, slúžia čisto ako sprostredkovateľky informácii ohľadom ich kultúry a legiend Else. Obe, Yelena a Honeymaren sú vyobrazené ako neoblomné, tvrdé a odvážne osobnosti, ktoré majú hlboké znalosti ohľadom kultúry a tradícií (Honeymaren Elsu oboznamuje bližšie s legendou o Atohalane, čo pomáha Else nájsť smer jej cesty). Yelena je taktiež vyobrazená ako náčelníčka, ktorej autorita nie je spochybňovaná i napriek tomu, že nie je mužom (je možné dokonca tvrdiť, že kmeň žije v určitej matriarchálnej spoločnosti, čo je hlbokým kontrastom k väčšine filmov štúdia) a ktorá pozná správanie a ľudí jej kmeňa.

Obe ženské postavy nie sú vyobrazené ako klasické biele predstaviteľky, nakoľko sa jedná o ženy inej pleti, i napriek tomu, že Honeymaren zapadá do kategórie dokonalého tela s úzkym pásom.

Tvorenie dôležitosti

Tradičné normy neznamenajú pre ženu šťastie

Vo filmoch prichádza ku kritike tradičných genderových stereotypov, sociálnych očakávaní od žien, čo sa prejavuje predovšetkým cez postavy Anny a Elsy.

Žena je ukazovaná v tradičných genderových rolách ako buď nešťastná (Elsa) alebo nimi ohrozená (Anna). Elsa je očakávaniami spoločnosti zatlačená do pasívnej role, nemôže prejavovať skutočné ja, dokonca sa ho bojí, jej vlastná identita je normami vysoko obmedzovaná. Anna zas naopak verí v one genderové tradičné stereotypy, ako láska na prvý pohľad, dáva si ich za cieľ a je kvôli nim ohrozená mužským hrdinom, ktorý ovplyvnenie oboch žien využíva.

Až po tom, čo sa obe ženy vzdávajú oných tradičných rol, odkláňajú sa od snahy naplnenia stereotypov je možné ich vidieť ako šťastné, schopné objavovať seba a svoju vlastnú identitu. Film ukazuje one tradičné genderové stereotypy ako toxické a negatívne.

Ženské sebe objavovanie

Ďalšou témou, ktorá je prítomná v oboch filmoch je ženské sebe objavovanie (výraznejšie je prítomné v druhom filme, kde je dokonca i hlavnou témou). Vo filmoch je pozitívne vyobrazované objavovanie ženskej identity, kritizovaná snaha o stagnáciu oného objavovania vlastnej identity. Oba snímky výrazne ukazujú ženskú hrdinku ako osobu, ktorá by seba mala objavovať a nemala by sa obmedzovať, resp. zapadať so spoločenských genderových stereotypov, ktoré sú práve vyobrazované veľmi negatívne a kriticky, ako niečo, čo ženské hrdinky poškodzuje.

Tvorenie aktivít

Aktivity sú v rámci oboch filmov vytvárané mužskými a ženskými postavami. Filmy sa sústreďujú predovšetkým ale na aktivity ženských postáv, Anny a Elsy.

Elsa je v prvom filme v rámci aktivity obmedzená, nakoľko sa bojí vlastných schopností, odmieta ich používať.

Anna, naopak, je v rámci naratívnej línie vyobrazovaná ako osobnosť, ktorá vykonáva aktivity z oboch genderových spektier, nie je obmedzovaná tým, že je princeznou alebo ženou. Je iniciátorom výpravy za Elsou, sama sa snaží zdolať snežnú horu, v závere je ona iniciátorom Elsinej záchrany. Anna je aktívnou osobnosťou, ktorá vykonáva rozhodnutia na základe vlastných rozhodnutí a ovplyvňuje tým nielen seba, no i ľudí v jej okolí.

Elsu môže divák pozorovať vykonávať väčšie aktivity až v druhom filme. Taktiež, ako Anna, sa prejavuje ako iniciatívna osoba, ktorá si postupne začína byť svojimi skutkami istá, sebavedomo rastie. Obom hrdinkám nie je preberaná iniciatíva mužskou postavou, aktívne sú i v kritických situáciách. Taktiež svojimi aktivitami vyvracajú stereotyp toho, že žena by mala byť tá ktorá zostáva v bezpečí domova a nie je dobrodružnou osobnosťou.

Tvorenie vzťahov

V rámci naratívu sú tvorené ako čisto ženský vzťah, tak mužské a zmiešané vzťahy.

Najvýznamnejším vzťahom pre oba filmy je vzťah rodinný, konkrétne vzťah Anny a Elsy. Sesterský vzťah je dominantnou témou prvého i druhého snímku. V prvom filme je možné vidieť Elsu a Annu vyrastať oddelene, v izolácii, ich sesterské puto je poškodené - Elsa izoluje Annu, pretože sa bojí, že jej ublíži; Anna obviňuje Elsu z toho, že sa od nej izoluje. Tento fakt je posilnený množstvom dialógov, ako napr.:

Anna: „*Elsa, please, I can't live like this anymore.*“

Elsa: „*Then leave.*“

Anna: „*What did I ever do to you?*“

Elsa: „*Enough, Anna!*“

Anna: „*No, why did you shut me out?! Why do you shut the world out?! What are you so afraid of?*“¹⁴¹

Prichádza ku konfliktu, počas ktorého prejavuje Elsa svoje schopnosti, ktoré dovtedy pred Annou schovávala a uteká z mesta. Sestra ju ako jediná osobnosť

¹⁴¹ *Ladové Kráľovstvo 1* [Frozen] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2013.

neoznačuje i po tomto incidente za monštrum. Od tohto momentu, môžeme vidieť snahu Anny nájsť, i napriek komplikovanej situácii a odlišným názorom, ktoré s Elsou presadzujú, cestu k obnoveniu vzťahu.

Anna: „*You don't have to protect me! I'm not afraid! Please don't shut me out again! Please don't slam the door, you don't have to keep your distance anymore. 'Cause for the first time in forever, I finally understand, for the first time in forever, we can fix this hand in hand. We can head down this mountain together! You don't have to live in fear! 'Cause for the first time in forever, I will be right here.*“

Elsa: „*Anna, please go back home. Your life awaits, go enjoy the sun and open up the gates.*“

Anna: „*Yeah, but...*“

Elsa: „*I know you mean well but leave me be. Yes, I'm alone, but I'm alone and free! Just stay away and you'll be safe from me!*“¹⁴²

Elsa sa chce ďalej izolovať od svojej sestry, nakoľko verí, že je pre Annu nebezpečenstvom a že len tak dokáže byť Anna šťastná; Anna, naopak, verí, že ona komplikovaná situácia sa dá vyriešiť spoluprácou, tým, že sestry začnú komunikovať a postupne nachádzať k sebe cestu.

Annin postoj je vyobrazený pozitívne, v závere filmu práve Annino rozhodnutie uprednostniť sestru nad romantickým vzťahom a jej obeta rieši konflikt (zachraňuje Elsu a kráľovstvo), nie je potrebný stereotyp muža záchrancu. Sestry k sebe nachádzajú cestu, otvárajú sa im nové možnosti k objavovaniu seba a ich vzťahu. Tvorí sa dôležitosť, že ženské vzťahy, konkrétne sesterské môžu byť pre ženy dôležitejšie ako romantická láska. Síce je možné tvrdiť, že Anninou obetou prichádza k vyobrazeniu stereotypu ženy ako tej, ktorá sa obetuje kvôli vyššiemu dobru; je nutné uviesť, že je jasne dané najavo, že sa jedná o Anninu dobrovoľnú voľbu a na rozdiel od predchádzajúcich hrdiniek štúdia, ako napr.: Tiana, Rapunzel a pod., neprichádza k sebeobete kvôli romantickej láske alebo mužovi (dokonca sú odmietnuté), ale kvôli vzťahu k inej žene, čo je pre filmy štúdia nezvyklé.

¹⁴² *Ľadové Kráľovstvo 1* [Frozen] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2013.

Druhý film sa sústreďí viac na priamu spoluprácu sestier. Sestry sú vyobrazené ako osobnosti, ktoré medzi sebou komunikujú, majú spolu blízky vzťah a snažia sa prekonať spoluprácou rozličné prekážky. I napriek tomu, že sesterstvo je ústredným vzťahom naratívu, ovplyvňuje ho, obe sestry sú i v rámci tohto vzťahu vyobrazené ako samostatné osobnosti.

V rámci prvého filmu sa jedná o jediný čisto ženský vzťah, ktorý bol rozvíjaný do hĺbky, v rámci filmu druhého by sa dal k čisto ženským vzťahom priradiť i vzťah Anny, Elsy a ich matky Iduny. I napriek tomu, že v prípade prvého filmu by sa tento vzťah nazvať plytkým a dokonca toxickým, nakoľko Iduna aj jej manžel Agnar sú zodpovední za oddelenie Anny a Elsy a Elsinu neschopnosť zmieriť sa s vlastnými schopnosťami, tým, že sa ich snažili potlačiť, vytvárali v nej pocity strachu a nebezpečia; v druhom filme sa však tento vzťah premieňa. Iduna je vyobrazená ako starostlivá matka, ktorá sa snaží nájsť pôvod Elsiných schopností a ktorá je na svoje obe dcéry hrdá; taktiež ako sprievodca sestier ich dobrodružstvom. V závere pôsobí vo vzťahu k sestrám ako sprostredkovateľ témy, že žena by mala nasledovať to, po čom túži, ísť si za svojim. Rola matky sa teda premieňa z pasívnej osobnosti, ktorá vo výchove nemá hlavné slovo na osobnosť, ktorá je pre obe dcéry vzorom, a ktorá pozitívne ovplyvňuje ich vývoj.

Medzi zmiešané vzťahy patrí vzťah Anny a Kristoffa (romantického charakteru) a vzťah Anny, Elsy a Hansa (antagonistický vzťah).

Vzťah Anny a Hansa a rovnako i Hansa a Elsy je vysoko manipulatívnym vzťahom. Ako bolo už vyššie zmienené Hans využíva Annej naivity a faktu, že žena túži po láske k dosiahnutiu vlastných cieľov. Manipuluje ju k tomu, aby mu dôverovala a nachádza skrz jej postavu cestu k Else, ktorej strach využíva taktiež k ďalšej manipulácii. Práve skrz Hansa je možné pozorovať ostrú kritiku stereotypu lásky na prvý pohľad a lásky a manželstva ako šťastného a ultimátneho konca pre hrdinku. Tento stereotyp je ukázaný ako toxický pre ženu, ako nebezpečný a nerealistický. Množstvo dialógov na to odkazuje, ako napr. úvodný rozhovor Anny s Elsou alebo Anny a Kristoffa:

Elsa: „*No one's brothers are staying here, no one is getting married.*“

Anna: „*Wait. What?*“

Elsa: „*May I talk to you? Alone?*“

Anna: „*No. Whatever you have to say, say it to both of us!*“

Elsa: „*Fine. You can't marry a man you've just met.*“

Anna: „*You can if it's true love!*“

Elsa: „*Anna, what do you know about true love?*“¹⁴³

Vzťah Anny a Kristoffa je jediným definovateľným romantickým vzťahom oboch filmov. Elsa nie je, i napriek tomu, že je jednou z hlavných postáv ukázaná v žiadnom vzťahu, nejaví oňho dokonca ani záujem.

V prvom filme je rozvíjaný počiatok Anninho a Kristoffovho vzťahu. Obaja jedinci sú v onom vzťahu ukázaní ako osobnosti s chybami, ktoré majú negatívne vlastnosti (Annina naivita, Kristoffova nevrlosť a pod.) a ako aktivitou rovnocenné osobnosti (v onom vzťahu nie je Anna zobrazená ako pasívnejšia, vykonáva rovnaké množstvo aktivít ako Kristoff – dokonca v niektorých momentoch pôsobí iniciatívnejšie, napr.: pri úteku z Elsinho ľadového paláca je Anna tou impulzívnejšou vo vzťahu). Dôležité je poznamenať, že i napriek tomu, že Anna začína s Kristoffom romantický vzťah v závere neprichádza k sobášu, koniec pre tento vzťah je otvorený. Kristoff nie je oným iniciátorom vzťahu (v jeho monológovi sa zasekáva, pôsobí neisto), je to práve Anna.

Počas druhého filmu prichádza k prehlbovaniu tohto romantického vzťahu. I napriek tomu, že Kristoff sprevádza Annu počas celého dobrodružstva, neslúži ako preberateľ iniciatívy v nebezpečných scénach, namiesto toho ponúka svoju podporu v konverzácii:

Kristoff: *“I'm here, what do you need?”*¹⁴⁴

Taktiež prejavuje, čo je pre mužské postavy v romantických vzťahoch neobvyklé, pocity osamotenía, zmätenia, no i lásky a vernosti.

A síce v závere prichádza k požiadaniu Anny o ruku, nijak to však jej postavenie neovplyvňuje, nestáva sa automaticky pasívnejšou. Prichádza k vyobrazeniu realistickejšieho vzťahu a sobášu, ktorý je založený na vzájomnom spoznávaní sa v časovom rozmedzí, ktoré je dlhšie ako jeden deň.

¹⁴³ *Ľadové Kráľovstvo 1* [Frozen] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2013.

¹⁴⁴ *Ľadové Kráľovstvo 2* [Frozen 2] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2019.

Film neobsahuje pre naratív dôležité čisto mužské vzťahy, ktoré by nejak ovplyvňovali dej do hĺbky (i keď v prípade Hansa by sa dalo tvrdiť, že správanie jeho bratov ho ovplyvnilo. Nakoľko však tento vzťah nie je vyobrazený vo filme priamo, jedná sa o domnienku a tak nie je podstatný pre analýzu a interpretáciu).

4.1.2 Tvorenie súvislostí a znakových systémov

4.1.2.1 Tvorenie súvislostí

Žena musí byť krásna

Vo väčšine filmoch štúdia Walt Disney Animation, majorita ženských postáv zapadá do stereotypu krásnej štíhlej bielej predstaviteľky a podporuje tak nerealistickú vizuálnu predstavu o ženskom tele. I napriek tomu, že rasová diverzita ženských postáv sa zvyšuje (čo môžeme vidieť cez postavy ako Moana, Tiana, Lilo, Nani, Yelena alebo Honeymaren), proporčne hrdinky štúdia posilňujú oní nerealistický ideál. Väčšina hrdiniek je vyobrazená ako osobnosť s pásom, ktorý je rovnako úzky ako ženin krk, disproporčne veľkými očami v kontraste s extrémne malým nosom.

I napriek tomu, že filmy štúdia priamo ženy otvorene nesexualizujú (nakoľko sa jedná o filmy určené pre prevažne detských divákov), z ich výzorov je možné usúdiť, že pôsobia ako určitý nerealistický estetický ideál. Ten v ženách môže vytvárať toxickú potrebu sa mu prispôbiť alebo v mužoch určitú túžbu po sledovaní, respektíve vizuálny pôžitok zo sledovania, ktoré Laura Mulvey prirovnáva k skopofílii.

Väčšina protagonistiek štúdia nie je nekonvenčne krásna, nemá vizuálne výraznejšie chyby a pod. (dokončiť). Jediné realisticky zobrazené ženy vo filmoch štúdia sú Lilo, Nani a Vaiana.

Žena potrebuje pomocnú ruku v podobe muža

Ďalším javom, ktorý sa opakoval vo valnej väčšine filmov je pomocná sila vo forme muža. Len vo veľmi ojedinelých prípadoch (konkrétne Ľadové kráľovstvo 2) sa film sústreďuje na ženu ako samostatnú osobnosť, poprípade mužská postava figuruje ako vedľajšia, nepreberá hrdinke iniciatívu (Odvážna Vaiana, Ľadové Kráľovstvo Lilo a Stitch).

Majorita filmov však predstavuje popri hlavnej hrdinke i mužského hrdinu, ktorý v rôznych častiach naratívov, predovšetkým však v závere filmu figuruje ako preberateľ iniciatívy, aktivít, muž záchranca. Taktiež slúži ako rozprávač (i dokonca v ženskom príbehu, ako napr.: Na Vlášku).

Vytvára sa súvislosť, že ženská postava nie je schopná sama absolvovať dobrodružstvo, ani v rámci svojej životnej cesty, zákonite ju musí doprevádzať mužská postava, ktorá preberia v nebezpečných situáciách iniciatívu a je v závere tou, ktorá zabezpečí pre oboch „šťastný koniec“.

Žena musí pracovať dvakrát viac, aby dosiahla uznanie

I napriek tomu, že sa táto téma nevyskytuje vo všetkých filmoch, je prítomná vo väčšine. Muži chápu ženy ako tie pasívnejšie, poprípade neschopnejšie ako oni samé. Príklad dialógov, ktoré obsahujú nedôveru voči schopnostiam ženských hrdiniek je možné nájsť vo filmoch *Ladové Kráľovstvo 1*, *Odvážna Vaiana*, *Na Vlášku* alebo *Mulan* (v rámci *Mulan* je táto súvislosť tematikou celého filmu).

Ženské postavy musia vykonávať nadmieru aktivity na to, aby mohli byť mužskými charaktermi uznané, aby im mužské postavy začali dôverovať.

Romantická láska je pre ženu dôležitá

Ďalšia súvislosť, ktorá sa vytvára v rámci filmov štúdia je, že romantická láska by mala byť pre ženu v rôznych formách dôležitá a mala by neodmysliteľne tvoriť súčasť jej identity. Všetky filmy štúdia medzi rokmi 1998 – 2019 okrem druhého dielu *Ladového Kráľovstva*, *Veľkej šestky* a snímky *Statočná Vaiana* obsahujú romantické vzťahy medzi hlavnou hrdinkou (niektoré z vedľajších hrdiniek ako napr.: *Audrey z Atlantídy* taktiež neprejavujú záujem o vzťah) a hrdinom.

Tento romantický vzťah je vo valných prípadoch ukázaný ako „šťastný koniec“, niečo, o čo by sa v rámci svojich motivácií mala hrdinka snažiť (i napriek tomu, že by mala mať i iné motivácie).

4.1.2.2 Tvorenie znakových systémov

Znakové systémy sú tvorené predovšetkým prehovormi postáv a ich gestikuláciou. V rámci filmov používajú postavy prevažne spisovný jazyk, mužské i ženské postavy. Väčšina ženských postáv nevyužíva pasívnejšieho jazyku ako muži,

no i napriek tomu je možné nájsť napr.: v dialógoch Jane, keď sa pri konverzácii s mužmi zakoktáva, nedokáže im spočiatku vzdorovať a pod. I napriek tomu, že hrdinky sa neboja vzdorovať, alebo byť vo svojich prejavoch asertívne, v mnohých opakovaných prípadoch sú stavané do horšej pozície mužmi.

Prejav znevažovania hrdinkiných schopností mužmi je možné nájsť vo veľkom množstve filmov štúdia, ako to bolo spomenuté už v prípade tvorenia súvislostí, čím sa môže tvoriť význam, že ženská postava je chápaná už v štandardnej pozícii ako niekto pasívnejší, niekto, kto nedokáže toľko čo muži. Upevňuje to i nazývanie hrdiniek prezývkami (ako Blondie, Sliepka alebo Čašníčka) a nie ich menami – hrdinka nie je pre muža dostatočne dobrá ani na to, aby bola nazvaná vlastným menom, muž je práve ten nadradený, ten kto sa cíti v pozícii lídra.

Hrdina sa v mnohých prípadoch za tento prejav ani neospravedľuje, je mu automaticky odpustené. Je však nutné pripomenúť, že štúdio má tendenciu tento zvyk z jazykového prejavu svojich mužských postáv odstrániť, resp.: ho kritizovať (v prípade filmu *Ladové Kráľovstvo 2*, kde takéto vyjadrovanie nebolo vôbec prítomné).

4.2 Dreamworks Animation

Ako druhé budú s prihliadnutím na metodologické kategórie analyzované a interpretované filmy Dreamworks Animation. Filmy sú rovnako ako v prvom prípade zhliadnuté v pôvodnom znení, aby mohla byť analýza a interpretácia jazyka čo najpresnejšia, iba s minimálnymi odchýlkami.

4.2.1 Tvorenie dôležitostí, aktivít, identít a vzťahov

4.2.1.1 Princ Egyptský (1998)

Tvorenie identít

Tzipporah

Tzipporah je predstavená vedľajšia postava. Je sebavedomá osobnosť, ktorá si je vedomá svojich hodnôt a morálnych zásad. Otvorene kritizuje toxickú maskulinitu, ktorou ovplyva v počiatku hlavný hrdina, objektifikáciu žien, ku ktorej dochádza v počiatku filmu.

Je ukázaná ako individuálna hrdinka, ktorá nepotrebuje k záchrane mužskú postavu a ktorá mužskú postavu nepovažuje za okamžitú autoritu alebo záchrancu, a ktorej dôveru je v prípade prvotného narušenia potreba sa zaslúžiť. Taktiež nie je vyobrazená ako slabá, práve naopak, je možné predpokladať že sa jedná i o fyzicky silnú osobu, ktorá nemala problém prekonať strážcov a sama sa oslobodiť (pričom nepotrebovala k tomu Mojžišovu pomoc).

Miriam

Miriam je zobrazená podobne ako Tzipporah ako vedľajšia postava a osobnosť s vysokým morálnym kompasom, ktorá je tvrdohlavá a koná a rozpráva podľa vlastného uváženia. I napriek tomu, že ju vidíme niekoľko krát v situácii, v ktorej je prvým iniciátorom aktivity (ako napr.: počas momentu, keď strážnik šikanuje jedného zo sluhov, prvá sa ozýva proti nespravodlivosti) sa jej hlbšej identity ako Mojžišovho morálneho kompasu nedostáva.

Zakaždým, keď má v naratíve miesto, ju vidíme len v jeho, či v bratovej spoločnosti pripomínajúc mu poslanie záchrancu ľudu. Jej samostatnej identite sa naratív príliš nevenuje.

Matky

Posledné dve ženské postavy, ktoré sa vo filme vyskytujú ako vedľajšie osobnosti, sú reálna a adoptívna Mojžišova matka. Obe postavy nemajú mená, nezohrávajú veľkú rolu v naratíve, divák ich môže pozorovať len v pozadí. Obe slúžia len k sprostredkovaniu toho, že mužská postava je predurčená k tomu byť záchrancom ako ich, tak celého ľudu. Okrem úvodnej časti sa v naratíve nevyskytujú.

Tvorenie dôležitostí

Žena ako aktívny ovplyvňovateľ muža

Počas filmu sa niekoľkokrát ukazuje dôležitosť, akou žena aktívne ovplyvňuje konanie a myslenie mužskej postavy. Predovšetkým skrz postavy Tzipporah a Miriam sa Mojžiš mení na lepšieho človeka, ktorý upravuje svoje morálne hodnoty (ako napr.: začína chápať ženy nie ako objekty a pod.) a začína na základe nich aj konať.

Muž ako dlhoočakávaný záchranca

Nakoľko mužská postava je stredobodom naratívnej línie, množstvo dôležitostí vo filme sa odvíja práve od mužskej osobnosti a identity.

Miriam: „*Brother, you're safe now and safe may you stay, for I have a prayer just for you. Grow, baby brother, come back someday. Come and deliver us too. Deliver us, send a shepherd to shepherd us and deliver us to the Promised Land.*“¹⁴⁵

V rámci hovoreného i spievaného slova je mužská postava Mojžiša vykreslená ako záchranca ľudu, čo ženské postavy, predovšetkým Miriam, chápu ako samozrejmosť (dokonca tak uvádzajú dej), jediný skepticizmus prejavujú v tomto smere mužské postavy. Vytvára sa tak podstata spasiteľského chápania mužskej podstaty ženou, i napriek vnímaniu jeho negatívnych vlastností.

Kritika postavenia ženy ako objektu vlastníctva muža

Táto dôležitosť sa vytvára po stretnutí Mojžiša s Tzipporah. Mojžiš spočiatku chápe ženu len ako objekt, v dialógu je dokonca nazvaná „exotic apparition“. Tzipporah však toto postavenie neprijíma, otvorene proti nemu v dialógu i fyzicky protestuje.

Mojžiš: „*Not much of a snake charmer, are you?*“

Ramzes: „*That's why I give her to you!*“

Tzipporah: „*I won't be given to anyone. Especially an arrogant, pampered palace brat!*“

Mojžiš: „*You will show proper respect for a prince of Egypt!*

Tzipporah: „*But I'm showing you all the respect you deserve. None! I demand you set me free!*“¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Prince Egyptský* [The Prince of Egypt] [film]. Réžia: Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells. USA: Dreamworks, 1998.

¹⁴⁶ Tamtiež.

Kritizuje sa tak stereotyp chápania ženského charakteru ako objektu pre potešenie muža a posilňuje sa faktor, že žena je samostatnou osobnosťou s vlastnou identitou.

Tvorenie aktivít

Aktivity sú vytvárané predovšetkým mužskými postavami, nakoľko i obaja hlavní predstavitelia sú muži. Ženské postavy sú pasívnejšie ako tie mužské, no i napriek tomu ich môžeme vidieť vykonávať aj určitú samostatnú aktivitu (ktorá je ale v mnohých prípadoch ovplyvnená mužmi). V prípade Miriam napríklad už spomenuté zakročenie proti strážam alebo u Tzipporah protest proti chápaniu jej osoby ako objektu a oslobodenie sa samej seba. Inak vytvárajú aktivity výlučne spojené s Mojžišom (a ich dialógmi ovplyvňujú jeho aktivity), predovšetkým v druhej časti naratívnej línie.

Tvorenie vzťahov

Vo filme majú najväčší priestor mužské (rodinné, antagonistické) a zmiešané vzťahy (romantický vzťah, rodinné vzťahy). Ženské vzťahy nie sú vo filme zobrazené. I napriek tomu, že dve ženské postavy sú zobrazené spolu, dokonca pôsobia ako sprostredkovateľky hlavnej témy filmu skrz pieseň *When you believe*, nie je možné pozorovať prehĺbenie ich vzťahu, dokonca spolu nevedú ani konverzácie. Ich vzťah je zobrazený síce v rovine priateľskej, nekonfliktnej, no nie je možné sa o ňom dozvedieť viac. Mužské postavy a vzťahy sú však stredobodom naratívu a konfliktu, tým, ktoré hýbu naratívnu líniu (predovšetkým vzťah Mojžiša a Ramzesa).

Medzi vzťahy zmiešané je možné zaradiť vzťah Mojžiša a jeho sestry Miriam alebo vzťah Mojžiša a jeho manželky Tzipporah. V oboch vzťahoch sú ženy vyobrazované pozitívne, ako osobnosti s hlbokým morálnym cítením, ktoré aktívne pozitívne ovplyvňujú mužskú postavu a jej konanie. Miriam je prvou osobnosťou, vďaka ktorej snahám a slovám Mojžiš začína meniť svoje toxické správanie a hodnoty. Miriam slúži v danom vzťahu ako katalyzátor Mojžišovej premeny. I napriek tomu, že v onom vzťahu je pasívnejšia v tvorení vlastných aktivít, aktívne ovplyvňuje Mojžišove rozhodnutia a správanie.

Vzťah medzi Tzipporah a Mojžišom je spočiatku vyobrazovaný negatívne. Mojžiš považuje Tzipporah za vec, objekt túžby –ako však už bolo spomínané, tento

faktor je však vo filme ostro kritizovaný ako niečo, čo je neprípustné, Tzipporah otvorene voči onemu postaveniu protestuje. Po tom, čo sa s Mojžišom stretáva po druhý krát mu neodpúšťa len kvôli tomu, že sa „polepšil“, musí sa aktívne snažiť znovu o získanie dôvery a o dokázanie toho, že tomu je tak i v skutočnosti. Vzťah je ukázaný ako taký, ktorý je budovaný postupne (tento fakt je možné odvodiť z montáže scén uvedenej v prvej polovici filmu, počas ktorého sú ukázané jednotlivé udalosti zo života Tzipporah a Mojžiša), film nekončí pre ženu svadbou, vzťah je ukázaný i práve po nej, čo posilňuje realistickjšie vyobrazenie romantických vzťahov.

I napriek pozitívnym aspektom tohto romantického vzťahu, je však možné chápať tento vzťah do istej miery stereotypne, nakoľko po tom, čo žena vstupuje do manželstva, ju nevidíme vykonávať žiadne iné aktivity okrem doprovodu muža. Taktiež je vo filme naznačené, že pre ženu by mal byť sobáš dôležitý a mala by sa správať tak, aby bola schopná nájsť si manžela (v prípade poznámky sestier o otcovi a Tzipporah.)

Sestry, adresujúc divokú povahu Tzipporah: „*That’s why papa says she will never get married.*“¹⁴⁷

4.2.1.2 Eldorado (2000)

Tvorenie identít

Chel

Chel je prezentovaná ako vedľajšia, no stále aktívna postava v naratívnej rovine. Je predstavená ako inteligentná, sebavedomá a prefíkaná osobnosť, ktorá je schopná situáciu manipulovať vo svoj prospech. Je jasne dané najavo, že bez Chel, ktorá aktívne ovplyvňuje naratívnu linku a oboch hrdinov, by dve hlavné mužské postavy neboli schopné uspieť (nakoľko sa v mnohých momentoch spoliehajú práve na Chelino poznanie kultúry), čo je prízvukované i v dialógoch. Chel si tohto faktu uvedomuje a využíva ho.

Chel: „*Well if you guys want the gold then you don’t want to get caught, right? You’re going to need my help. [...] I want in. On a scam. So I can get*

¹⁴⁷ *Prince Egyptský* [The Prince of Egypt] [film]. Réžia: Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells. USA: Dreamworks, 1998.

out.“

Tulio: „*Why?*“

Chel: „*Think you are the only ones who dream of better things? Of adventure? You've got your reasons, I've got mine. Let's not make it personal, okay? It's just business. So when you guys are ready to go back to wherever you came from, I'm going with you.*“

Tulio: „*No, I don't think so.*“

Chel: „*Alright. Fine. After all, I'm sure you know the proper rituals for blessing a tribute, the holiest days on the calendar oh, and of course you know all about Xibalba. Okay? Good luck. See you at the execution!*“

Tulio: „*Wait! Would you hold it!*“

Chel: „*Deal?*“¹⁴⁸

Je možné ju chápať ako charakter, ktorý nie je morálne bezchybný a uvedomuje si to, no na základe tohto faktu nie je démonizovaný – nie je stereotypne jemnou, milou osobnosťou, ale zlodejkou. Taktiež je predstavená ako niekto, kto si plne uvedomuje svojej sexuality.

Sexualita je však i negatívnym prvkom onej postavy, nakoľko je využívaná k istej objektifikácii hrdinky. Zábery hrdinky, ktoré sú využívané počas filmu (detaily, dlhé zábery sledujúce postavovú líniu a pod.) v kombinácii s mimikou a gestami hrdinov (túžobné pohľady) vytvárajú hrdinke stereotypnú a negatívnu identitu ako sexuálneho objektu záujmu, potešenia pre mužského hrdinu alebo dokonca i diváka.

Miguel: „*Maybe they should call this place Cheldorado?*“

Tulio, s túžobným pohľadom: „*She's whoa... She's trouble!*“¹⁴⁹

Tento prístup nie je vo filme kritizovaný, v dialógoch si je z tejto objektifikácie mužskými postavami uťahované, tento fakt je braný ako norma.

¹⁴⁸ *Eldorado* [The road to El Dorado] [film]. Réžia: Bibó Bergeron, Don Paul, Jeffrey Katzenberg. USA: Dreamworks, 2000.

¹⁴⁹ Tamtiež.

Z vizuálneho hľadiska sa nejedná síce o bielu predstaviteľku, no proporcie Chel sú rázne prehnané, jedná sa o predstaviteľku s úzkym pásom, širokými bokmi a úzkym krkom, ktorá pôsobí skôr ako „slasť na oko“, než ako realistická žena.

Tvorenie dôležitostí

Žena ako objekt sexuálnej túžby muža a negatívny vplyv

Ako bolo už spomenuté, žena je predstavená ako sexuálna osobnosť (ako vizuálne, tak je možné z dialógov vyvodit', že Chel si je plne vedomá svojej sexuality a je ju schopná využiť). Problémový je však fakt, že ona sexualita je vo filme využitá ako hlavná a najprítomnejšia definícia ženskej osobnosti, žena je kvôli nej až objektifikovaná.

V mnohých scénach je neverbálny jazyk – gestikulácia mužov využitá k poukázaniu na ich túžbu, kamera sleduje Chelino telo alebo využíva rôznych detailných záberov z pohľadu mužských postáv. Objektifikáciu posilňuje už i jej disproporčný sexualizovaný vzhľad (ako je uvedené v tvorbe identít), ale i dialógy vo filmoch (ako už bolo spomenuté vyššie). Okrem oných spomínaných faktov sa taktiež vytvára ďalší, že pokiaľ muž začne po žene túžiť, ona aktivita sa stáva nebezpečím pre ostatné, predovšetkým mužské vzťahy.

Tulio: „*You are buying your own con!*“

Miguel: „*At least I'm not dating mine!*“

Tulio: „*Low blow!*“

Miguel: „*Well now you've got all precious gold and Chel. So what do you need me for?*“

Tulio: „*Well maybe I don't need you anymore!*“¹⁵⁰

Žena sa tak stáva nebezpečím, negatívnym vplyvom, ktoré dokáže priamo ohroziť priateľstvá.

Žena ako vynaliezavá osobnosť

I napriek negatívnemu predstaveniu ženy ako objektu, nezostáva Chel pasívna. V rámci filmu je niekoľkokrát poukazované na to, že Chel je inteligentnou,

¹⁵⁰ *Eldorado* [The road to El Dorado] [film]. Réžia: Bibó Bergeron, Don Paul, Jeffrey Katzenberg. USA: Dreamworks, 2000.

vynalievavou osobnosťou, bez ktorej by Miguel a Tulio nemali možnosť v Eldoráde zostať, a ktorá je ich schopná manipulovať v prospech svojho cieľa, v prípade ich primárnej verzie, že bez nej nedokážu pokračovať ich dobrodružstvo. Ženská postava je tak predstavená ako osobnosť, ktorá je v kritických situáciách tou aktívnejšou, vie sa adaptovať lepšie ako dve mužské postavy a v mnohých prípadoch je práve ona tou iniciatívnejšou osobou.

Vytvára sa dôležitosť, že žena by nemala byť pasívnou osobnosťou, no práve naopak, mala by sa aktívne zapájať na rôznych plánoch. I napriek tomuto pozitívnemu faktoru sa však vytvára zároveň i dôležitosť, že i napriek tomu, že žena by mala byť aktívna, stále by mal byť v popredí muž ako prezentujúca osobnosť, ktorý je oficiálnym vedúcim situácie.

Tvorenie aktivít

Aktivity sú vykonávané ako mužskými, tak ženskou postavou. I napriek tomu, že Chel je jedinou ženskou postavou, je možné dokonca tvrdiť, že je v rámci naratívu aktívnejšou ako dve hlavné mužské postavy.

Už v úvode je Chel zobrazená ako niekto, kto sa aktívne snaží utiecť z Eldoráda a nečaká na muža záchrancu. I napriek tomu, že sa jej to nepodarí, vytvára aktivity v rámci manipulácie s mužskými hrdinami, aby svoj cieľ (útek) dosiahla - Chel je osobnosťou, ktorá zoznamuje Tuila a Miguela s aktivitami jej kultúry na to, aby sa mohli adaptovať a aby mohli prežiť a ktorá v mnohých prípadoch preberá v pozadí iniciatívu (napr.: v prípade hry prichádza práve ona s podvodom v podobe falošnej lopty a uvádza ho do praxe a zachraňuje tak mužskú reputáciu), avšak nerobí to zadarmo ako v úvode v dialógu jasne dáva najavo:

Chel: „*Well if you guys want the gold then you don't want to get caught, right? You're going to need my help. [...] I want in. On a scam. So I can get out.*“

[...]

Chel: „*Think you are the only ones who dream of better things? Of*

adventure? You've got your reasons, I've got mine. Let's not make it personal, okay? It's just business. ¹⁵¹

Vytvára sa tak obraz ženských aktivít, ktoré nemusia byť vždy nevinné a dobré, ale i sebecké, čím sa láme stereotyp ženskej postavy ako seba obetavého martýra.

Tvorenie vzťahov

Vo filme sa vytvárajú vzťahy mužské a zmiešané. Čisto ženským vzťahom nie je kladený priestor, nakoľko Chel je jedinou aktívnou ženskou postavou v rámci naratívnej línie.

V rámci zmiešaných vzťahov zahrňajúcich Chel je v popredí iba ten romantický, čo prispieva k stereotypu, že žena môže byť šťastná len vo vzťahu s mužom.

V tomto vzťahu je taktiež načrtnuté správaním a gestikuláciou muža, že žena je ním chápaná ako objekt sexuálnej túžby. Onen vzťah je taktiež antagonizovaný nakoľko jeden z hlavnej dvojice mužov zabúda na svojho kamaráta, čo je zobrazované negatívne.

Vzťahy so ženami sa tak prezentujú ako menej dôležité ako vzťahy s mužmi a dokonca pre ne nebezpečné.

4.2.1.3 Séria Shrek (2000,2004,2007,2010)

Tvorenie identít

Nakoľko sa v rámci naratívnych línií vo filmoch vyskytuje veľké množstvo postáv i ženského charakteru, diplomová práca sa v rámci tejto filmovej série bude venovať predovšetkým postavám, ktoré sa vyskytovali v rámci niektorého filmu výraznejšie.

Fiona

Fiona je v počiatku prvého filmu zasadená do stereotypu ženy, ktorá pasívne očakáva na svojho záchrancu v podobu krásneho princa a od tohto faktu odvíja

¹⁵¹ *Eldorado* [The road to El Dorado] [film]. Réžia: Bibo Bergeron, Don Paul, Jeffrey Katzenberg. USA: Dreamworks, 2000.

i svoju identitu, nakoľko to od nej spoločnosť očakáva. Postupne však prichádza vo filmoch k deštrukcii tejto fasády.

Fiona je aktívnou, otvorenou, fyzicky silnou osobnosťou, ktorá prejavuje svoj názor a na základe jej jednaní nechce podliehať konvenčným stereotypom. I napriek tomu, že v závere prvého filmu so Shrekom uzatvára romantický vzťah a v neskorších filmoch sa stáva matkou, jej povaha a správanie sa kvôli týmto faktom nemení, i naďalej zostáva silnou osobnosťou vo všetkých filmoch. Taktiež sa prejavuje ako niekto, kto si je vedomý svojej hodnoty a nechce sa meniť len kvôli inej predstave okolitého sveta o žene.

Po výzorovej stránke nie je možné považovať Fionu za stereotypne krásnu, nakoľko jej výzor je kontrastom stereotypov (nie je štíhla, krásna, nemá nerealistické proporcie).

Kráľovná Lilian

Kráľovná je prezentovaná prvýkrát v druhom filme série, ako vedľajšia postava. I napriek tomu, že v rámci filmov nemá veľký priestor, je možné ju považovať za chápavú a láskavú osobnosť, ktorá má záujem o dcérin život, a ktorá má podobný charakter ako ona. V mnohých prípadoch je taktiež prostredníkom komunikácie medzi kráľom Haroldom a Fionou a niekým, kto sa nebojí i voči kráľovi prejavovať svoj názor. I napriek tomuto priaznivému vyobrazeniu ženského vzťahu, príbeh medzi dcérou a matkou nikdy nie je zobrazený do hĺbky a kráľovná pôsobí vo filmoch ultimátne zastáva len rolu matky, opatrovníčky a okrem toho jej identita rozvíjaná nie je.

Jej výzor taktiež nie je možné charakterizovať stereotypne, približuje sa realistickým ženám.

Víla Sudička

Sudička je hlavným antagonistom druhého filmu. I napriek tomu, že nie je možné tvrdiť, že Sudička je stelesnením stereotypu monštruóznej ženy, zachováva si isté znaky, ako ohrozovanie ženskej hrdinky alebo obsesiu hlavnou hrdinkou a hrdinom.

Nie je možné ju však charakterizovať ako niekoho neoblúbeného, žiarlivého, koho sa ľudia v jeho okolí boja, resp.: je neoblúbenou, nakoľko vo filme je jasne dané najavo, že sa jedná o úspešnú osobnosť, ktorá spravuje svoju vlastnú firmu, a ktorá je v rámci kráľovstva oblúbenou a vyhľadávanou.

Ani po vizuálnej stránke sa nejedná o stereotyp monštruóznej ženy, nakoľko má Sudička prívetivý vzhlad. Čo sa týka vzhladu, nie je možné Vílu považovať za monštruóznou ženu, no ani za stereotyp krásnej, štíhlejšej a vysokej ženy. Jedná sa taktiež o realistickejšie vyobrazenie ženy.

Princezné

Nakoľko princezné majú ako samostatné osobnosti identity len veľmi málo a zdieľajú množstvo spoločných znakov, v rámci diplomovej práce budú analyzované ako celok. Z počiatku sú prezentované ako osoby, ktoré celý svoj život obmedzujú svoju identitu zažitými stereotypmi. Kvôli tomuto faktoru ako osobnosti, ktoré nemajú predstavu o reálnom svete, o funkcii vzťahov, dokonca môžu pôsobiť až hlúpo.

Je síce naznačené, že ich identita len ako obetí stereotypov sa mení po tom, čo ich ovplyvňuje konanie Fiony a jej matky, tento koncept nie je hlbšie rozoberaný v rámci nasledujúcich dejových línií.

Tvorenie dôležitostí

Žena nemusí byť stereotypne krásna

Počas všetkých štyroch filmov je vo výraznej miere prítomná téma, že ženská postava nemusí byť stereotypne krásna na to, aby bola spokojná, poprípade dokázala nájsť svoje šťastie. V druhom filme je dokonca táto dôležitosť explicitná, nakoľko, i napriek možnosti zostať ideálne krásnou, si Fiona vyberá opak ako jej „šťastný koniec“, čím sa deštruuje stereotyp toho, že ženská postava dokáže nájsť skutočné šťastie len v prípade, že vyzerá výborne. Posilňuje sa naopak diverzita ženských postáv, vyobrazuje sa realistickejšie výzor hrdinky, ktorá nepodlieha ideálnej predstave krásy, no i napriek tomu je so sebou spokojná.

Žena ako fyzicky silná osobnosť

Ďalší koncept, ktorý je v rámci filmov výrazný je vyobrazenie ženy ako fyzicky silnej v kontraste so stereotypom, že žena je jemnou a emocionálnou osobou, ktorá by mala byť ochraňovaná. Presadzovateľom tejto dôležitosti je predovšetkým postava Fiony, ktorá vykonáva množstvo fyzických aktivít zároveň so Shrekom, aj v kritických situáciách. V mnohých scénach aj preberá iniciatívu. Je taktiež naznačené, že ona schopnosti sa naučila od matky.

Fiona: „*Mom!*“

Kráľovna: „*Well, you didn't actually think you got your fighting skills from your father, did you?*“¹⁵²

Fakt, že žena pôsobí ako fyzicky silná nie je mužmi spochybňovaný, ani ostatnými postavami, berú ho ako súčasť hrdinky a akceptujú ho.

Pasívna žena ako škodlivý stereotyp

Počas filmov sa kritizuje chovanie ženy ako pasívnej, respektíve prijímanie tohto stereotypu ako niečoho správneho, podľa čoho by sa mala správať. Prejavuje sa to hneď v niekoľkých scénach, ako napr.: po tom, čo sa ostatné princezné ocitajú v nebezpečenstve, zostávajú čakať na mužskú postavu namiesto toho, aby sa snažili so situácie dostať. Tento stereotyp je kritizovaný skrz postoj Fiony, v závere práve kvôli nej princezné taktiež kvôli jej aktivite princezné menia svoj postoj.

Fiona: „*All right everyone. We need to find a way out. Now.*“

Snehulienka: „*You're right. Ladies, assume position!*“

Fiona: „*What are you doing?*“

Šípková Ruženka: „*Waiting to be rescued.*“

Fiona: „*You've got to be kidding me! [...] Okay girls. From here on out, we take care of business ourselves.*“¹⁵³

Podobný dialóg, ktorý kritizuje pasivitu kvôli čakaniu na muža, záchrancu je možné nájsť i v záverečnom filme série.

¹⁵² *Shrek Tretí* [Shrek the Third] [film]. Réžia: Chris Miller, Raman Hui. USA: Paramount Pictures, 2007.

¹⁵³ Tamtiež.

Shrek: „*I don't get it! This isn't how it's supposed to be! True love's kiss was supposed to fix everything!*“

Fiona: „*Yeah, you know that's what they told me too! But true love didn't get me out of that tower. I did. I saved myself. Don't you get it? It's all just big fairy tale!*“

Shrek: „*Fiona don't say that, it does exist!*“

Fiona: „*And how would you know?! Did you grow up locked away in dragon's keep? Did you live all alone in a miserable tower? Did you cry yourself to sleep every night waiting for true love that never came?!*“¹⁵⁴

Neaktivita v prospech stereotypu pasivity, resp.: muža záchrancu je vyobrazené negatívne, ako niečo, čo poškodzuje ženské hrdinky a ich identitu, môže ich ohroziť – pozitívne je naopak vyobrazená ženská aktivita, schopnosť a snaha zmeniť svoju situáciu, viera v ženské schopnosti.

Tvorenie aktivít

Ako bolo už spomínané, množstvo postáv v rámci 4 filmov sú ženy. I napriek tomu, že prevláda mužská aktivita, ženské postavy sú taktiež aktívnymi ovplyvňovateľmi príbehu. Pasivita ženských hrdiniek je filmami kritizovaná, rovnako ako určité akceptovanie genderových stereotypov, ktoré sú vytvárané spoločnosťou.

V počiatku, ženská postava, konkrétne Fiona, je ovplyvnená práve onými stereotypmi a snaží sa správať v súlade očakávaniami s nimi vytvorenými, očakáva svojho dokonalého muža, ktorý ju zachráni. Postupne, po tom, čo trávi čas so Shrekom však mení svoje očakávania a názory na nielen obraz ideálneho muža, no i na vlastnú aktivitu a identitu. Síce sa tvorí stereotyp, že žena začína prejavovať svoju skutočnú aktivitu a osobnosť až po tom, čo prichádza do jej života muž, je nutné pripomenúť, že Shrek ju k tejto zmene nenúti, nesnaží sa ju zmeniť podľa svojich ideálov - Fiona je v rámci filmov ukázaná ako Shrekov seberovný partner a niekto, kto sa rozhoduje sám o sebe. Tento trend si zachováva v rámci celej série, aj po tom,

¹⁵⁴ *Shrek: Zvonec a koniec* [Shrek Forever After] [film]. Réžia: Mike Mitchell. USA: Paramount Pictures, 2010.

čo okrem partnera nadobúda i deti (dekonštrukcia stereotypu pasívnej ženy v domácnosti).

V štvrtom filme je taktiež jej aktivita výrazným nositeľom idey, že žena nemôže čakať na záchrancov, popr.: nemôže sa uspokojiť s pasívnou rolou, musí prebrať iniciatívu a byť sama aktívnou osobnosťou, čím prichádza k dekonštruktu stereotypu pasívnej ženy.

Fionina aktivita taktiež ovplyvňuje, ako už bolo spomínané, ostatné ženské hrdinky a ich aktivitu. V prípade, že jej priateľky, ostatné princezné, chcú zostať pasívne, je to práve ona, ktorá vynakladá aktivitu a ovplyvňuje ich v zmene ich názoru – princezné na základe tohto príkladu samé začínajú tvoriť vlastné aktivity.

I napriek tomu však Fiona zostáva vo veľkej miere jedinou ženskou aktívnejšou postavou v rámci celej série, nakoľko ostatné ženské postavy sa vyskytujú prevažne epizodicky.

Problematický zostáva však faktor aktivity Sudičky v druhom filme. I napriek tomu, že ona sama nie je úplným stereotypným zobrazením ženy, ani jej postavenie a aktivita v ňom (ako vedúcej vlastnej firmy), fakt, že sa snaží donútiť ostatné postavy (a ohroziť ich, ak to odmietnu), aby žili podľa zaužívaných spoločenských genderových stereotypov, i napriek tomu, že ona sama je ženou, zostáva a posilňuje tak čiastočné vyobrazenie monštruóznej ženy. Je nutné poznamenať, že tento faktor a správanie sudičky je vo filme vyobrazený kriticky.

Tvorenie vzťahov

V rámci série sa vyskytuje veľké množstvo vzťahov, prevažujú však mužské alebo mužsko-ženské vzťahy nad vzťahmi čisto ženskými (tých je v rámci série len minimum, ako napr.: vzťah medzi Fionou a princeznami, vzťah medzi Fionou a jej matkou). Pokiaľ sa čisto ženské vzťahy vo filmoch vyskytujú, je im venovaný menší priestor ako tým, medzi mužmi, slúžia ako vzťahy vedľajšie.

Pravdepodobne najvýraznejším vzťahom, ktorý sa vo filmoch vyskytuje je vzťah Fiony a Shreka, ktorý je ústredným vzťahom všetkých filmov. I napriek tomu, že Shrek Fionu zachraňuje a v závere prvého filmu uzatvárajú manželstvo, tento vzťah nie je možné označiť za úplne stereotypný. Je zobrazený ako niečo, čo si hlavná hrdinka vyberá i napriek tomu, že ona ani Shrek nespĺňajú hodnoty ideálov krásy

a ako vzťah, ktorý sa stále premieňa a vyvíja v rámci celej série. Fiona sa v ňom prezentuje ako aktívna osobnosť so svojim vlastným názorom, ktorý Shrek rešpektuje, i napriek tomu, že sú v ňom riešené konflikty, ktorých súčasťou sú obe postavy. Konštruuje sa predstava realistickejšieho vzťahu a zväzku, ktorý je menný a ktorý nemusí byť vždy ideálnym.

V prvom filme je možné okrem vzťahu Fiony so Shrekom pozorovať i vzťah Lorda Fardquada s Fionou. V rámci tohto vzťahu je Fiona prezentovaná skôr ako objekt záujmu, sexuálnej túžby, než ako osobnosť s vlastnou povahou alebo názorom. I v momente jej predstavenia Lordovi skrz zrkadlo pôsobí ona časť skôr ako „aukcia“ k výberu ideálnej ženy, než prirodzené predstavenie hrdinky. Farquada nezaujímajú jej povaha, len výzorové hodnoty.

Zrkadlo: „*All you have to do is marry a princess!*“

Farquad: „*Go on.*“

Zrkadlo: „*So, just sit back and relax, my Lord, because it's time for you to meet today's eligible bachelorettes. And here they are! [...] And last but certainly not least, bachelorette number three is a fiery redhead from a dragon-guarded castle surrounded by hot boiling lava! But don't let that cool you off. She's loaded pistol who likes pina coladas and getting caught in the rain. Yours for the rescuing, Princess Fiona! So will it be bachelorette number one bachelorette number two or bachelorette number three?*“¹⁵⁵

Ono chápanie hrdinky ako objektu sa skrz Farquada posilňuje i v momente odhalenia jeho motivácie – Farquad vníma Fionu len ako cestu k majetku a ku kráľovstvu, nezaujímajú ho ako osoba. Toto vnímanie ženy mužom je však vo filme kritizované, postava Farquada je práve i za onen čin ultimátne potrestaná. Rovnako je prezentovaný i vzťah princa Krasoňa a Fiony v druhom filme. Krasoň sa sám vníma ako ideálny partner pre Fionu len na základe toho, že je krásnou osobou a princom, ktorý sa ju pokúsil zachrániť. Fionu nevníma ako osobu s povahou ale ako trofej, ktorú musí získať. V prípade, že ho Fiona odmieta, Krasoň ju antagonizuje (čo

¹⁵⁵ *Shrek* [Shrek] [film]. Réžia: Vicky Jenson, Andrew Adamson. USA: Dreamworks, 2000.

sa prejavuje predovšetkým v treťom filme). Toto správanie je ako v prípade Lorda Farquada kritizované a v závere potrestané.

V druhom filme je taktiež výrazným vzťahom vzťah Fiony a jej otca Harolda (tento vzťah taktiež prevyšuje vzťah Fiony a jej matky, ktorému sa hlbšie film nevenuje).

Vzťah Fiony a jej otca je prezentovaný predovšetkým skrz pohľad otca. On sám si myslí, že vie najlepšie (i podľa jeho slov), čo je pre Fionu dobré, nechce akceptovať jej vlastný názor. Snaží sa potlačiť Fionu do role stereotypu poslušnej dcéry, ktorý si predstavuje.

Harold: „*Look what he has done with you!*“

Fiona: „*I thought you would be happy for me!*“

Harold: „*Darling I'm just thinking about what's the best for you. Maybe you should do the same.*“

[...]

Fiona: „*Dad, I've been thinking about what you said. And I'm going to set things right.*“

Harold: „*Ah, excellent, that's my girl.*“

Fiona: „*It was a mistake to bring Shrek here. I'm going to go out and find him. And then we will go back to swamp. Where we belong.*“¹⁵⁶

Fiona však túto jeho snahu odmieta, nechce sa navrátiť do stereotypu. Po konverzácii s ňou však otec akceptuje jej vlastné ideály a túžby a prijíma ju, i Shreka.

Vzťah Fiony a Lilian nie je rozvíjaný v rámci druhého filmu do takej miery, ako vzťah Fiony a otca, i napriek tomu, že v niektorých scénach pôsobí matka ako sprostredkovateľ medzi oboma osobami a ako niekto, kto stojí za svojou dcérou.

Harold: „*I knew this would happen.*“

Lilian: „*You should, you started it.*“

Harold: „*I can hardly believe that Lilian, he's the ogre. Not me.*“

Lilian: „*I think Harold you are taking this a little too personally. This is*

¹⁵⁶ *Shrek 2* [Shrek 2] [film]. Réžia: Conrad Vernon, Andrew Adamson, Kelly Asbury. USA: Dreamworks, 2004.

Fiona's choice.“

Harold: „*Yes but she was supposed to choose the prince we picked for her! I mean, you expect me to give this blessing to this thing?*“

Lilian: „*Fiona does. And she will never forgive you if you don't. I don't want to lose our daughter again, Harold.*“¹⁵⁷

Na základe konverzácií možno taktiež uviesť, že je taktiež niekým, komu záleží na názore a výberoch dcéry, neposudzuje ju na základe stereotypov. V treťom filme sa vzťah minimálne prehĺbuje, na základe konverzácií je možné interpretovať, že Fionin skutočný model je jej matka, po ktorej zdedila svoje schopnosti (resp.: je prezentovaná ako osoba, ktorá ju učila).

Vzťah Fiony a Princezien je ukázaný len v treťom filme série, je možné považovať ho za priateľský. V tomto vzťahu sú ukázané Princezné ako kontrast Fiony a ako osobnosti, ktoré v počiatku nemajú reálny pohľad na situáciu okolo nich a snažia sa svoje postoje prezentovať ako jediné správne.

4.2.1.4 Sindibád: Legenda siedmych morí (2003)

Tvorenie identít

Eris

Eris je predstavená ako bohyňa Chaosu a hlavný antagonista filmu. I napriek tomuto faktu ju však nie je možné nazývať exaktným stereotypom monštruóznej ženy. Jej motivácie sú sebeckého charakteru – Eris pracuje na základe vlastného pobavenia, nie je posadnutá hlavným protagonistom, ani druhou ženskou postavou Marinou, nežiarli na nich.

Je zároveň prezentovaná ako sebavedomá, prefikaná osobnosť, ktorá vie odhadnúť ľudský charakter. Jej postavenie ako bohyne nie je spochybňované len kvôli tomu, že je žena, ostatné postavy chápu tak Eris prirodzene. V rámci svojich plánov koná aktívne a bez váhania. I napriek tomu, že je hlavným antagonistom ju

¹⁵⁷Shrek 2 [Shrek 2] [film]. Réžia: Conrad Vernon, Andrew Adamson, Kelly Asbury. USA: Dreamworks, 2004.

taktiež v závere nečaká záhuba, nie je potrestaná. Eris zostáva i po porážke nemennou.

Ani z hľadiska vizuálnej stránky nie je možné chápať Eris ako príklad monštruóznej ženy, nakoľko sa jedná o krásnu predstaviteľku, ktorá skôr pripomína ideál krásy.

Marina

Marina je prezentovaná ako sebavedomá a uvedomelá osobnosť, jedna z popredných diplomatov krajiny. Je inteligentnou osobou, ktorá neodvíja svoju identitu len z faktu, že je snúbenicou princa, ale sama vyvíja aktivity a vykonáva rozhodnutia na základe vlastného názoru pričom sa nenecháva odradiť negatívnym postojom iných (napr.: Sindibád si myslí, že ženy nie sú dosť dobré, aby boli na mori). V rámci filmu pôsobí i ako morálny kompas pre Sindibáda, ktorý pod jej vplyvom začína meniť svoje názory a identitu k lepšiemu. I napriek tomuto pozitívnemu vyobrazeniu identity ženskej hrdinky je nutné však podotknúť, že sa jej vytvára i určitá identita objektu túžby muža (a podobne ako v prípade Eldoráda i niekoho škodlivého pre mužské vzťahy) a to skrz Sindibáda, ktorý označuje Marinu ako tú, kvôli ktorej prerušil kontakt s jej snúbencom Proteusom, nakoľko nepatrila jemu.

Marina: „*This is what you always wanted?*“

Sindibád: „*Not really. When we were young Proteus and I used to talk about joining Royal Navy and serving Syracuse side by side. But as we got older our lives began to change He's prince and I'm, well. I was never jealous of him though... only until one morning a ship came into harbour. A ship with his future on it. It was the most beautiful thing I'd ever seen.*“

Marina: „*What was on the ship?*“

Sindibád: „*You. Proteus met you at dock. I jumped on the first unbound ship and never looked back.*“¹⁵⁸

Je nutné povedať, že tento problém nikdy nie je adresovaný ako negatívny.

¹⁵⁸ *Sindibád: Legenda siedmich morí* [Sinbad: Legend of the Seven Seas] [film]. Réžia: Tim Johnson. USA: Dreamworks, 2003.

Tvorenie dôležitostí

Žena ako aktívna osoba, ktorá sa vyrovná mužovi

Skrz obe ženské hrdinky sa posilňuje téma, že žena je schopná svojimi schopnosťami vyrovnáť sa mužskej osobnosti a je schopná sebavedomo a bez obmedzení vytvárať veľké množstvo aktivít, ktoré sú mimo stereotypného genderového spektra (v Marininom prípade sa jedná napr.: o aktivitu v úlohe lodného navigátora, poprípade v kriticknej situácii nahrádza kapitána lode, rola, ktorá býva väčšinou prisudovaná mužom; Eris samotná je predstavená ako silná bohyňa, ktorá má kontrolu nad väčšinou situácií, bez potreby cudzej pomoci - čo je taktiež rola, ktorá je v mnohých prípadoch prisudzovaná mužom).

Ženské postavy a ich schopnosti sú tak zobrazené pozitívne a realistickejšie.

Chápanie ženy ako narušiteľa

Podobne ako v Eldoráde je na základe dialógov vedúcimi medzi postavami možné ženu chápať ako určitého narušiteľa mužských vzťahov, na koľko po jej príchode sa Proteus a Sindibád odcudzujú. Táto dôležitosť je vo filme prezentovaná práve predovšetkým cez už uvedený dialóg, ktorý s Marinou v druhej polovici filmu vedú a taktiež cez Eris, ktorá obviňuje Sindibada z toho, že Proteusa zrádza kvôli láske k Marine.

Eris: „*You humans are so predictable. Proteus couldn't help being ever so noble and you couldn't help betraying him.*“

Sindibád: „*But I didn't betray Proteus, I didn't run away!*“

Eris: „*Oh but you did betray him! You stole his only love. Look at her, Sindibad. He's not even in his grave yet and you are moving in on his girl.*“¹⁵⁹

Tvorenie aktivít

Obe ženské hrdinky sú aktívnymi ovplyvňovateľmi dejovej línie. Marina je v počiatku obmedzovaná Sindibadom, ktorý zastáva stereotypný názor, že ženy nie

¹⁵⁹ *Sindibád: Legenda siedmich morí* [Sinbad: Legend of the Seven Seas] [film]. Réžia: Tim Johnson. USA: Dreamworks, 2003.

sú schopné vytvárať rovnaké aktivity ako muži a snaží sa ju odradiť od aktívneho konania.

Marina však tento zaužívaný stereotyp svojim konaním dekonštruuje, keď sa prejavuje ako inteligentná a rázna navigátorka a niekoľko krát v rámci svojich aktivít ukazuje, že žena je schopná rovnakých činností ako muž, čím sa posilňuje realistické vyobrazenie konaní ženských postáv. V niektorých prípadoch dokonca svojimi schopnosťami Marina zachraňuje posádku. I po tom, čo sa hrdinka ocitá v nebezpečenstve, nečaká na záchranu v podobe muža, snaží sa so situáciou pracovať a oslobodiť sa z nej sama, čím prichádza k deštrukcii stereotypov ženy ako tej, ktorú musí zachrániť statočný muž alebo tej, ktorá si nevie poradiť s kritickými situáciami. Dokonca aj v prípade, že v závere Marina uzatvára romantický vzťah so Sindibádom, je naznačené, že jej povaha sa nemení, ani jej úroveň konania aktivít, zostáva jeho rovnocenným partnerom.

V prípade Eris je jej aktivita vykonávaná na základe vlastného pobavenia. Ukazuje sa, že je zodpovednou za seba, jej aktivitu vykonáva na základe svojich vlastných rozhodnutí. Je prízvukované, že si vystačí samostatne, nepotrebuje pomoc iného charakteru aby mohla zavŕšiť svoj plán. Vo svojich aktivitách pokračuje i v závere filmu po tom, čo je porazená.

Tvorenie vzťahov

Vo filme sa vyskytujú vzťahy ako čisto mužského charakteru, tak i zmiešané vzťahy. Ženské vzťahy sa vo filme nevyskytujú, ženské hrdinky spolu nekomunikujú alebo len minimálne a tak sa ich vzťah analyzovať nedá. Medzi dva najdôležitejšie vzťahy patrí vzťah romantický medzi Marinou a Sindibádom, vzťah Mariny a jej snúbenca a vzťah antagonistický Eris a Sindibada.

Vzťah medzi Marinou a Sindibádom je stredobodom naratívnej jednotky. Spočiatku začína nepriateľsky, Sindibád chápe Marinu ako slabší článok, snaží sa ju odradiť od tvorenia aktivít. Marina mu však svojimi aktivitami dokazuje, ako bolo už spomenuté, že je rovnocenným partnerom. Na základe tohto faktu začína Sindibád rešpektovať Marinu (a Marina jeho). Problémom však pri tomto vzťahu zostáva fakt, že Sindibád Marinu chápe ako objekt, ktorý sa mu nepodarilo dosiahnuť pred niekoľkými rokmi a kvôli ktorému sa prerušil jeho dobrý vzťah s princom. Tento fakt nie je kritizovaný ani po tom, čo si Marina vyberá Sindibada ako romantický interes.

Vzťah Mariny a princa Proteusa je však naopak vyobrazený pozitívne. I napriek tomu, že v počiatku ich vidíme v stabilnom vzťahu a nepoznáme ich históriu, Proteus chápe Marínu ako rovnocennú osobnosť, ktorá je vo vzťahu na rovnakej úrovni a ako niekoho, kto má slobodnú vôľu a taktiež voľbu.

Proteus: „*He is not trying to show it but he's so proud to have the Book in Syracuse. He's planning this day his whole life.*“

Marina: „*And soon it will be your responsibility.*“

Proteus: „*Our responsibility.*“

[...]

Proteus: „*Marina, our marriage was arranged many years ago. It's always been expected of us but politics is not reason to get married. And I don't want you to do this just because it's your duty.*“¹⁶⁰

Žena v tomto vzťahu nie je Proteusom antagonizovaná ani po tom, čo si nevyberá jeho, ale Sindibáda, muž tento fakt akceptuje.

Proteus: „*You know, I stood here with a woman once. She looked over the ocean and wished she could sail beyond horizon. She saw such wonder.*“

Marina: „*And what happened to this woman?*“

Proteus: „*She's got her chance. She set the sail, fell in love. Marina. Follow your heart. Mine is here in Syracuse. Yours is sailing with the next tide.*“¹⁶¹

Vzťah Eris a Sindibáda je antagonistický, nakoľko kvôli konaniu Eris sa Sindibad ocitá v nebezpečenstve života. Eris je prezentovaná ako niekto, kto v onom vzťahu pôsobí sebedomom, má nad ním kontrolu, manipuluje ho.

4.2.1.5 Monštrá vs. votrelci (2009)

Tvorenie identít

Susan

Susan je jedinou hlavnou ženskou postavou filmu. V počiatku vyobrazená v rámci filmu ako klasická stereotypná ženská postava, svoje jediné šťastie pripisuje

¹⁶⁰ *Sindibád: Legenda siedmich morí* [Sinbad: Legend of the Seven Seas] [film]. Réžia: Tim Johnson. USA: Dreamworks, 2003.

¹⁶¹ Tamtiež.

sobášu s mužom, ktorého si idealizuje, a ktorého vníma ako niekoho, kto vyrieši všetky jej problémy, nech sú akokoľvek vážne. Sama sa stavia do pasívnejšej pozície, ktorá čaká na záchranu, jej identita je silne potláčaná názormi okolia na ňu samotnú. Po tom, čo sa však mení na „monštruóznú“ ženu, začína objavovať svoje vlastné schopnosti a jej identita sa začína premieňať. Postupne nadobúda sebedomie, uvedomuje si svojich vlastných síl.

I napriek tomu, že je označovaná za „monštrum“, túto identitu v závere prijíma - dokonca si ju vyberá i napriek tomu, že má možnosť zostať človekom, nakoľko jej otvára viac možností byť samou sebou a robiť veci, po ktorých túži, respektíve objavovať i naďalej svoje schopnosti.

Po výzorovej stránke sa jedná o krásnu ženskú postavu, ktorá zapadá svojimi proporciami do kategórie bezchybných, stereotypných predstaviteľiek.

Tvorenie dôležitostí

Kritika stereotypných genderových ženských noriem

Film v rámci svojej tematiky kritizuje tvorenie spoločenských stereotypných genderových ženských noriem ako jediných správnych. Znázorňuje ich ako obmedzujúce pre ženskú identitu, napríklad: Susan sa sama chápe len ako Derekova budúca manželka, nie ako vlastná osobnosť so schopnosťami. Sobáš ju taktiež neučiní šťastnou, nakoľko po premene na monštrum ju snúbenec opúšťa. Naopak svet sa jej otvára a šťastnou sa stáva až v momente, keď dokáže prijať svoju identitu v podobe monštra, ktorá v očiach okolia nie je dokonalá, ale ju napĺňa sebauspokojením a zadosťučinením.

Tvorenie aktivít

Aktivity sú tvorené ako mužskými, tak ženskými postavami, aktivita Susan je však v popredí. Prechádza premenou z pasívnejšej osobnosti, ktorá sa bojí vlastných schopností, na samostatnú sebedomú osobnosť. Katalyzátorom jej zvýšenej aktivity a samostatnosti je úspešná záchrana mesta San Francisco, po tom, čo sa premenila na monštruóznu bytosť. Každá ďalšia aktivita ju posúva smerom k otvoreným možnostiam a schopnostiam ich zvládnuť využitím svojho potenciálu. V závere jej osobnostný prejav dosahuje úroveň vrcholnej aktivity, keď zachraňuje

jej vlastnou zásluhou celý svet a odmieta návrat do pasívnej pozície, v ktorej sa nachádzala v počiatku filmu.

Tvorenie vzťahov

Vzťahy, ktoré sa tvoria vo filme a sú dôležité pre hlavnú hrdinku a jej rozvoj sa dajú kategorizovať ako romantické (Susan a Derek) a sociálne (vzťah okolia k Susan po premene).

Romantický vzťah je pre rozvoj hrdinky najdôležitejší, nie je však zobrazený ako klasické kliše. Po tom, čo sa Susan premieňa na monštrum ju jej partner odmieta, nakoľko Susan nespĺňa jeho očakávania založené na sociálnych genderových stereotypoch, čo sa odráža i v jeho dialógu voči Susan. Susan však nezostáva pasívnou a nešťastnou z toho, že ju muž opúšťa, nečaká na jeho návrat, ale ako bolo už niekoľkokrát v rámci textu spomenuté, začína si uvedomovať svoju individuálnu hodnotu. Tento jav vyvrcholí v závere, keď muž chce, aby sa k nemu Susan vrátila, nakoľko ju vníma ako objekt obohatenia sa, záujmu médií a sám sa reprezentuje ako jej záchranca tým, že ju chce znova prijať. Susan ho však odmieta, jeho správanie je ostro kritizované, rovnako ako stereotyp muža ako záchrancu, ktorého žena potrebuje. Susan využíva tento toxický vzťah na uvedomenie si vlastnej identity.

Vzťahy sociálne je možné chápať na úrovni metafory spoločnosti správajúcu sa k žene. Pokiaľ Susan konala a správala sa v súlade so spoločenskými očakávaniami, spoločnosť ju akceptovala. Avšak po Susaninej premene na monštrum a po tom, čo sa začína správať „nekonvenčne“ ju spoločnosť odmieta. Tento fakt sa dá interpretovať ako správanie spoločnosti voči ženám, ktoré sa nesprávajú na základe genderových stereotypov. Film toto správanie ostro kritizuje a cez Susan ukazuje, že ženy by nemali byť takto obmedzované.

4.2.1.6 Séria Ako vycvičiť draka (2010, 2014, 2019)

Tvorenie identít

Astrid

V prvom filme je Astrid predstavená ako rival hlavného hrdinu, no i jeho romantický záujem (čo je od počiatku filmu dané najavo práve vďaka Hiccupovemu naratívu). Je charakterizovaná ako odvážna, úprimná, drsná, výbušná a tvrdohlavá osobnosť, ktorá si uvedomuje toho, kým je a v mnohých aspektoch sa vymyká

stereotypnému genderovému vyobrazeniu. V mnohých prípadoch je iniciátorom aktivít, vyniká vo fyzickej práci a aktivitách (i v prítomnosti iných mužských postáv), je považovaná za fyzicky silnú, no taktiež inteligentnú osobnosť.

A síce v niektorých prípadoch môžu pôsobiť jej charakterové vlastnosti negatívne, nie sú demonizované, hrdinka nie je odsúdená kvôli nim k nešťastnému koncu, práve naopak, sú predstavené ako jej prirodzená súčasť, nemení sa drasticky iba kvôli mužovi.

Po tom, čo sa v prvom príbehu síce Astrid stáva súčasťou romantického vzťahu, vidíme, že jej identita a osobnosť sa nemenia v prospech mužského charakteru, zostáva stále rúznym človekom, ktorý si plne uvedomuje svojich kvalít a schopností. Romantický vplyv teda nijak Astridinu úlohu v rámci naratívov neovplyvňuje, i keď je naďalej vedľajšou postavou, aktívne ovplyvňuje dejovú líniu v rôznych situáciách a rovnako i mužskú postavu. Vo všetkých filmoch je jeho rovnocenným partnerom, spolupracuje s ním, nenechá sa ani v nebezpečných situáciách utlačiť do pasívnej pozície, robí to, čo ona uzná za vhodné.

Astrid: „*What if Drago shut them down? What if they need our help? We have to find them.*“

Fishlegs: „*But he said...*“

Astrid: „*It doesn't matter what he said if they will be captured. Come on!*“¹⁶²

V mnohých prípadoch sa preukazuje i ako silný poradca, čo sa ešte prehlbuje v treťom filme.

Valka

Ďalšou ženskou osobnosťou je Valka, ktorá je predstavená v druhej časti trilógie. Jedná sa o Hiccupovu matku, o ktorej sa v prvom diely predpokladalo, že je mŕtva, ako Hiccupov vzor, opatrovník mal slúžiť otec. Štúdio však postavu matky v druhom diely oživuje a dokonca ju konštruuje v pokračovaniach ako práve onen rodičovský vzor pre mužskú postavu a ako niekoho, kto je povahovo synovi podobnejší ako otcovská figúra.

¹⁶² *Ako vycvičiť draka 2* [How to train your dragon 2] [film]. Réžia: Dean DeBlois. USA: 20th Century Fox, 2014.

Valka je prezentovaná ako inteligentná, empatická, adaptívna a aktívna osoba, ktorá je v rámci svojej expertízy mimoriadne rozhl'adená a rovnako pomáha Hiccupovi rozširovať poznanie o jeho okolí, drakoch. V rámci manželského vzťahu medzi Stoickom a ňou neslúži ako pasívnejšia osoba, je Stoickovi seberovná.

Po smrti manžela síce nepreberá miesto náčelníka (je prebrané Hiccupom), no na základe poznatkov z filmu je možné tvrdiť, že po ňom ako osoba netúžila, zostáva ako synov poradca a stále sa venuje drakom. Zostáva i ďalej aktívna osobnosť, jej pozornosť sa nepresúva k hľadaniu ďalšieho manžela alebo mužského spoločníka, aktívne nevyhľadáva romantický vzťah a to ani v záverečnom filme (a ani žiaden neuzatvára). Dokonca muži musia o jej priazeň bojovať, no so schopnosťami, nie romantickou zložkou.

Ruffnut

Ruffnut je síce prezentovaná kontinuálne vo filmoch ako vedľajšia osoba a ako jednoduchá osobnosť (dokonca až hlúpa)l i napriek týmto vlastnostiam nie je prezentovaná ako negatívna postava ale len ako komická vsuvka (pokiaľ je na ňu mierený humor netýka sa toho, že je žena, skôr súrodeneckého vzťahu – v mnohých prípadoch je objektom vtipu práve i jej brat), no ako plnohodnotná postava, ktorá sa spolu s ostatnými postavami aktívne zapája na rôznych akciách. Podobne ako ostatné ženské postavy vo filme týmto narúša stereotyp pasívnej ženy. Taktiež ju môžeme vykonávať rôzne i nesterotypné, genderovo priradené mužské aktivity; nejedná sa o stereotyp jemnej ženy – práve naopak, nebojí sa vykonávať fyzické aktivity, biť sa, bojovať.

Je však nutné poznamenať, že i napriek pozitívnemu odklonu od vyobrazovania len jemnej ženy, Ruffnut si stále zachováva určité stereotypné vlastnosti: v prípade videnia krásneho muža je ochotná sa nechať zajať i napriek tomu, že ho nepozná (len kvôli jeho zovňajšku), alebo je extrémne komunikatívna až do prehnaných sfér a pôsobí ako otravný jedinec (táto jej zlá vlastnosť dokonca v jednom momente ukázaná ako nebezpečná, nakoľko tým odhaľuje v treťom filme skrýšu drakov a ohrozuje všetky postavy).

Ženské hrdinky nie sú po výzorovom hľadisku stereotypné. V rámci deja sa síce nevyskytujú osoby inej etnicity, v radoch vikingov je však možné vidieť rôzne

typy žien z hľadiska výzoru (neobmedzujú sa na chudé, štíhle a vysoké). Ani hlavné hrdinky nie sú zobrazené ako elegantné osobnosti bez chýb, ich proporcie pôsobia realistickejšie.

Tvorenie dôležitostí

Žena má jasný cieľ

Počas všetkých troch filmov je väčšina ženských postáv predstavená ako osobnosti s jasnými cieľmi, čo je prízvukované skrz dialógy ako mužmi, tak i nimi samotnými. V mnohých prípadoch one ciele nie sú spojené s cieľami mužských charakterov alebo romantickými vzťahmi, čím sa narúša stereotyp, že žena vo svojom živote dokáže byť šťastná len v spojení so spomenutými faktormi.

Ako príklad je možné uviesť napr.: postavu Valky a jej záujmy a ciele. I napriek tomu, že sama sa v romantickom vzťahu s mužom nachádza, nestavia ho na prvé miesto. Vyberá si sama niečo, čo ju naplňa a robí šťastnou, nemení sa kvôli ideálom jej muža. Je taktiež ukázané, že v jej vybranej role je expertom a vie, že s ňou i naďalej chce pokračovať i napriek zmenenej a možno komplikovanejšej situácii (po príchode do dediny sa ďalej venuje dračiemu výcviku i napriek tomu, že už sa nenachádza v prirodzenom dračom prostredí, je naznačené, že naďalej obohacuje znalosti ako Hiccupa tak dedinčanov).

Romantický vzťah by sa mal vyvíjať

I napriek skutočnosti, že v prvom filme sa Astrid s Hiccupom ocitajú v romantickom zväzku, tento nezostáva statický, nemenlivý, počas všetkých troch filmov sa vyvíja, prechádza zmenami, ukazuje svoje dobré i zlé stránky, čím sa približuje k realistickému zobrazeniu života romantického páru a nie stereotypu šťastia „až naveky“ (koniec vzťahu svadbou, ďalej sa vzťah nerieši). Podrobnejšie sa bude vzťahu Hiccupa a Astrid venovať tomu určená časť diplomovej práce (Tvorenie vzťahov).

Hľadanie romantického vzťahu sa prejavuje v určitej miere i u vedľajšej postavy Ruffnut, ktorá sa pre svojho ideálneho partnera a romantický vzťah rozhodne až na konci tretieho filmu. Odbúrava sa tak stereotyp lásky na prvý pohľad ako pozitívneho kroku pre ženu.

Žena ako rovnocenná posila tímu

Vo filmoch je vytváraná dôležitosť, že ženské postavy by nemali byť pasívnejšie iba preto, že sú ženy. Sú vyobrazené ako výrazne aktívne osobnosti, sebestačné, v tíme s mužmi nepôsobia ako záťaž, či v porovnaní s mužmi pasívne. V mnohých prípadoch ich dokonca nemajú problém prekonať (napr. Astrid Hiccupa), alebo prebrať iniciatívu nad mužskými postavami, pokiaľ je to možné.

Tvorenie aktivít

Aktivity sú vo filme vykonávané rovnako mužskými i ženskými postavami. Aktivity nie sú rozlišované na striktne mužské a ženské podľa stereotypných genderových noriem. I v prípade epizodických postáv je možné vidieť ich v pozadí vykonávať práce fyzické, rovnako ako mužov (v rolách bojovníčok a pod.). Ženy sú taktiež ukázané aktívne i vo vedúcich pozíciách, napríklad staršina, ktorú rešpektujú všetci obyvatelia, jej rozhodnutia sú v konečnom dôsledku určujúce pre kľúčové aktivity dediny.

Astrid je najaktívnejšou ženskou postavou filmovej série. Vykonáva aktivity vo všetkých troch filmoch, ako samostatne, tak zároveň s ostatnými postavami vo filme, ukazuje sa i ako kvalitný spolupracovník, na ktorého je možné sa spoľahnúť. Jej aktivity nie sú obmedzené na klasické genderovo stereotypné ženské práce, práve naopak, vykonáva aktivity celého genderového (i mužského) spektra, ako napr.: boj, tréning a pod. Dokonca ani v nebezpečných situáciách nezostáva pasívnou, vzdoruje voči situácii, v ktorej je, otvorene vyjadruje i jej názor voči antagonistovi.

Taktiež sa ocitá v polohe, ktorá je pre ženskú hrdinkou nezvyčajnou, keď pomáha mužskej osobe uvedomiť si dôraz jeho vlastných aktivít a ich následky a inšpirovať ho k tvoreniu ďalších.

Astrid: „It's a mess. You must feel horrible. You've lost everything: Your father, your tribe, your best friend.“

Hiccup: „*Thank you for summing that up. Why couldn't I have killed that dragon when I found him in the woods? Would have been better for everyone.*“

Astrid: „*Yep. Rest of us would have done it. So why didn't you? Why didn't you?*“

Hiccup: „*I don't know.*“

Astrid: „*That's not an answer.*“

Hiccup: „*Why is it so important to you all of sudden?*“

Astrid: „*Because I want you to remember what you say right now.*“

Hiccup: „*I wouldn't kill him because he looked as frightened as I was. I looked at him and saw myself.*“

Astrid: „*I bet he is really frightened right now. What are you going to do about it?*“

Hiccup: „*Probably something stupid.*“

Astrid: „*You've already done that.*“

Hiccup: „*Then something crazy.*“

Astrid: „*That's more like it.*“¹⁶³

Ruffnut je ďalšou aktívnejšou ženskou postavou v rámci celej trilógie. I napriek tomu, že je možné túto postavu pozorovať v rámci naratívu v menších percentách, podobne ako ostatné ženy vykonáva rôzne aktivity, ktoré nie sú striktne feminíny, práve naopak, skrz Ruffnut je možné pozorovať väčšinou aktivity maskulínne a nepôsobí kvôli nim ako obeť vtipu (napr.: nechť k učeniu, čítaniu, neprejavuje príliš emócií, vykonáva väčšinou fyzickú aktivitu). Je však nutné poznamenať, že pokiaľ Ruffnut vykonáva feminíny konotované aktivity (prevažne v druhom a treťom filme), je možné ich považovať za stereotypné – ako napr.: prenasledovanie a uznávanie mužského charakteru len na základe jeho dobrého výzoru alebo oslobodzuje sa len na základe toho, že je považovaná za otravnú a urozprávanú (a tým ohrozuje ostatných) a pod.

¹⁶³ *Ako vycvičiť draka* [How to train your dragon] [film]. Réžia: Chris Sanders, Dean DeBlois. USA: Paramount Pictures, 2010.

Poslednou aktívnou ženskou postavou, ktorá dostáva v naratívne priestor vo väčšej miere je Valka. I napriek tomu, že je predstavená až v druhom filme, je podobne ako ostatné ženské hrdinky aktívnou osobnosťou, ktorá vytvára aktivity na celom genderovom spektre. Je možné vidieť ju trénovať drakov spolu s Hiccupom, bojovať po boku ostatných. V treťom filme pokračuje ako jeden z Hiccupových poradcov.

Tvorenie vzťahov

Ženské postavy vo filmoch sa nachádzajú v rôznych druhoch vzťahov (ako priateľské, rodinné a či romantické), prevažne však zmiešaného charakteru. Čisto ženské vzťahy nie sú v trilógii výrazné, nevenuje sa im naratív, neprehľbuje ich, sú prevážené mužskými a práve spomenutými zmiešanými vzťahmi.

Najvýraznejším vzťahom filmov je pre ženskú postavu romantický vzťah medzi Hiccupom a Astrid. Ako bolo už spomínané, tento vzťah sa premieňa počas všetkých troch filmov, čím sa buduje realistickejšie vyobrazenie romantických vzťahov v animovaných filmoch štúdia. V onom vzťahu taktiež nie je žena prezentovaná ako tá, ktorá je pasívnejšia alebo ako osoba, ktorú muž k niečomu vedie, bez neho by to nedokázala. Astrid je naopak ukázaná ako aktívnejšia osoba ako Hiccup, v mnohých prípadoch pôsobí asertívnejšie. V kontraste s emocionálne založeným a jemným Hiccupom zastáva úlohu fyzickejšej a drsnejšej osobnosti, čím prichádza k dekonštrukcii a mýtu o tom, že ženské postavy musia byť jemné a muži maskulínny a chladný. Ako bolo už spomenuté v časti vyššie, v rámci vzťahu Astrid zastáva i rolu niekoho, kto muža inšpiruje, alebo mu ukazuje cestu (v mnohých filmoch funguje táto rola naopak).

Ďalším dôležitým vzťahom je i rodinný vzťah Valky s Hiccupom a romantický vzťah Valky so Stoickom. Valka s Hiccupom sú povahovo podobný jedinci; Valka dokonca slúži ako jeho vzor, niekto, s kým si je Hiccup (i napriek menej množstvu času stráveným spolu) bližší ako s inou mužskou postavou.

Valka: *„I can teach you all that I learned all these past twenty years!“*

[...]

Valka: *„Every dragon has its secrets. And I'll show them all to you. We'll unlock every mystery, find every last species together! As mother and son.*

This gift we share Hiccup, it bounds us. This is who you are, son. Who we are. ¹⁶⁴

Mama slúži ako niekto, kto Hiccupove koničky okamžite prijíma, pomáha sa mu v nich zlepšovať a nabrat' hlbšie poznatky, ktoré mu neskôr v naratívne pozitívne slúžia. Filmy teda prezentujú vzťah matky a syna kladne a vo veľkej miere v rámci dejovej línie (predovšetkým v druhom a treťom filme), matka slúži synovi ako vzor, ako učiteľ, čo je v rámci animovaných filmov a genderových noriem a vzorov nezvyčajné (nakoľko mužskej postave by mal slúžiť ako vzor iný muž).

V rámci vzťahu Valky so Stoickom nie je vyobrazený onen sňatok a jeho koniec ako stereotyp „šťastia až na veky vekov“. Vzťah je vyobrazený ako ten medzi dvoma individuálmi s rozličnými názormi, ktoré sa však môžu meniť. Taktiež je prezentovaný ako vzťah s problémami, v ktorom sa žena necítila naplnená, čo práve vyvracia onen spomínaný stereotyp šťastného konca pre ženu v manželstve.

Valka: *„I know you are going to say, Stoick. How could I have done this. Stayed away all of these years, why didn't I come back to you? To our son? Well, what sign did I have that you can change, Stoick? That anyone on Berg could? I pleaded so many times to stop the fighting and find another answer but did any of you listen?* ¹⁶⁵

Tieto problémy však obe postavy neskôr komunikujú (po tom, čo žena prejavuje vokálny nesúhlas s postojom manžela), muž sa dokonca kvôli ženskej postave snaží svoje správanie zmeniť, Valka nie je v tomto vzťahu antagonizovaná.

Ďalším vzťahom, ktorý je v rámci filmov možné je vzťah Ruffnut a jej brata. V tomto vzťahu sú dvojčatá vyobrazené ako seberovné. Ženská postava nie je v onom vzťahu predstavená ako pasívnejšia alebo ako tá, ktorá nedostačuje svojmu bratovi. V skutočnosti obe z postáv sú rovnako aktívne, vedie sa medzi nimi súrodenecká rivalita. Avšak i napriek tomu, že obe postavy vedú často hádky alebo si utáňujú jeden z druhého vzájomne, v rámci kritických situácií sú schopný rovnocenne

¹⁶⁴ *Ako vycvičiť draka 2* [How to train your dragon 2] [film]. Réžia: Dean DeBlois. USA: 20th Century Fox, 2014.

¹⁶⁵ Tamtiež.

spolupracovať, prejavuje sa ich vzájomná náklonnosť (a realistickejšie sa zobrazuje súrodenecký vzťah dvoch osôb rovnakého pohlavia).

Celkovo je taktiež možné pozorovať vzťah spoločnosti mužov voči ženám. Ženy sú medzi ostatnými brané ako seberovné, sú zapájané do rôznych i fyzických aktivít a ako už bolo spomenuté, zastávajú i rôzne vedúce pozície, nie sú ostrakizované iba kvôli pohlaviu, naopak, súdené podľa ich schopností, tak ako ostatné postavy.

4.2.1.7 Megamozog (2010)

Tvorenie identít

Roxanne

Roxanne je predstavená ako vedľajšia ženská hrdinka a taktiež jediná ženská postava v celom filme. Síce je ukázaná ako odvážna a inteligentná osobnosť s vysokými morálnymi zásadami, ktorá ovplyvňuje do istej miery naratív - no vždy je uvedená len v určitej súvislosti s mužským charakterom, jej samostatná identita rozvíjaná nie je - nemáme predstavu o jej záujmoch, o jej živote mimo práce, mimo stretávaní sa s mužmi, len malé percento naratívu sa venuje jej samostatnej práci, pokiaľ nie je spojená priamo s mužmi.

Jej identita sa taktiež vo veľkej miere vzťahuje k stereotypu ženy v núdzi, dokonca je tak divákovi i predstavená - keď ju unáša Megamozog a pokúša sa o jej záchranu Metroman; keď ju unáša Tighen ako pomstu za to, že ho odmietla. Taktiež sa zároveň tohto faktu vytvára Roxanne aj identita objektu- ženská postava je ukázaná ako niekto, koho muži považujú za niečo, čo môžu vlastniť alebo sa skrz ňu dostať na výslnie (napr.: kvôli jej záchrane).

Z hľadiska vizuálneho sa nejedná o stereotypnú osobu. I napriek tomu, že je štíhlou, bielou osobnosťou, jej proporcie nie sú prehnané, pripomínajú realného dospelého človeka, i ženu.

Tvorenie dôležitostí

Žena ako objekt mužského záujmu alebo obsesie

Jednou z dôležitostí, ktorá sa v súvislosti s ženskými hrdinkami vo filme vytvára, že žena je objektom mužskej túžby alebo záujmu (t.j.: romantickým

objektom) a je tou, ktorá na základe tohto ovplyvňuje jeho správanie. To sa prejavuje predovšetkým cez postavy Tightena a Megamozga.

Tighten vníma Roxanne romanticky už spočiatku filmu, jeho obsesia s hrdinkou sa postupne prehĺbuje až do miery, že ju začína prenasledovať. Chápe ju len ako objekt jeho záujmu, na jej záujem nehľadí, v prípade, že mu neodpláca jeho romantické city ona obsesia prerastá až do agresivity, hrdinku uväzňuje, jeho činy reflektuje cez jej nezáujem, obviňuje ju v konverzácii, že odmietnutím skazu spôsobila ona sama. Tighten tak berie Roxanne len ako objekt jeho záujmu, sexuálnej túžby, nie ako samostatnú osobnosť so svojimi názormi a presvedčením.

U Megamozga sa táto tendencia a dôležitosť prejavuje v menšej miere, no stále je aktívna. I napriek tomu, že rozhodnutia Roxanne rešpektuje, sám ju vníma ako niečo, čo môže dostať, po tom, čo ju len zachráni čo sa odráža na jeho konverzácií s jeho najlepším priateľom alebo Tightenom:

Megamozog: „*Do you have someone special in your life, Hal?*“

Tighten: „*No. Not yet but there's that really good looking one I've got my eyes on, currently.*“

Megamozog: „*That's very good. Romanice is very inspiring. All you have to do is to save her. And she'll be yours.*“¹⁶⁶

Tento fakt je doplnený vizuálom záberov, ktoré skúmajú hrdinku detailne (pôsobia skopofilicky) a túžobnými výrazmi hrdinov.

Tvorenie aktivít

Aktivity sú vykonávané predovšetkým mužskými postavami. Ženská postava nevykonáva samostatne veľa aktivít, tie, ktoré koná sú spojené s niektorou z mužských postáv.

I napriek tomu, že ju vidíme v pozícii žurnalistky (čo nie je genderovo stereotypné ženské zamestnanie) a v mnohých prípadoch je to ona, ktorá komentuje dianie v aktuálnom meste – no vždy je spojené a aktivitou mužov, rovnako ako i jej vlastná aktivita.

¹⁶⁶ *Megamozog* [Megamind] [film]. Réžia: Tom McGrath. USA: Paramount Pictures, 2010.

V závere dokonca prichádza k jej postaveniu do pasívnej role, slúži vyslovene len ako objekt záujmu mužov (pre Tightena ako objekt jeho pomsty mestu, taktiež ako objekt túžby a obsesie – i keď je nutné poznamenať, že posledné dva fakty sú filmom kritizované a ukazujú mužskú obsesi a prehnanú maskulinitu ako niečo negatívne; a pre Megamozga ako objekt záchrany a možnosť postavenia sa do pozitívnej role).

Epizodické postavy žien sa vo filme vyskytujú síce absolútne minimálne, no v prípade, že áno a vidíme ich aktivitu, je znova ukázaná len v spojení s mužmi (dokonca až do takej miery, že sú ukázané len s deťmi – vo vzore manželky, opatrovateľky alebo ako uctievané muža, napr.: mu bozkávajú nohy a pod.)

Tvorenie vzťahov

Jediné výraznejšie vzťahy, v ktorých sa hrdinka ocitá sú romantické vzťahy. Hrdinku nevidíme vo vzťahoch rodinných, priateľských a pod., v tých sú vyobrazené bez výnimky len mužské postavy. Romantické vzťahy môžeme rozdeliť na hlavný romantický vzťah (Megamozog – Roxanne) a vedľajší (Tighten – Roxanne).

Vedľajší vzťah v tomto prípade pôsobí ako posesívny a toxický, ako negatívny, ohrdnutý muž v ňom aktívne ohrozuje hrdinku, ktorá je braná ako čisto objekt jeho sexuálnej túžby, sama sa mu nedokáže brániť, z tohto vzťahu sa nedokáže zachrániť a potrebuje k vyslobodeniu muža.

Hlavný romantický vzťah hrdinka uzatvára s Megamozgom. I napriek tomu, že tento vzťah stojí na vzájomnom spoznávaní, toto spoznávanie je založené i na podvode zo strany mužskej postavy (Roxanne je klamané aby nezistila jeho skutočnú identitu). Taktiež je v tomto vzťahu Roxanne tou pasívnejšou (napr.: v nebezpečenstve sa nedokáže zachrániť, musí čakať na muža) - často krát sa ocitá v roli ženy v nebezpečenstve; i v závere, aby ju mohol Megamozog zachrániť a celospoločensky vylepšiť svoju reputáciu.

4.2.1.8 Croodovci (2013)

Tvorenie identít

Eep

Eep je divákovi predstavená ako rozprávač príbehu Krúdocov. Je prezentovaná ako mladá, nespokojná rebelka, ktorá nesúhlasí so spôsobom, akým ich

rodina žije (resp.: s patriarchátom, ktorý jej otec nastolil), a ktorá túži po dobrodružstve. Neprijíma identitu poslušnej dcéry, protestuje proti otcovým pravidlám, vie, čo chce byť. Taktiež je prezentovaná ako maskulínna, fyzicky silná (dokonca viac ako mužské postavy) osoba, ktorá nepodlieha ideálom jemnej ženy. Problematický je však fakt, že i napriek tomu, že sama Eep má pevnú predstavu o svojej identite, v prípade, že stretáva a interaguje s mužskou postavou v podobe Guya sa vždy mení na naivnú, až dokonca hlúpu a ovplyvniteľnú osobu, ktorá slúži skôr ako jeho vtipný protiklad. Taktiež, i napriek tomu, že je rozprávačkou príbehu a práve jej aktivita je katalyzátorom hlavnej zápletky, príbeh sa jej venuje menej, jeho ústredné postavy sú jej otec Grug a Guy a ich vzťah, čím sa môže tvoriť stereotyp toho, že dievčenský príbeh nemusí byť zaujímavým pre diváka.

Ugga

V kontraste so svojim manželom je Ugga ukázaná ako chápaný jedinec (nakoľko rozumie pohnútkam svojej dcéry, ktorá sa snaží vyhľadávať dobrodružstvo) a ako osobnosť otvorenejšia zmenám a vonkajším vplyvom. Podobne ako jej dcéra, i Ugga je zobrazená do istej miery ako tvrdohlavá a vzdorovitá (keď protestuje proti svojmu manželovi). Ugge však naratív ďalej nekladie veľký priestor, v centre diania sa vyskytuje menej ako mužské postavy.

Gran

Gran je predstavená ako tvrdohlavá, sarkastická osobnosť, ktorá si otvorene uťahuje z mužských postáv (predovšetkým z Ugginho manžela). Jej identite však nie je, rovnako ako Ugginej kladený veľký priestor a v mnohých prípadoch pôsobí ako obeť humoru filmu, napr.: v prípade, že jej hrozí nebezpečenstvo, Grug ako zať sa z onoho faktu teší, film jej potencionálnu smrť prezentuje ako komický faktor, čím sa posilňuje reprezentácia určitého stereotypu ženy, ktorá je len na obtiaž.

Sandy

I napriek tomu, že Sandy je človekom podobne ako Eep alebo Ugga, jej správanie je prezentované skôr ako to zvierat'a. Je agresívna, kontaktná, fyzicky silná, nekomunikuje verbálne. Môže sa takto tvoriť negatívna konotácia, že dievča, ktoré nie je vychované ako slušná osoba v rámci genderových noriem pripomína identitou zvieru viac ako človeka a že v ostatných vyvoláva strach (čo sa posilňuje hlavne kvôli

neverbálnej gestikulácii a komunikácii s jej bratom, ktorému dieťa naháňa strach). Je však nutné povedať, že ostatné postavy Sandy nikdy neantagonizujú a nesnažia sa jej správanie meniť aby sa začala správať podľa noriem, čím sa zas posilňuje fakt, že dievča si môže vybrať v mladom veku ako sa chce správať bez ohľadu na sociálne genderové stereotypy.

Tvorenie dôležitostí

Žena a jej postavenie v rámci patriarchátu

V rámci rodiny Croodovcov sa prezentuje myšlienka formy patriarchátu.

Otec, Grug, je lídrom skupiny, ktorý vytvára pravidlá a očakáva, že ich ostatné postavy (ako ženské, tak i mužské) budú nasledovať. Ku konfliktu prichádza pri jeho dcére Eep, ktorá s oným systémom nesúhlasí, nakoľko ju i jej rodinu obmedzuje a je zastaralý, pasivizuje ich. Žena je tak reprezentovaná ako osobnosť s pokrokovejším názorom, ktorá má otvorenejší a vyspelejší názor ohľadom sveta a je dobrodruhom (rola, ktorá sa pripisuje skôr mužským postavám).

Problematickejšie však zostáva zobrazenie faktu, že Eep samotná nie je schopná zmeniť otcov názor, i napriek tomu, že je jeho dcérou, mení ho až ďalšia prichádzajúca mužská postava, Guy. Vzťah Gruga a Guya sa dostáva do stredu naratívnej línie a v závere je práve on, kto získava Grugovo uznanie a požehnanie a kvôli komu sa menia pravidlá rodiny.

V závere filmu sú vyobrazení Guy a Grug ako vedúci rodiny. Eep sa tak dostáva do úzadia a tvorí sa v rámci patriarchátu ďalšia dôležitosť, a to že ženy nie sú schopné zmeniť mužské názory a dokážu to naopak, len mužské postavy, ktorým je určená v stereotypnej genderovej hierarchii vedúca pozícia.

Žena nemusí byť jemná a dokonalá, na to aby mohla byť spokojná

Táto dôležitosť sa prejavuje predovšetkým cez postavu Eep (i napriek tomu, že tendenciu prejavujú i zvyšné zo ženských hrdiniek). Prevažujú maskulíne genderové črty nad feminínnymi ako v prípade výzoru (napr.: Eep má široké plecia, neupravené krátke vlasy, nechodí upravená, je fyzicky silná a pod.), tak i povahy (napr.: Eep je divoká, konfliktná, otvorená osoba, ktorá túži po dobrodružstvách a objavovaní). Hrdinka sa počas naratívu nemení svoje povahové črty ani výzor kvôli mužovi alebo niekomu inému, je na neho a svoje schopnosti hrdá.

Tvorí sa tak dôležitosť, že ženská postava nemusí byť jemná alebo obetavá na to, aby mohla byť v rámci filmového deja reprezentovaná.

Tvorenie aktivít

Aktivity nie sú vytvárané len v rámci určených genderových spektier ako mužskými, tak ženskými postavami.

Ženské postavy je možné vidieť aktívne sa zúčastňovať rôznych, dokonca aj fyzických aktivít (ako napr.: lov, zaobstarávanie potravy), sú v nich na rovnocennej úrovni ako s mužmi (v niektorých prípadoch je dokonca žena tou aktívnejšou ako napr.: Eep v kontraste s jej bratom Thunkom, ktorý je menej rozhodný a odvážny ako jeho sestra a pod.).

Eep svojou aktivitou začína naratívny konflikt, keď stretáva Guya - tým, že neuposlúchne svojho otca, preukazuje rebéliu (deštrukcia stereotypu dobrej dcéry, ktorá svoje potreby zanedbáva). Po tomto stretnutí je však v rámci naratívu ženská aktivita posunutá do pozadia (ako aktivita Eep, tak Uggy alebo Gran) v prospech mužského charakteru (i keď naďalej môžeme Eep vidieť vykonávať aktivitu, nie je pasívnou, nedostáva sa jej v rámci dejovej línie toľko priestoru ako jej otcovi alebo Guyovi).

Tvorenie vzťahov

V popredí sa vyskytujú prevažne mužské vzťahy (najdôležitejším vzťahom filmu je ten medzi Guyom a Grugom) a vzťahy zmiešané (mužsko – ženské), ženské postavy sa síce samostatne vo filme vyskytujú (napr.: Eep a Ugga), no nie je im kladený veľký priestor, film chápe rodinu skôr ako celok. Problematický je však fakt, ako bolo spomenuté, že i napriek tomu, že Eep je rozprávačkou príbehu a je stavaná do role ústrednej postavy filmu, najdôležitejší vzťah pre naratív ju nezahŕňa a je postavená do role skôr sekundárnej.

Najdôležitejším vzťahom pre Eep je vzťah romantický. I napriek tomu, že Eep nezapadá do stereotypu jemnej a pasívnej ženy, nakoľko sa dá tvrdiť, že v oboch prípadoch je presným kontrastom a v rámci vzťahu je tou iniciatívnejšou, romantický vzťah s Guyom do veľkej miery premieňa v niektorých momentoch Eepino správanie. Eep sa pri Guyovi stáva emociálnou, ukričanou a naivnou osobnosťou, ktorá sa v mnohých prípadoch nechá oklamať, pričom tieto situácie sú využité

komicky. Taktiež je v rámci komiky znižovaná jej úroveň intelektu v prospech mužskej postavy.

Ďalší vzťah, ktorý zahŕňa ženskú hrdinku a je výraznejší, je vzťah medzi Eep a jej otcom Grugom. V tomto vzťahu je ženská hrdinka predstavená ako výraznejší, nebojácny charakter, ktorý reprezentuje pozitívnu zmenu oproti tradičným názorom jej otca. Ženská postava sa tak ukazuje ako pokrokovejšia, inovátor, rola, ktorú väčšinou zastávajú muži.

I napriek potenciálu k nestereotypnému vyobrazeniu ženskej osobnosti, ktorý tento vzťah nadobúda, film sa mu v závere nevenuje do hĺbky, je nahradený vzťahom Guya a Gruga. Až Guy, mužská postava, je schopný zmeniť zmýšľanie Gruga k pokrokovejšiemu, čím sa tvorí stereotyp, že ženská postava nie je dostatočne schopná ovplyvniť mužovo zmýšľanie.

Posledným vzťahom, ktorý je vo filmoch výraznejší a zahŕňa ženskú hrdinku je vzťah Gruga a Gran. V tomto vzťahu je vyobrazená ženská postava extrémne stereotypne, ako niekto, kto „provokuje“ svojou osobnosťou muža. Tento vzťah je prezentovaný zo strany muža, ktorý sa vyžíva v nebezpečných situáciách, v ktorých sa ženská postava ocitne, snaží sa jej aktívne zbaviť, čo je ukázané pre diváka ako komické. Týmto sa posilňuje škodlivý stereotyp ženského nešťastia ako vtipného.

4.2.1.9 Konečne doma (2015)

Tvorenie identít

Tip

Tip je hlavnou ženskou hrdinkou filmu. Je konštruovaná ako tvrdohlavá, snaživá, samostatná osobnosť, ktorá sa nebojí prejavíť svoj názor i v kritických situáciách a na základe neho i konať. I napriek tomu, že má negatívne vlastnosti (napr.: výbušnosť), nie je kvôli nim démonizovaná, sú ukázané ako jej prirodzená súčasť povahy. Jej osobnosť a identita nie sú ovplyvňované a premieňané čisto mužským charakterom (i napriek tomu, že ten je prítomný v podobe mimozemšťana s humanoidnými vlasnosťami), v skutočnosti je pre hrdinku dôležitá práve iná ženská osoba, ktorá je i zdrojom jej motivácií (viac sa tomuto vzťahu venuje v práci tomu

určená časť) a vlastne i katalyzátorom celej zápletky. Tip taktiež vyvracia stereotyp jemnej, nežnej ženy, nakoľko sa javí ako fyzická osobnosť s tvrdším spôsobom reči.

Taktiež sa nejedná o stereotypnú bielu predstaviteľku s ideálnymi nerealistickými proporciami, Tip aj matka sú obe predstaviteľky

Lucy

I napriek tomu, že Lucy (matka Tip) je dôležitým katalyzátorom deja a práve vzťah s ňou je jeden zo základov pre motivácie Tip a je možné rozoznať jej určité povahové vlastnosti, jej identita je vo veľkej miere len tou matky hrdinky, nepoznáme jej osobnosť do hĺbky. Rozhodne sa však jedná o aktívnu hrdinku, ktorá sa však ako samostatná osobnosť vyskytuje v rámci naratívnej linky až v závere.

Tvorenie dôležitostí

Žena ako samostatná osobnosť

Počas filmu je výrazná téma, že ženské postavy sú schopné zodpovednosti samy za seba, čo sa prejavuje najmä v postave Tip, ktorá je iniciátorom záchrany jej vlastnej mamy, I napriek prekážkam, ktoré musí prekonávať. Dekonstruuje sa tak stereotyp, že ženské postavy by mali byť pasívnejšie, čakať na záchranu v podobe mužskej postavy, ktorá prichádza ako riešiteľ ich problémov.

Žena nie je dokonalá

V rámci naratívu sa vytvára dôležitosť, že na to, aby mohla byť žena prezentovaná vo filmovom snímku, nemusí byť dokonalá (predovšetkým z povahového hľadiska). Tento fakt sa odráža výrazne na postave Tip. Tá je, ako bolo už spomenuté, osobou so sklonom prejavovať fyzickú silu, ktorá prežíva strach zo straty matky (nakoľko sa jedná o dieťa) a v mnohých prípadoch reaguje podráždene a konfliktne. S týmito vlastnosťami nie je však demonizovaná, divákovi je prezentovaná empaticky. Ženská postava teda nemusí byť jemná a perfektná, ukazuje sa realistickejšie zobrazenie žien ako osôb s chybami a negatívnymi vlastnosťami.

Tvorenie aktivít

Aktivita je predovšetkým vykonávaná ženskou postavou, vytváraná predovšetkým kvôli druhej postave ženského charakteru, čo je vo filmoch štúdia

neobvyklé. Motivácia Tip je znovu nájsť svoju mamu a kvôli tomu vytvára v rámci filmového deja mnohé zo svojich aktivít (t.j.: vydáva sa na cestu samotnú, zachraňuje mužskú postavu, aby sa mohla dostať k informáciám o matke a pod.). Tip je taktiež ukázaná vykonávať aktivity, ktoré sú z hľadiska genderových delení maskulinneho charakteru (divák ju vidí šoférovať, experimentovať; je spomenuté, že vyniká v matematike alebo geometrii a pod.).

Ako bolo už spomínané v rámci tvorenia identít hrdiniek pri tomto filme, matka je taktiež aktívnou osobnosťou (i keď jej samej konkrétne nie je kladený v rámci naratívu príliš veľký priestor). V prvej scéne, v ktorej sa divák s postavou Lucy stretáva, je ukázaná ako sa aktívne snaží svojpomocne nájsť svoju dcéru bez pomoci iných.

Obe tieto ženské postavy vytvárajú onu aktivitu bez toho, aby jej katalyzátorom bola iná mužská postava.

Tvorenie vzťahov

Pre filmový naratív je najdôležitejším vzťahom vzťah medzi matkou Lucy a Tip (jedná sa o rodinný vzťah matky s dcérou) a vzťah kamarátsky medzi Tip a hlavným mužským hrdinom Ohom.

Vzťah Tip a jej matky, resp.: jeho narušenie, je katalyzátorom zápletky v naratívnej línii. Tip sa vydáva kvôli matke na cestu naprieč kontinentmi, aby ju mohla zachrániť. I napriek tomu, že v rámci rodinného vzťahu nefiguruje otec, nie je divákovi predstavený, v dialógu nie je spomenutý (na základe toho je možné považovať Lucy za slobodnú matku), je tento vzťah predstavený ako blízky, šťastný a kompletný. I napriek tomu, že je čo sa týka emócií nemenným (nepremieňa sa), je v dialógoch a konaním oboch ženských hrdiniek prezentovaný ako dôležitý a ako hlboké puto.

Vzťah Tip a Oha je naopak, premenlivým vzťahom. Spočiatku je prezentovaný ako nepriateľský (nakoľko Tip Ohovi neverí a obviňuje ho zo zmiznutia jej mami a Oh sa snaží využiť Tip na to, aby mohol ujsť pred ostatnými mimozemšťanmi), no postupne sa obe postavy otvárajú jedna druhej a začínajú spolupracovať. V rámci tohto vzťahu je ženská hrdinka prezentovaná ako aktívna, odvážna a tvrdohlavá osobnosť s jasným cieľom, ktorá v mnohých prípadoch dostáva

Oha z nebezpečenstva. Rovnako ovplyvňuje i jeho povahu a ideály, pomáha mu stať sa odvážnejším a samostatným. Prichádza k aktívnej dekonštrukcii stereotypu, že v rámci vzťahov mužov a žien sú ženské postavy tými slabšími a menej aktívnymi, ktoré sú odkázané na aktivitu mužskej a výraznejšej postavy.

V naratíve sa nevyskytuje žiadny romantický vzťah nevyskytuje (dekonštrukcia stereotypu toho, že žena dokáže nájsť šťastný koniec len v romantickom zväzku alebo svadbe).

4.2.1.10 Snežný Chlapec (2019)

Tvorenie identít

Yi

Yi je hlavnou hrdinkou naratívnej línie a taktiež i najaktívnejšou osobnosťou v rámci filmu. Je prezentovaná ako odvážny charakter, ktorý je úplne sebestačný (čo sa ukazuje napr.: pri montáži v úvode, keď vidíme Yi pracovať hneď v niekoľkých zamestnaniach, aby mohla sama financovať cestu okolo sveta, ktorá bola jej snom a snom otca), ale ktorý sa na druhej strane zmieruje s traumou zo straty jedného z rodičov a odcudzením sa od zvyšku rodiny. Yi sa počas filmu snaží nájsť vlastnú identitu a hodnoty, budovať si ich. Taktiež je vyobrazená ako aktívny kontrast k emocionálnej mužskej postave v podobe jej bratranca Jina.

Hrdinka je po výzorovej stránke nestereotypným príkladom hrdinky s realistickejšími proporciami pripomínajúcimi skutočného človeka.

Matka a babička

Ďalšími ženskými postavami v rámci filmu sú matka a babička, ktoré sa starajú o Yi. Vo filmovom naratíve sa príliš nevyskytujú, ultimátne zastávajú len funkciu vychovávateľky dieťaťa, nevykonávajú iné aktivity – iba tie, ktorú so spojené so starostlivosťou o domácnosť.

Doktorka Zara

Zara je predstavená ako hlavný antagonista filmu. Prezentovaná ako inteligentný manipulátor, nie je však posadnutá hlavnou hrdinkou ako v prípade stereotypu monštruóznej ženy, nesnaží sa ju ovplyvňovať kvôli láske alebo žiarlivosti voči osobe protagonistky - ak by bola protagonistka nahradená protagonistom,

motivácie antagonistky by sa nezmenili. Jej ciele a motivácie sú komplexnejšie, vyplývajú z osobnej túžby po bohatstve, peniazoch, čo sa odráža i v jej dialógoch.

Zara: „*I told you he is going soft. We need to act fast. If that kid is right and we find that yeti at the river tomorrow , use any means possible to take him down.*“

Muž A: „*I thought we had to keep the Yeti alive.*“

Zara: „*The buyer won't pay us unless he is still breathing but if he's little banged up, who cares? They're gonna chop him up into little pieces for their experiments anyway.*“¹⁶⁷

Z vizuálneho hľadiska sa nedá o oboch ženách tvrdiť že sú stereotypmi. I napriek tomu, že sa jedná o bielu hrdinku, nie je dokonalou, jej proporcie pripomínajú, rovnako ako pri protagonistke, reálneho človeka.

Tvorenie dôležitostí

Žena ako dobrodružná povaha a iniciátor aktivít

V rámci filmu je ženská postava prezentovaná ako niekto, kto je dobrodružnou osobnosťou, kto sa nebojí výzvy alebo neznámeho v kontraste s mužskou osobnosťou v podobe jej bratranca, čím sa narúša stereotyp toho, že len mužské postavy bývajú tými, ktoré sú v základe povahy dobrodružné. Yi je taktiež tou, ktorá postupne ovplyvňuje správanie mužských postáv a pomáha jej bratrancovi opustiť svoju komfortnú zónu (nakol'ko neprejavuje záujem o vonkajší svet, Yi mu pomáha chápať reálny svet, začas tvoriť aktivity i mimo jeho komfortnej zóny a chápať ich). V prípade problémov je taktiež prvou osobou, ktorá sa snaží prísť s plánom na ich riešenie.

Žena ako nenapraviteľný antagonista

Táto dôležitosť sa tvorí predovšetkým cez postavu doktorky, ktorá je hlavným antagonistom filmu, spočiatku zároveň s profesorom Burnishom. Postupne sa však Burnish mení k lepšiemu, začína si uvedomovať ľudské hodnoty a dostáva druhú šancu k zmene. Ženská hrdinka sa ale práve naopak ukazuje ako niekto, kto

¹⁶⁷ *Snežný chlapec* [Abominable] [film]. Réžia: Jill Culton, Todd Wilderman. USA: Universal Pictures US, 2019.

nedokáže zmeniť svoj názor. Tým sa vytvára dôležitosť, že ženská postava v roli antagonistu nemá šancu k polepšeniu, musí byť vždy potrestaná, na rozdiel od mužských postáv, ktoré sa dokážu meniť.

Tvorenie aktivít

Najvýraznejšia aktivita je aktivita dvoch hlavných ženských hrdiniek - Yi aj doktorky Zary. Tá neustále ovplyvňuje naratívnu líniu.

Yi je predstavená ako niekto, kto je na svoju činnosť hrdý a kto nenechá ostatných ju vykonávať za ňu (v prípade kritiky ostatných sa svojej aktivity nevzdáva, pokračuje v nej, nakoľko chce dosiahnuť svoj cieľ – cestu okolo Číny, na ktorú sa chceli vypraviť s jej otcom). Jej aktivita a rozhodnutia sú taktiež katalyzátorom zápletky (cesty okolo sveta k vráteniu monštra Everesta do jeho domoviny). Yi taktiež prejavuje silný nesúhlas s pasivitou a rozhodovaním iných za jej vlastnú osobu, čo prejavuje v konverzácii s Jinom.

Yi, adresujúca Everesta: „*Don't worry, I will make sure you get home.*“

Jin: „*What are you gonna do? Take him all the way to Mountain Everest?*“

Yi: „*Maybe I'll do! Jin he needs to get back to his family!*“

Jin: „*What about your family? Don't they need you too? Always busy, never home? What's that all about, Yi?*“

Yi: „*Don't talk to me about family. You have no idea! Your life is so easy.*

Jin. *Do you even wanna be doctor or do you just think you look good in white?!*“¹⁶⁸

Doktorka je vyobrazená ako vedúca expedičného tímu, Svojimi podriadenými je rešpektovaná, jej aktivita nie je spochybňovaná. Aktívne manipuluje s ostatnými postavami pre dosiahnutie vlastného cieľa. V prípade, že príde k narušeniu jej plánov, preberá iniciatívu nad situáciou.

Tvorenie vzťahov

Najvýraznejším vzťahom filmu je vzťah Everesta a Yi. Tento vzťah je možné v rámci naratívu chápať ako paralelu pre hrdinkin vnútorný stav. V počiatku

¹⁶⁸ *Snežný chlapec* [Abominable] [film]. Réžia: Jill Culton, Todd Wilderman. USA: Universal Pictures US, 2019.

sa obe postavy prejavujú ako nedôverčivé k ostatným, postupne sa však v rámci deja otvárajú svojmu okoliu, začínajú mu dôverovať. I napriek tomu, že postavy sú obe samostatné, vykonávajú aktivity a dokážu sa postarať o seba, začínajú si uvedomovať, že nemusia byť odcudzené od svojho okolia na to, aby mohli vyjadrovať svoje skutočné pocity. Skrz tento fakt sa taktiež Yi zmieruje so smrťou svojho otca a navracia sa k svojej rodine.

Ďalším dôležitým vzťahom vo filme je vzťah Yi a jej rodiny. Najdôležitejšou figúrou je pre ňu jej otec, ku ktorému má hrdinka najbližší vzťah. Po tom, čo zomiera, Yi sa odcudzuje so zvyškom jej rodiny. I napriek tomu, že Yi má podporu v jej matke, i babke, ženské figúry nie sú dostatočnou „náhradou“ za zosnulého otca, nedokážu ho dieťaťu nahradiť. Týmto sa môže tvoriť negatívna konotácia, že ženská hrdinka nie je dostatočným modelom pre dieťa, nedokáže nahradiť svojou výchovou mužskú postavu, i napriek tomu, že sa o to snaží. Yi sa so svojou rodinou znova zblíži až po tom, čo sa zmieruje so stratou otca sama.

Yi neuzatvára žiaden romantický vzťah, v rámci deja sa nevyskytuje žiaden v súvislosti so ženským charakterom, čím sa narúša stereotyp, že romantický vzťah by mal byť pre hrdinku dôležitý.

Výrazným vzťahom je taktiež vzťah Jina a Yi. Tieto postavy sú vyobrazené ako protiklady – Yi je aktívnou, dobrodružnejšou a taktickejšou osobnosťou, Jin naopak pasívnou, emocionálnou, nechce opustiť svoju komfortnú zónu, nechce byť zodpovedným - čo je pri mužských postavách nezvyčajné. Práve kvôli týmto ich povahovým kvalitám si spočiatku nerozumejú. Postupne počas cesty však Jin opúšťa svoju komfortnú zónu, začína prejavovať zodpovednosť a aktivitu z seba a svoje činy, práve kvôli ovplyvneniu Yi samotnou. Ženská hrdinka a jej aktivity majú tak na mužskú postavu pozitívny a výrazný vplyv.

Posledným výraznejším vzťahom, ktorý v rámci naratívu má divák možnosť sledovať je vzťah doktorky Zary a Burnisha. Burnish chápe Zaru ako osobnosť, ktorá je expertom vo svojom odbore, a bez ktorej by nebol schopný dosiahnuť jeho cieľ a plne ju rešpektuje. Zara je v tomto vzťahu vyobrazená ako kalkulatívna, manipulatívna osobnosť, ktorá využíva Burnisha k dosiahnutiu vlastných úmyslov. I napriek tomu, že sa jedná o antagonistu ju tento vzťah nezosmiešňuje, nie je oproti Burnishovi pasívnejšou osobnosťou, ale jeho vyrovnaným partnerom.

4.2.2 Tvorenie súvislostí a znakových systémov

4.2.2.1 Tvorenie súvislostí

Diverzita vzhľadu ženských postáv

Dôležitá súvislosť, ktorej sprostredkovateľmi sú postavy v rámci filmov štúdia je, že ženské charaktery sú diverzné osobnosti, ktoré nevyzerajú a nesprávajú sa rovnako. Štúdio vo svojich filmoch prezentuje ženy rôznych etnícit, typov tiel a pováh, ktoré nie sú stereotypnými zobrazeniami viktoriánskeho typu krásy, ale realistickejšej formy ženy. Krása a ich výzor nie sú určovateľmi ich schopností a pováh, v prípade že nie sú „štandardne krásne“ nie sú vilanizované, ich vzhľad nie je určovateľom toho, akú rolu v príbehu budú zastávať.

Odmietnutie genderových stereotypov

Výraznou súvislosťou, ktorá sa v rámci filmov štúdia tvorí je fakt, že väčšina snímok odmieta tvorenie genderových stereotypov ku vzťahu s aktivitou hlavných ženských postáv. Mnohé hrdinky štúdia sú reprezentované ako aktívne osobnosti, ktoré vidíme konať v rôznych situáciách, nezáležiac od toho, či sú na mužskom alebo ženskom genderovom spektre. Ich konania nie sú obmedzované genderovými stereotypmi, práve naopak, množstvo hrdiniek a ich správanie, dialógy ostro kritizujú správanie sa podľa zastaralých sociálnych noriem (ako príklad je možné uviesť Tzipporah, Fionu, Marinu alebo Susan). Tvorí sa tak realistickejší obraz na aktivitu postáv v animovaných filmoch štúdia odvíjajúca sa nie od genderových kategórií, no od ich vlastných túžob a schopností.

Objektifikácia žien

Negatívna konotácia, ktorá sa tvorí v rámci filmov je istá objektifikácia žien. Táto téma je súvisle prítomná počas veľkého množstva filmov. Najvýraznejšími príkladmi sú filmy ako Megamozog alebo Eldorado, v ktorých je žena mužskými postavami vyslovene chápaná ako objekt skôr ako osobnosť s vlastným názorom a identitou. V niektorých filmoch sa objektifikácia vyskytuje len čiastočne alebo minimálne (napr.: v Snežnom chlapcovi, keď sa jedna z postáv pýta Jina, koľko má priateľiek, len sa sebavedomo usmieva. Naznačuje sa tým, že berie ženské postavy skôr ako číslo, než ako osobnosti).

Tento stereotyp sa výraznejšie vyskytuje i v iných filmoch, ako napr.: Shrek, či Princ Egyptský, je však nutné povedať, že tieto filmy sa snažia svojimi dialógmi poukázať na onu objektifikáciu ako na niečo negatívne, čo by sa nemalo v súvislosti so ženskou hrdinkou diať.

4.2.2.2 Tvorenie znakových systémov

Podobne ako v prípade filmov štúdia Disney, bude táto časť zameraná na znakové systémy tvorené predovšetkým prehovormi postáv a ich gestikuláciou. V rámci filmov taktiež používajú postavy prevažne spisovný jazyk, mužské i ženské postavy.

Hlavné ženské postavy rozprávajú asertívne, v rámci svojich prehovorov kritizujú pasívne postavenia ženy, alebo snahu okolia o chápanie ženy v rámci stereotypných konvencií (Princ Egyptský, Shrek, Monštrá vs. Votrelci). Vo väčšine prípadov ich schopnosti ako aktívnych žien nie sú mužskými postavami spochybňované (okrem výnimky ako Sindibád: Legenda siedmich morí).

Problematické však zostávajú dialógy a gestikulácia, ktorá vo veľkom množstve prípadov pracuje so ženami ako objektami mužského záujmu, túžby, sexuálneho potešenia. Tieto sa vyskytujú otvorene no i čiastočne vo veľkom množstve filmov – ako v starých, tak i v novodobých (Eldorado, Snežný chlapec, Megamozog a pod.).

5 Komparácia

Ako z prvej časti analýzy, v ktorej sú konkrétne rozoberané jednotlivé filmy oboch štúdií, vyplýva, obe vo svojej tvorbe v rámci rokov 1998-2019 tvoria stereotypné vyobrazenia ženských postáv. V nasledujúcej časti sú stereotypy filmov jednotlivých štúdií prehľadne zobrazené v tabuľkách. V prípade Walt Disney Animation Studios bolo analyzovaných 12 filmov, ktoré tvoria 100 percent zložky; pri Dreamworks Animation bolo analyzovaných 15 filmov, ktoré tvoria 100 percent zložky.

Walt Disney Animation Studios

Tab. 5. 1

Stereotyp:	Obsahuje	Čiastočné vyobrazenie	Neobsahuje
Pasívna ženská postava		<i>Tarzan</i> (1999), <i>Vladárová Nová Tvár</i> (2000), <i>Stratená Ríša: Atlantída</i> (2001), <i>Planéta Pokladov</i> (2002), <i>Veľká 6</i> (2014)	<i>Mulan</i> (1998), <i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Princezná a Žaba</i> (2009), <i>Na vlásku</i> (2010), dva diely <i>Ladové Kráľovstvo</i> (2013, 2019), <i>Veľká 6</i> (2014), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)
Dáma v núdzi (a jej muž vykupiteľ)	<i>Planéta Pokladov</i> (2002), <i>Tarzan</i> (1999), <i>Na vlásku</i> (2010)	<i>Princezná a Žaba</i> (2009), <i>Stratená Ríša: Atlantída</i> (2001), <i>Veľká 6</i> (2014)	<i>Mulan</i> (1998), <i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Princezná a Žaba</i> (2009), dva diely <i>Ladové Kráľovstvo</i> (2013, 2019), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)

Monštruózna žena	<i>Vladárová Nová Tvár (2000), Na Vlášku (2010)</i>	<i>Statočná Vaiana (2016) (čiastočná dekonštrukcia)</i>	<i>Mulan (1998), Tarzan (1999), Stratená Ríša: Atlantída (2001), Lilo a Stich (2002), Planéta Pokladov (2002), Princezná a Žaba (2009), dva diely Ladové Kráľovstvo (2013, 2019), Veľká 6 (2014)</i>
Krásna predstaviteľka (väčšinou biela), trend „viktoriánskej krásy“, nerealistický obraz ženy	<i>Tarzan (1999), Na vlášku (2010), dva diely Ladové Kráľovstvo (2013, 2019)</i>	<i>Stratená Ríša: Atlantída (2001), Veľká 6 (2014), Mulan (1998), Vladárová Nová Tvár (2000)</i>	<i>Lilo a Stich (2002) Statočná Vaiana (2016), Planéta Pokladov (2002) (protagonistka posledného filmu nie je človek)</i>
Láskavá žena, pre ktorú sú jej potreby druhoradé; trend „dobrej dcéry“	<i>Mulan (1998), Tarzan (1999)</i>	<i>Prvý diel' Ladové Kráľovstvo (2013) (dekonštrukcia)</i>	<i>Vladárová Nová Tvár (2000), Stratená Ríša: Atlantída (2001), Lilo a Stich (2002), Planéta Pokladov (2002), Princezná a Žaba (2009), Na vlášku (2010), Veľká 6</i>

			(2014), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)
Láska na prvý pohľad alebo romantický vzťah (sobáš) ako symbol šťastia/šťastného konca pre hrdinku	<i>Mulan</i> (1998), <i>Tarzan</i> (1999), <i>Stratená Ríša: Atlantída</i> (2001), <i>Princezná a Žaba</i> (2009), <i>Na vlásku</i> (2010), <i>Vladárová Nová Tvár</i> (2000),	<i>Planéta Pokladov</i> (2002), dva diely <i>Ladové Kráľovstvo</i> , (2013, 2019) (v prvom sa jedná o dekonštrukciu stereotypu lásky na prvý pohľad, v druhom filme prichádza k svadbe medzi Annou a Kristoffom)	<i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Veľká 6</i> (2014), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)
Objektifikácia		<i>Stratená Ríša: Atlantída</i> (2001), <i>Vladárová Nová Tvár</i> (2000), <i>Na vlásku</i> (2010), <i>Princezná Princezná a Žaba</i> (2009)	<i>Mulan</i> (1998), <i>Tarzan</i> (1999), <i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Planéta Pokladov</i> (2002), dva diely <i>Ladové Kráľovstvo</i> (2013, 2019), <i>Veľká 6</i> (2014), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)
Antagonizácia žien ako ohrozujúcich pozíciu muža, mužské vzťahy	<i>Vladárová Nová Tvár</i> (2000), <i>Tarzan</i> (1999)		<i>Mulan</i> (1998) <i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Planéta Pokladov</i> (2002), <i>Princezná a Žaba</i> (2009), dva diely <i>Ladové Kráľovstvo</i> (2013, 2019), <i>Veľká 6</i>

			(2014), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)
Žena ako osoba, ktorá nedokáže byť vzorom pre muža (resp.: osoba, ktorá nedokáže nahradit' mužský vzor)	<i>Planéta Pokladov</i> (2002)		<i>Mulan</i> (1998), <i>Tarzan</i> (1999), <i>Vladárová Nová Tvár</i> (2000), <i>Stratená Ríša: Atlantída</i> (2001), <i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Princezná a Žaba</i> (2009), <i>Na vlásku</i> (2010), dva diely <i>Ladové Kráľovstvo</i> (2013, 2019), <i>Veľká 6</i> (2014), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)
Žena musí pracovať dvakrát viac, aby dosiahla uznanie ako muž	<i>Mulan</i> (1998), <i>Princezná a Žaba</i> (2009), <i>Na vlásku</i> (2010), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)		<i>Tarzan</i> (1999), <i>Vladárová Nová Tvár</i> (2000), <i>Stratená Ríša: Atlantída</i> (2001), <i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Planéta Pokladov</i> (2002)
Zmena identity, túžob kvôli mužovi/láske	<i>Na vlásku</i> (2010), <i>Princezná a Žaba</i> (2009), <i>Tarzan</i> (1999)		<i>Vladárová Nová Tvár</i> (2000), <i>Stratená Ríša: Atlantída</i> (2001), <i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Planéta Pokladov</i> (2002),

			dva diely <i>Ladové Kráľovstvo</i> (2013, 2019), <i>Veľká 6</i> (2014), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)
Žena ako komický prvok filmu	<i>Vladárová Nová Tvár</i> (2000)	<i>Tarzan</i> (1999), <i>Princezná a Žaba</i> (2009)	<i>Mulan</i> (1998), <i>Stratená Ríša: Atlantída</i> (2001), <i>Lilo a Stich</i> (2002), <i>Planéta Pokladov</i> (2002), <i>Na vlásku</i> (2010), dva diely <i>Ladové Kráľovstvo</i> (2013, 2019), <i>Veľká 6</i> (2014), <i>Statočná Vaiana</i> (2016)

Ako je na základe tabuľky vidieť, štúdio vo svojich filmoch vytvára v súvislosti so ženskou hrdinkou veľké množstvo stereotypov. Ani jeden z filmov nepredstavuje hrdinku v súvislosti so žiadnym genderovým stereotypom. Každý zo sledovaných stereotypov sa vyskytuje aspoň v jednom z filmov, dokonca sú pridávané nové, ako to je možné pozorovať na základe tabuľky. Percentuálne, stereotypy štúdia je možné zoradiť ako:

- Láska na prvý pohľad alebo romantický vzťah (sobáš) ako symbol šťastia/šťastného konca pre hrdinku - dokopy až 75 percent filmov uvádza romantický vzťah ako niečo, čo je pre ženu dôležité, niečo, na čo by mala aspirovať. Len 25 percent zo 75 sú filmy, ktoré tento stereotyp uvádzajú len čiastočne (ako vedľajšiu motiváciu hrdinky, poprípade vzťah, ktorý sa vyvíjal dlhšie ako jeden film, či dekonštrukciu – jedná sa o *Planétu Pokladov*, ktorá však tento stereotyp na druhú stranu i podporuje, a sériu *Ladového Kráľovstva*). Filmy podporujúce tento stereotyp v plnej miere dosahujú až 50 percent tvorby štúdia. Jedná sa ako o filmy z Eisnerovej éry (do roku

2005), tak z post- Eisnerovej éry (pre túto prácu rok 2005 – 2019). Iba 25 percent z celkového počtu filmov tvoria filmy, ktoré romantický vzťah neobsahujú, respektíve pre hrdinku nie je prvoradým, má v naratíve absolútne minimálne miesto (Lilo a Stitch, Statočná Vaiana, Veľká 6).

- Krásna predstaviteľka (väčšinou biela), trend „viktoriánskej krásy“, nerealistický obraz ženy – tento trend sa vyskytuje až v 66 percentách filmov, z toho 33 percent filmov tento stereotyp podporuje v plnej miere a 33 percent čiastočne (ženská postava má nerealistické proporcie, je nádhernou osobnosťou, no prislúcha napr.: k inej etnicite) . Len 34% z filmov tento stereotyp nepodporuje (jedná sa o tri filmy, konkrétne Lilo a Stitch, Statočná Vaiana a Planéta Pokladov – prvé z dva z uvedených filmov obsahujú realistickejšie vyobrazenie ženy inej etnicity, v prípade Planéty Pokladov výzor hrdinky nie je možné komentovať, nakoľko sa nejedná priamo o človeka).
- Dáma v núdzi – Až polovica filmov štúdia ukazuje hrdinku ako niekoho, kto si do istej miery nedokáže pomôcť sám a potrebuje na to v najkritickejšej situácii mužskú postavu. I napriek tomu, že 25 percent z filmov vyobrazuje tento stereotyp len čiastočne, stále zostáva prítomným i v novších snímkach štúdia a prispieva k vyobrazeniu pasívnejšej ženy, ktorá nemá schopnosti dostať sa sama z problémov (taktiež tým pádom môže prispievať k toxickému maskulinitu).
- Pasívna ženská postava – I napriek tomu, že mnoho hrdiniek štúdia vykonáva v rámci svojich filmov aktivity, stále je možné nájsť tento stereotyp čiastočne vyobrazovaný asi v 42 percentách filmov. I napriek tomu, že hrdinky vykonávajú aktivity, v mnohých prípadoch sú spasívné práve v prospech muža na to, aby vynikla jeho aktivita. Hrdinka je tak pasívna na to, aby mal muž šancu zvýrazniť sa v naratívnej línii. Je nutné pripomenúť, že tento stereotyp sa predovšetkým týka ešte Eisnerovej éry, v post-Eisnerovej téme je možné ho nájsť len v jednom filme (Veľká 6, prípad Abigail).
- Žena musí pracovať dvakrát viac, aby dosiahla uznanie ako muž – V rámci 33 percent filmov je výrazná téma toho, že ženská postava a jej aktivita nie sú tak dôležité ako mužské aktivity, a že musí pracovať dvakrát viac ako mužská postava na to, aby bola v rámci dejovej línie zaujímavá. Nositeľmi

tohto stereotypu sú predovšetkým muži, ktorý svojimi vokálnymi prejavmi degradujú ženské hrdinky a ich schopnosti. Jedná sa ako o filmy z Eisnerovej éry, tak z post-Eisnerovej éry. 67 percent filmov tento stereotyp neobsahuje.

- Objektifikácia – 33 percent filmov čiastočne objektifikuje ženské postavy, vyskytuje sa v nich stereotyp, že žena je akýmsi objektom pre buď pobavenie alebo skopofilickú slasť pre diváka, resp.: muža v naratíve, alebo sa priamo objektom stáva v naratíve (Atlantída: Stratená Ríša). Je však nutné poznamenať, že výraznejšia objektifikácia je prítomná len vo filme Vladárová Nová Tvár, ktorý patrí do Eisnerovej éry. V prípade filmu Na vlásku sa jedná o jednu scénu z pohľadu mužskej postavy a v prípade filmu Princezná a Žaba je tento fakt využitý k poukázaniu na negatívnu povahu princa Naveena.
- Zmena identity, túžob kvôli mužovi/láske – Zmena identity ženy sa nachádza v 25 percentách filmov štúdia. I napriek tomu, že hrdinky sú v prípade týchto filmov vyobrazené ako sebestačné, dokonca postupne odhaľujú svoje identity, mnoho filmov ukazuje sebeobetu alebo zmenu túžob kvôli láske ako niečo pozitívne, čím sa posilňuje tento stereotyp. Prekvapivo sa nejedná len o filmy Eisnerovej éry, v skutočnosti až dva z troch filmov sú z post-Eisnerovej éry a táto téma je v nich výraznejšia (Síce sa Jane v Tarzanovi z roku 1999 kvôli mužovi mení, je to k aktívnejšej postave. Na Vlásku a Princezná a žaba obsahujú obeť hrdinky, spasívňujú sa na rozdiel od Jane). 75 percent filmov tento stereotyp neobsahuje.
- Monštruózna žena – Stereotyp monštruóznej obsesívnej ženy je vyobrazený ako v Eisnerovej, tak post-Eisnerovej ére v 25 percentách. Z toho 17 percent filmov obsahuje tento stereotyp v plnej miere, nadväzuje na klasické filmy štúdia (Na Vlásku, Vladárová Nová Tvár). V 8 percentách je tento stereotyp len čiastočný, dokonca dekonštruovaný hrdinkou v závere (Statočná Vaiana). Je nutné povedať, že stereotyp monštruóznej ženy má tendenciu byť vyobrazovaný minimálne (filmy po Na Vlásku ho absolútne neobsahujú), je na ústupe, nakoľko 75 percent filmov ho vôbec neobsahuje.
- Lásková žena, pre ktorú sú jej potreby druhoradé; trend „dobrej dcéry“ – podobne ako v prípade monštruóznej ženy, tento stereotyp sa nachádza v 25 percentách filmov. 17 percent filmov tento stereotyp obsahuje v plnej miere, jedná sa však o staršie filmy Eisnerovej éry ako Tarzan alebo

Mulan. V 8 percentách, ktoré zahŕňajú film Ľadové Kráľovstvo 1. prichádza k vyobrazeniu čiastočnému, dokonca negatívnemu, dekonštruuje sa pozitívne vyobrazenie takejto osobnosti. Je teda možné tvrdiť, že i napriek tomu, že tento stereotyp štúdio vyobrazovalo, v budúcnosti je pravdepodobné, že sa bude jednať o prežitok. 75 percent filmov tento stereotyp neobsahuje.

- Žena ako komický prvok filmu – Taktiež sa vyskytuje v rámci filmov v 25 percentách, z toho však len 8 percent je v plnej miere (konkrétne film Vladárová Nová Tvár). V 17 percentách sa jedná len o čiastočné vyobrazenie stereotypu, nakoľko ženská postava má okrem tohto stereotypu i iné povahové hodnoty, ktoré nie sú zosmiešnené (Tarzan). Len jediný z filmov je z post-Eisnerovej éry a to konkrétne Princezná a Žaba. Vo filmoch po roku 2009 sa tento stereotyp nevyskytuje vôbec, má tendenciu zaniknúť.
- Antagonizácia žien ako ohrozujúcich pozíciu muža, mužské vzťahy – V 17 percentách filmov je ženská postava antagonizovaná, predstavený ako hrozba pre muža, jeho pozíciu, alebo vzťahy, ako narušiteľ. Tieto filmy sa však vyskytujú len v Eisnerovej ére (Vladárová Nová Tvár, Tarzan), vo filmoch po roku 2005 sa tento stereotyp nevyskytuje už vôbec, na základe tabuľky je predpokladané, že zaniká.
- Žena ako osoba, ktorá nedokáže byť vzorom pre muža – tento stereotyp sa nachádza len v 8 percentách filmov, konkrétne vo filme Planéta Pokladov. V iných filmoch štúdia sa nevyskytuje, na základe analýzy je dokonca možné tvrdiť, že žena je práve vo väčšine filmov pozitívnym ovplyvňovateľom muža.

Na základe uvedených stereotypov je možné uviesť, že i napriek tomu, že niektoré stereotypy sú na ústupe (antagonizácia ženy, ktorá ohrozuje muža a pod., trend „dobrej dcéry“, žena, ktorá nedokáže byť vzorom), veľké množstvo stereotypov sa v rámci naratívu stále i v novších filmoch vyskytuje v čiastočných alebo úplných formách a sú opakované alebo dokonca sú vytvárané nové. Najčastejšie sú to stereotypy, ktoré súvisia s aktivitou a pasivitou ženy (dáma v núdzi, ktorá sa nedokáže sama zachrániť, nedokáže si pomôcť v kritickej situácii; priamo pasívna žena netvoriaca žiadnu aktivitu alebo obmedzená na genderovo stereotypné role, nevystupujúca z nich; žena, ktorá musí vynaložiť viac aktivity ako muž, aby bola mužskými postavami a okolím uznaná), výzorom ženy (stereotyp ideálnej,

nerealistickej krásy; objektifikácia hrdiniek) alebo s láskou (láska ako stereotyp šťastného konca pre ženu, niečo, k čomu musí ašpirovať. Tieto stereotypy sú prítomné ako v starých, tak nových filmoch, sú neustále používané len s minimálnymi odchýlkami v rámci niektorých snímok.

Dreamworks Animation

Tab. 5. 2

Stereotyp:	Obsahuje	Čiastočné vyobrazenie	Neobsahuje
Pasívna ženská postava		<i>Megamozog (2010), prvý a tretí film Shrek (2000, 2007) (dekonštrukcia, kritika), Monštra vs. Votrelci (2009) (dekonštrukcia)</i>	<i>Princ Egyptský (1998), Eldorado (2000), druhý a štvrtý film Shrek (2004, 2010), Sindibád: Legenda siedmich morí (2003), trilógia Ako vycvičiť draka (2010, 2014, 2019), Krúdoenci (2013), Konečne doma (2015), Snežný chlapec (2019)</i>
Dáma v núdzi a jej muž vykupiteľ	<i>Megamozog (2010)</i>	<i>Princ Egyptský (1998), prvý film Shrek (2000)</i>	<i>Eldorado (2000), druhý až štvrtý film Shrek (2000, 2004, 2007, 2010), Sindibád: Legenda siedmich morí</i>

			<p>(2003), <i>Monštra vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Krúdoenci</i> (2013), <i>Konečne doma</i> (2015), <i>Snežný chlapec</i> (2019)</p>
Monštruózna žena		druhý film <i>Shrek</i> (2004)	<p><i>Princ Egyptský</i> (1998), <i>Eldorado</i> (2000), prvý, tretí a štvrtý film <i>Shrek</i> (2000, 2007, 2010), <i>Sindibád: Legenda siedmich morí</i> (2003), <i>Monštra vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Megamozog</i> (2010), <i>Krúdoenci</i> (2013), <i>Konečne doma</i> (2015), <i>Snežný chlapec</i> (2019)</p>

<p>Krásna biela predstaviteľka, trend „viktoriánskej krásy“, nerealistický obraz ženy</p>	<p><i>Monštrá vs. Votrelci (2009)</i></p>	<p><i>Eldorado (2000), Sindibád: Legenda siedmich morí (2003), Megamozog (2010), prvé dva filmy Shrek (2000, 2004) (dekonštrukcia)</i></p>	<p><i>Princ Egyptský (1998), tretí a štvrtý film Shrek (2000, 2004, 2007, 2010), trilógia Ako vycvičiť draka (2010, 2014, 2019), Krúdoenci (2013), Konečne doma (2015), Snežný chlapec (2019)</i></p>
<p>Láskavá žena, pre ktorú sú jej potreby druhoradé; trend „dobrej dcéry“</p>			<p><i>Princ Egyptský (1998), Eldorado (2000), 4 filmy Shrek (2000, 2004, 2007, 2010), Sindibád: Legenda siedmich morí (2003), Monštrá vs. Votrelci (2009), trilógia Ako vycvičiť draka (2010, 2014, 2019), Megamozog (2010), Krúdoenci (2013), Konečne doma (2015), Snežný chlapec (2019)</i></p>

<p>Láska na prvý pohľad a romantický vzťah (sobáš) ako symbol šťastia/šťastného konca pre hrdinku</p>	<p><i>Eldorado (2000), Sindibád: Legenda siedmich morí (2003), Megamozog (2010), Krúdocvi (2013)</i></p>	<p>štyri filmy <i>Shrek</i> (2000, 2004, 2007, 2010) (čiastočná dekonštrukcia)</p>	<p><i>Princ Egyptský</i> (1998), <i>Monštrá vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Konečne doma</i> (2015), <i>Snežný chlapec</i> (2019)</p>
<p>Objektifikácia</p>	<p><i>Megamozog (2010), Eldorado (2000)</i></p>	<p><i>Princ Egyptský</i> (1998) (dekonštrukcia), prvý film <i>Shrek</i> (2000) , <i>Sindibád: Legenda siedmich morí</i> (2003), <i>Snežný chlapec</i> (2019)</p>	<p>Druhý až štvrtý film <i>Shrek</i> (2004, 2007, 2010), <i>Monštrá vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Krúdocvi</i> (2013), <i>Konečne doma</i> (2015)</p>
<p>Antagonizácia žien ako ohrozujúcich pozíciu muža, mužské vzťahy</p>	<p><i>Eldorado (2000), Sindibád: Legenda siedmich morí (2003)</i></p>		<p><i>Princ Egyptský</i> (1998), 4 filmy <i>Shrek</i> (2000, 2004, 2007, 2010), <i>Monštrá vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Megamozog</i> (2010), <i>Krúdocvi</i></p>

			(2013), <i>Konečne doma</i> (2015), <i>Snežný chlapec</i> (2019)
Žena ako osoba, ktorá nedokáže byť vzorom pre muža (resp.: osoba, ktorá nedokáže nahradiť mužský vzor)	<i>Krúdoenci</i> (2013), <i>Snežný chlapec</i> (2019)		<i>Princ Egyptský</i> (1998), <i>Eldorado</i> (2000), 4 filmy <i>Shrek</i> (2000, 2004, 2007, 2010), <i>Sindibád: Legenda siedmich morí</i> (2003), <i>Monštrá vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Megamozog</i> (2010), <i>Konečne doma</i> (2015)
Žena musí pracovať dvakrát viac, aby dosiahla uznanie ako muž	<i>Sindibád: Legenda siedmich morí</i> (2003)		<i>Princ Egyptský</i> (1998), <i>Eldorado</i> (2000), 4 filmy <i>Shrek</i> (2000, 2004, 2007, 2010), <i>Monštrá vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Megamozog</i>

			(2010), <i>Krúdoenci</i> (2013), <i>Konečne doma</i> (2015), <i>Snežný chlapec</i> (2019)
Zmena identity, túžob kvôli mužovi/láske		<i>Krúdoenci</i> (2013)	<i>Princ Egyptský</i> (1998), <i>Eldorado</i> (2000), 4 filmy <i>Shrek</i> (2000, 2004, 2007, 2010), <i>Sindibád: Legenda siedmich morí</i> (2003), <i>Monštrá vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Megamozog</i> (2010), <i>Konečne doma</i> (2015), <i>Snežný chlapec</i> (2019)
Žena ako zlý vplyv na muža	<i>Eldorado</i> (2000)	<i>Sindibád: Legenda siedmich morí</i> (2003)	<i>Princ Egyptský</i> (1998), 4 filmy <i>Shrek</i> (2000, 2004, 2007, 2010), <i>Monštrá vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010,

			2014, 2019), <i>Megamozog</i> (2010), <i>Krídovci</i> (2013), <i>Konečne doma</i> (2015), <i>Snežný chlapec</i> (2019)
Žena ako komický prvok filmu	<i>Krídovci</i> (2013)		<i>Princ Egyptský</i> (1998), <i>Eldorado</i> (2000), 4 filmy <i>Shrek</i> (2000, 2004, 2007, 2010), <i>Sindibád: Legenda siedmich morí</i> (2003), <i>Monštrá vs. Votrelci</i> (2009), trilógia <i>Ako vycvičiť draka</i> (2010, 2014, 2019), <i>Megamozog</i> (2010), <i>Konečne doma</i> (2015), <i>Snežný chlapec</i> (2019)

V prípade štúdia Dreamworks Animation je možné taktiež zaznamenať stereotypné zobrazenie ženských hrdiniek napriek dobou, no je nutné taktiež poznamenať, že nie v takom výraznom počte ako v rámci štúdia Disney. Niektoré zo stereotypov dokonca ani filmy Dreamworks neobsahujú, i v rámci sérií je možné pozorovať menšie opakovanie rovnakých stereotypov. Nižšie sú uvedené stereotypy percentuálne:

- Láska na prvý pohľad a romantický vzťah (sobáš) ako symbol šťastia/šťastného konca pre hrdinku - Najopakovanejším stereotypom v rámci filmov Dreamworks Animation je láska na prvý pohľad, resp.: láska ako niečo, na čo ženská postava musí ašpirovať, obsahuje ho až 54 percent filmov štúdií, rovnako ako filmy staré, tak novšie. 27 percent z týchto filmov je čiastočným zobrazením tohto stereotypu, jedná sa o filmy série Shrek. Dokonca sa dajú za určitú dekonštrukciu tým, že vzťah je rozvíjaný, nie je vyobrazený len ideálne, sú v ňom i problémy, na lásku je taktiež nahliadané realistickejšie.
- Objektifikácia – objektifikácia hrdiniek je v rámci štúdia taktiež problémovým stereotypom, obsahuje ho 40% filmov štúdia, z toho 13 percent filmov obsahuje tento stereotyp v plnej miere (jedná sa o filmy staršie, ako Eldorádo alebo novšieho charakteru – Megamozog) a 27 percent čiastočne. Len jeden z týchto filmov tento trend otvorene v rámci hovorenej reči kritizuje a dekonštruuje (Princ Egyptský), ostatné filmy tento faktor nekomentujú ako niečo negatívne, slúži k pobaveniu alebo potešeniu diváka. Tento stereotyp je opakovaný i v najnovšom filme štúdia (i napriek tomu, že sa jedná len o jednu scénu vo filme Snežný chlapec). 60 percent filmov tento stereotyp neobsahuje.
- Krásna biela predstaviteľka, trend „viktoriánskej krásy“, nerealistický obraz ženy – Stereotyp krásnej ženy ako jednej z hlavných hrdiniek sa vyskytuje približne v 39 percentách filmov. Je však nutné poznamenať, že z týchto percent je len 6 percent vyobrazenia „čistého“ trendu (v podobe Susan z Monštrá vs. Votrelci), v 33 percentách ide o čiastočné vyobrazenie stereotypu (ženská hrdinka je chudou, peknou, výrazné proporcie, no prilieha k inej etnicite alebo ženská hrdinka je síce krásnou bielou osobnosťou, ale má realistické proporcie približujúce sa reálnym ženám; poprípade stereotyp dokonalej krásy je dekonštruovaný, kritizovaný). V 61 percentách štúdio vyobrazuje nestereotypné ženské postavy rozličných etnícit, výzorov, ktoré nepodliehajú perfektným ideálom krásy a majú svoje chyby.
- Pasívna ženská postava – pasívna ženská hrdinka sa vyskytuje vo filmoch štúdia len čiastočne a to v prípade 27 percenta snímok. Vo väčšej miere vidíme hrdinku obetovať svoju aktivitu mužovi len v jednom z nich

(Megamozog), ostatné filmy (zo série Shrek alebo Monštra vs. Votrelci) obsahujú dekonštrukciu tohto stereotypu, kritiku pasívnosti ženy. Tá je zobrazená ako škodlivá a pre ženu neprípustná. 73 percent snímok tento stereotyp vôbec neobsahuje.

- Dáma v núdzi a jej muž vykupiteľ – Stereotyp dámy v núdzi sa vo filmoch vyskytuje v 19 percentách, z toho v približne 6 percentách sa jedná o stereotyp zobrazovaný v plnej miere, ktorý tvorí identitu hrdinky (Megamozog), v asi 13 percentách sa jedná len o čiastočné zobrazenie (Princ Egyptský – i napriek tomu, že sa muž prezentuje ako záchranca, nie je to len konkrétnych žien, no celého národa; prvý film série Shrek – v ktorom prichádza dokonca k čiastočnej dekonštrukcii tohto faktu, keď sa Fiona ukazuje ako niekto, kto dokáže zachrániť seba i muža). V 81 percentách filmov štúdia tento stereotyp nie je zobrazený, je prízvukované, že žena má schopnosti dostať sa z kritických situácií.
- Antagonizácia žien ako ohrozujúcich pozíciu muža, mužské vzťahy – Antagonizácia ženských postáv ako niekoho, kto môže byť ohrozujúcim pre pozíciu muža, respektíve, koho identita a existencia môžu narušiť mužské dobré vzťahy sa vyskytuje v cca 13 percentách filmov, konkrétne v Eldoráde (2000) a Sindibád: Legenda o siedmych moriach (2003). Oba tieto snímky sú však staršieho charakteru, v nových snímkach štúdia sa tento stereotyp nevyskytuje.
- Žena ako zlý vplyv na muža – Tento stereotyp nadväzuje na onu antagonizáciu žien, je rovnako ako v prípade vyššie spomenutého stereotypu prítomný len v cca 13 percentách filmoch. Z toho čiastočne je prítomný vo filme Sindibád: Legenda o siedmych moriach (nakolko Marína ovplyvňuje Sindibáda i pozitívne narodiť od Chel ovplyvňujúcu Tulia v kontexte iba negatívne). Tento stereotyp je rovnako vyobrazený len vo filmoch staršieho charakteru.
- Žena ako osoba, ktorá nedokáže byť vzorom pre muža (resp.: osoba, ktorá nedokáže nahradiť mužský vzor) – tento stereotyp sa vyskytuje asi v 13 percentách filmov, konkrétne dokonca v dvoch novších – Krúdovcov (2013) a Snežnom chlapcovi (2019). Ženská postava je vyobrazená síce pomerne aktívne, no nedokáže nahradiť mužskú postavu napr.: v rámci výchovy alebo

nedokáže ho ovplyvniť k lepšiemu (dokáže to len druhá mužská postava). V 87 percentách sa však tento stereotyp nevyskytuje.

- Žena musí pracovať dvakrát viac, aby dosiahla uznanie ako muž – tento stereotyp sa vyskytuje len v 6 percentách filmov, konkrétne vo filme Sindibád: Legenda o siedmych moriach (2003). V 94 percentách sa nevyskytuje vôbec, vo filmoch pred ani po roku 2003 ho nie je možné pozorovať, tým pádom je ho možné považovať v rámci tvorby štúdia za prekonaný.
- Žena ako komický prvok filmu – Tento stereotyp sa taktiež vyskytuje vo filmoch len ojedinele (6 percent) a to konkrétne vo filme novšom, v Krúdovcoch, z roku 2013. Ženina identita je predovšetkým v prípade babky zmenšená na vtip, tento faktor nie je kritizovaný. Po roku 2013 sa vo filmoch onen stereotyp nevyskytuje, ani pred daným rokom.
- Monštruózna žena – monštruózna žena ako stereotyp sa vyskytuje len v jednom z filmov a to len čiastočne (6 percent). Konkrétne sa jedná o Vílu Sudičku z druhého dielu Shreka. Ako bolo už v jej venovanej časti však spomenuté, Sudička nie je absolútnym stereotypom, zachováva si síce určité znaky (ako obsesiu), nemožno ju charakterizovať ako škaredú, neúspešnú alebo žiarliacu na hrdinku. Po roku 2004 sa vo filmoch štúdia tento stereotyp nevyskytuje už vôbec a je možné predpokladať, že tým pádom v tvorbe zaniká.
- Zmena identity, túžob kvôli mužovi/láske – Stereotyp zmeny identity kvôli láske je možné pozorovať len vo filme Krúdovci (2013), tvorí 6 percent z celkového počtu filmov. Hrdinka v konfrontácii s mužskou postavou, láskou mení čiastočne svoju identitu, jej správanie v prítomnosti muža sa stáva naivné, hlúpe. Okrem tohto filmu sa však nevyskytuje v žiadnom inom zo snímok, po roku 2013 sa neopakuje.
- Lásková žena, pre ktorú sú jej potreby druhoradé; trend „dobrej dcéry“ – tento trend sa nevyskytuje v žiadnom z filmov, ženské postavy v snímkach štúdia sú zobrazené ako aktívne, rebelujúce osobnosti, ktoré rozhodujú sami za seba a za svoje ideály, na základe toho vykonávajú aktivity.

Na základe tohto krátkeho zhrnutia stereotypov je možné uviesť, že i napriek tomu, že štúdio uvádza v rámci svojich snímok stereotypy, množstvo z nich sa

neopakuje, sú ojedinelé alebo zanikajú po tom, čo sú uvedené vo filme raz; respektíve sa nevyskytujú v rámci tvorby štúdia vôbec.

Za najproblematickejšie je možné považovať stereotypy týkajúce sa podobne ako v prípade tvorby Disney vzťahov (lásky na prvý pohľad a romantického vzťahu ako symbolu šťastia/šťastného konca pre hrdinku), výzoru (objektifikáciu hrdiniek, alebo vyobrazenie krásnej bielej predstaviteľka, trendu „viktoriánskej krásy“, resp.: nerealistického obrazu ženy), či aktivity hrdinky (pasívna hrdinka). Je však nutné pripomenúť, že i napriek tomu, že stereotypy z týchto kategórií sú prítomnými a niektoré dokonca i v novodobých filmoch (ako napr.: objektifikácia ženy v Snežnom chlapcovi), z väčšej časti sa jedná len o čiastočné stereotypy alebo ich dekonštrukciu (ako napr.: v prípade pasívnej ženskej hrdinky).

V prípade porovnania výsledkov štúdia Walt Disney Animation Studios a DreamWorks Animation, vyplýva z nich, že i napriek tomu, že obe štúdiá zobrazujú vo svojich prácach stereotypy spojené so ženskými postavami, v prípade štúdia DreamWorks sa jedná o podstatne menšiu stereotypizáciu a to i napriek tomu, že existuje kratšiu dobu ako Disney.

Disney je stále ovplyvnené v tvorení stereotypov klasickou érou. Kým tvorba Disney obsahuje všetky zo stereotypov (aspoň čiastočne) spojené so ženskou hrdinkou, ktoré sa v práci objavili a boli analyzované, druhé štúdio vynecháva stereotyp dobrej dcéry, obetavej ženy, ktorá svoje šťastie zanechá kvôli niečomu inému alebo mužovi (vo filmoch Ako vycvičiť draka alebo Monštrá vs. Votrelci sa dokonca tento stereotyp ostro kritizuje).

V rámci kategórií, kde vyšli podobne vysoké výsledky, ako stereotyp dokonalej ženy, obraz nerealistickej krásy, Disney prevyšuje svojimi výsledkami Štúdio Dreamworks, zobrazuje omnoho viac celkovo a čiastočne stereotypných hrdiniek ako štúdio Dreamworks, ktorých ženy pôsobia realistickejšie predovšetkým po stránke etnickej diverzity.

Ako celok filmy štúdia Disney dosahujú vyššie, stereotypnejšie výsledky ako v prípade Dreamworks, filmy dokonca majú tendenciu opakovať stereotypy, ktoré kritizujú v naratívoch zároveň s touto kritikou (Na Vlášku a krásu hrdinky; Planéta Pokladov a šťastný koniec pre ženu je sobáš a pod.) I napriek tomuto, Disney

pozitívnejšie vyobrazuje hrdinky z hľadiska objektifikácie, len málo hrdiniek je v tvorbe štúdia objektifikovaných, v novej tvorbe sa tento stereotyp vyskytuje len minimálne, kým u štúdia Dreamworks sa prejavuje výraznejšie.

Ani jedno zo štúdií nevyobrazuje ženu úplne bez určitej stereotypnej konotácie.

Záver

Táto diplomová práca sa zaoberala analýzou a komparáciou vyobrazenia ženských hrdiniek a genderových stereotypov s nimi spojených vo výbere filmov od spoločností DreamWorks Animation a Walt Disney Animation Studios v rokoch 1998 – 2019. Cieľom tejto diplomovej práce bolo one spomenuté štúdiá porovnať a zistiť, ktoré zo štúdií má tendenciu vyobrazovať ženy menej stereotypne, resp.: s akými typmi genderových stereotypov pracovali, či prišlo k určitým odlišeniam. Práca bola rozdelená na dve hlavné časti a to konkrétne teoreticko-metodologickú a analyticko-interpretáčnú časť.

V rámci teoreticko-metodologickej časti sa zamerala na gender a gendrové role ako sociálne konštrukty, ktoré formujú realitu a identitu ženy a muža, ich chápanie širokej verejnosti, tak ako ich chápe teoretička Judith Butler. Keďže sa jednalo o diplomovú prácu skúmajúcu celovečerné snímky, práca sa sústredila i na konštrukty, ktoré sú v rámci média vytvárané, ako je na ženské hrdinky nahliadané; konkrétne teóriu mužského pohľadu, či skopofiliu (pohľad na ženské hrdinky skrz muža, predovšetkým však bieleho heterosexuála), ktoré sú stále v dnešnej dobe relevantné, ako to dokazuje množstvo tejto téme venujúcich sa štúdií, i napriek tomu, že množstvo dnešných filmov pracuje i so subverzívou oných konceptov. Na objasnenie tejto tematiky boli využívané práce teoretičky Laury Mulvey, ako i výskumy, ktoré zahŕňajú tému vyobrazenia ženskej postavy v posledných rokoch.

Nakoľko práca sa venuje genderovým stereotypom, v krátkosti bol predstavený koncept stereotypu chápaný ako všeobecne známa domienka vzťahujúca sa k určitej kategórii vecí, alebo v rámci sociálnej psychológie, ľudí, na základe ktorých vznikajú voči rozličným skupinám rôzne očakávania, ktoré však nemusia byť pravdivé, ale naopak poškodzujúce. V rámci tejto časti bola taktiež uvedená súvislosť stereotypu a média ako niečoho, čo je opakované, lukratívne a stále používané.

Časť práce bola venovaná aj spoločnosti Walt Disney Animation Studios a Dreamworks Animation a tomu, aké genderové stereotypy boli nimi využívané v rámci filmov do roku 1998, keďže tento kontext bol v rámci práce dôležitým faktorom k zisteniu toho, či sú stereotypy v ich novších prácach i naďalej opakované. Na základe týchto poznatkov boli vystavených šesť základných stereotypov, ktoré boli v tvorbách štúdií výrazné. Jednalo sa o stereotypy pasívnej ženskej postavy,

dámy v núdzi a jej muža vykupiteľa, monštruóznej ženy, krásnej predstaviteľky, trendu „dobrej dcéry“ a láska na prvý pohľad, sobášu ktoré boli a sú chápané ako symbol šťastného konca pre ženské hrdinky. Tieto boli v práci i naďalej pozorované.

Ako metodologická metóda bola v rámci analyticko-interpretatívnej časti zvolená kritická diskurzívna analýza odvodená z prác Jamesa Paula Geeho aplikovaná a skúmajúca verbálne a neverbálne vyjadrovanie postáv cez kategórie tvorenia dôležitostí, aktivít, identít, vzťahov, súvislostí, politických názorov a znakových systémov. Nakoľko filmy štúdia sú určené pre deti a nevenujú sa politickým témam, resp.: sú apolitické, kategória im sa venovaná bola vynechaná z analýzy. Okrem verbálnych a neverbálnych faktorov bolo nahliadané i na konanie hrdiniek v rámci sociálneho kontextu, ich výzor atď. Ako cieľ výskumu bolo zistiť aké stereotypy sú štúdiami v rámci rokov 1998-2019 využívané ako s nimi tvorcovia pracujú v rámci jednotlivých snímok, a ktoré štúdio má tendenciu ženské hrdinky vyobrazovať menej stereotypne

Analyticko-interpretatívna časť sa zaoberala už konkrétne jednotlivými filmami štúdia, bola rozdelená na tri väčšie celky a to analýza filmov štúdia Walt Disney Animation Studios, analýza DreamWorks Animation a komparáciu oboch štúdií. V rámci analýz jednotlivých filmov štúdií boli analyzované kategórie tvorenia identít, dôležitostí, aktivít a vzťahov pri každej zo snímok zvlášť, nakoľko boli pre ne jedinečné, rovnako ako stereotypy v rámci nich vytvárané. Kategórie tvorenia súvislostí a znakových systémov boli naopak skúmané súhrnne, nakoľko boli potrebné obecnější poznatky z filmov ako celok, vyžadovali taktiež interpretáciu výsledkov kategórií tvorenia identít, dôležitostí, aktivít a vzťahov.

V rámci týchto analýz bolo zistené, že okrem stereotypov, ktoré bolo možné pozorovať už v predchádzajúcich tvorbách štúdia (stereotypy pasívnej ženskej postavy, dámy v núdzi a jej muža vykupiteľa, monštruóznej ženy, krásnej predstaviteľky, trendu „dobrej dcéry“ a láska na prvý pohľad, sobášu ktoré boli a sú chápané ako symbol šťastného konca pre ženské hrdinky) sa tvoria vo filmoch i nové stereotypy, ktoré sú v rámci filmov výrazné ako objektifikácia hrdiniek; antagonizácia žien ako ohrozujúcich pozíciu muža, mužské vzťahy; žena ako osoba, ktorá nedokáže byť vzorom pre muža (resp.: osoba, ktorá nedokáže nahradiť mužský vzor); žena musí pracovať dvakrát viac, aby dosiahla uznanie ako muž; zmena

identity, túžob kvôli mužovi/láske; žena ako zlý vplyv na muža a žena ako komický prvok filmu. Vyobrazovanie týchto stereotypov vo filmoch štúdií bolo v rámci komparácie percentuálne porovnané za výsledkom zistiť, ktoré a či štúdio využíva dané stereotypy. Bolo zistené, že oboje zo štúdií nevyobrazujú ženu bez určitých stereotypných konotácií.

V rámci štúdia Walt Disney analýza a interpretácia poznatkov poskytla výsledky, že najčastejšie opakovanými stereotypmi sú tie súvisiace s aktivitou a pasivitou ženy (dáma v núdzi, ktorá sa nedokáže sama zachrániť, nedokáže si pomôcť v kriticknej situácii; priamo pasívna žena netvoriaca žiadnu aktivitu alebo obmedzená na genderovo stereotypné role, nevystupujúca z nich; žena, ktorá musí vynaložiť viac aktivity ako muž, aby bola mužskými postavami a okolím uznaná), výzorom ženy (stereotyp ideálnej, nerealistickej krásy; objektifikácia hrdiniek) alebo s láskou (láska ako stereotyp šťastného konca pre ženu, niečo, k čomu musí ašpirovať). Tieto stereotypy boli očividne prítomné ako v starých, tak nových filmoch, mali tendenciu sa neustále opakovať, čím sa tvorila interpretácia, že štúdio ich vníma ako niečo lukratívne. Prejavil sa taktiež trend, že i pokiaľ sa štúdio snaží kritizovať v rámci svojej tvorby určitý stereotyp, používa ten istý zároveň v pozitívnom svetle a nedokáže od neho úplne ustúpiť.

Štúdio Dreamworks Animation vo svojej tvorbe najviac prezentuje stereotypy týkajúce sa vzťahov (lásky na prvý pohľad a romantického vzťahu ako symbolu šťastia/šťastného konca pre hrdinku), výzoru (objektifikáciu hrdiniek, alebo vyobrazenie krásnej bielej predstaviteľka, trendu „viktóriánskej krásy“, respektíve nerealistického obrazu ženy), či aktivity hrdinky (pasívna hrdinka), čím sa tematicky približuje štúdiu Disney. Aj napriek tomu, že sú one faktory prítomné ako v starých, tak nových filmoch, vo väčšine filmov ide len o vyobrazenia čiastočných stereotypov alebo ich dekonštrukciu ako niečoho škodlivého. Prevažujú kompletne stereotypné zobrazenia. Ženské postavy sú diverznejšie, až na výnimky; štúdio využíva realistickejšie zobrazenia postáv hrdiniek, nekonvenčnú podobu krásy. Tendenciu opakovať stereotypy štúdio má v menšom merítku (s výnimkou objektifikácie), pokiaľ kritizuje nejaký stereotyp nezobrazuje ho v rovnakom filme pozitívnom svetle. Dokonca prichádza v rámci tvorby úplne k upusteniu od klasického stereotypu „dobrej dcéry“.

Na základe percentuálnych výsledkov a následného porovnania je možné potvrdiť, že štúdio Dreamworks má tendenciu zobrazovať ženské postavy menej stereotypne, a to i napriek kratšej existencii štúdia a podobným opakovaným stereotypným témam.

V prípade Dreamworks Animation sa tieto témy vyskytujú v menšom percente – vo väčšom množstve filmov prichádza k dekonštrukcii stereotypov, obsahuje diverzívnejšie hrdinky, dokonca úplne opomína jeden zo stereotypov klasickej éry. Taktiež vyobrazuje väčšie množstvo ženských hrdiniek než druhé štúdio.

Nepracuje so stereotypmi ako s niečím lukratívnym, tieto faktory sú práve naopak cieľom kritiky väčšiny snímok štúdia, sú zobrazené ako niečo, čo obmedzuje a posilňuje nerealistický pohľad na ženy, poškodzuje ako ich tak ich aktivitu. Samozrejme ale i v prípade tohto štúdia existujú výnimky, ktoré manipulujú so stereotypmi bez kritiky, jedná sa však len o jeden snímok (konkrétne Megamozog).

Walt Disney Animation Studios naopak stereotypy týkajúce sa ženských postáv obsahuje vo väčších percentách – v rámci tvorby sú prítomné všetky z analyzovaných stereotypov, množstvo zo stereotypov ešte klasickej éry nie je prekonaných a sú opakované aj v novších snímkach.

Problematické je taktiež, že na základe týchto uvedených faktorov a analýzy je možné tvrdiť, že štúdio chápe stereotyp v ako niečo lukratívne, čo dokáže pritiahnúť pozornosť diváka. Je to možné tvrdiť nielen na základe neustáleho opakovania stereotypov, no taktiež faktu, že pokiaľ prichádza ku kritike stereotypu alebo k jeho dekonštrukcii, štúdio má tendenciu ten istý stereotyp alebo iný stereotyp podobného charakteru zobraziť v tej istej snímke (ako napr.: Tangled a stereotyp krásy hrdinky). Síce štúdio má vyššiu koncentráciu vyobrazenia stereotypov v súvislosti so ženskými hrdinkami, je nutné povedať, že v prípade niektorých stereotypov dosahuje lepšie výsledky ako Dreamworks Animation (ako napr.: v prípade objektifikácie hrdinky, kedy sa v prácach Disney vyskytuje len minimálne).

Na základe výsledkov je nutné podotknúť, že obe štúdiá majú až na minimálne výnimky tendenciu v posledných rokoch zlepšovať ich zobrazenia ženských postáv a využívať menej genderových stereotypov v spojení so ženami, čoho dôkazom sú filmy ako Ladové Kráľovstvo 2 (2019) alebo Ako vycvičiť draka

3 (2019). Taktiež sa do popredia dostávajú ženské príbehy, vzťahy a väčšie množstvo ženských postáv.

Tento výskum prináša analýzu a komparáciu genderových stereotypov s dôrazom na ženskú hrdinku animovaných filmov dvoch konkurenčných štúdií Walt Disney Animation Studios a Dreamworks Animation v období 1998-2019. Hlavný prínos tejto práce spočíva v podrobnom zobrazení a analýze oných stereotypov a vo vyhodnotení toho, ktoré štúdio je vo vyobrazovaní ženy pokrokovejšie. Poznatky zozbierané v tejto práci sa dajú ďalej využiť pri skúmaní genderových stereotypov v tvorbe štúdií v budúcnosti alebo pri ďalších komparatistických prácach skúmajúcich stereotypy s dôrazom na ženu v rámci animovanej tvorby celkovo.

Zoznam tabuliek

Tab. 5. 1.....	143
Tab. 5. 2.....	151

Zoznam použitých prameňov a literatúry

Použité pramene

1. *Mulan* [Mulan] [film]. Réžia: Barry Cook, Tony Bancroft. USA: Buena Vista Pictures US, 1998.
2. *Tarzan* [Tarzan] [film]. Réžia: Kevin Lima, Chris Buck. USA: Buena Vista Pictures US, 1999.
3. *Vladárová Nová Tvár* [Emperor's New Groove] [film]. Réžia: Mark Dindal. USA: Buena Vista Pictures US, 2000.
4. *Stratená Ríša: Atlantída* [Atlantis: The Lost Empire] [film]. Réžia: Gary Trousdale, Kirk Wise. USA: Buena Vista Pictures US, 2001.
5. *Lilo a Stich* [Lilo & Stitch] [film]. Réžia: Dean DeBlois, Chris Sanders. USA: Buena Vista Pictures US, 2002.
6. *Planéta Pokladov* [Treasure Planet] [film]. Réžia: John Musker, Ron Clements. USA: Buena Vista Pictures US, 2002.
7. *Princezná a Žaba* [The Princess and the Frog] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Walt Disney US, 2009.
8. *Na vlásku* [Tangled] [film]. Réžia: Byron Howard, Nathan Greno. USA: Walt Disney US, 2010.
9. *Ladové Kráľovstvo 1* [Frozen] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2013.
10. *Velká 6* [Big Hero 6] [film]. Réžia: Don Hall, Chris Williams. USA: Walt Disney US, 2014.
11. *Statočná Vaiana* [Moana] [film]. Réžia: Ron Clements, John Musker. USA: Buena Vista Pictures US, 2016.
12. *Ladové Kráľovstvo 2* [Frozen 2] [film]. Réžia: Chris Buck, Jennifer Lee. USA: Walt Disney US, 2019.
13. *Prince Egypťský* [The Prince of Egypt] [film]. Réžia: Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells. USA: Dreamworks, 1998.
14. *Eldorado* [The road to El Dorado] [film]. Réžia: Bibi Bergeron, Don Paul, Jeffrey Katzenberg. USA: Dreamworks, 2000.
15. *Shrek* [Shrek] [film]. Réžia: Vicky Jenson, Andrew Adamson. USA: Dreamworks, 2000.

16. *Sindibád: Legenda siedmich morí* [Sinbad: Legend of the Seven Seas] [film]. Réžia: Tim Johnson. USA: Dreamworks, 2003.
17. *Shrek 2* [Shrek 2] [film]. Réžia: Conrad Vernon, Andrew Adamson, Kelly Asbury. USA: Dreamworks, 2004.
18. *Shrek Tretí* [Shrek the Third] [film]. Réžia: Chris Miller, Raman Hui. USA: Paramount Pictures, 2007.
19. *Monštrá vs. Votrelci* [Monsters vs. Aliens] [film]. Réžia Rob Letterman, Conrad Vernon. USA: Dreamworks, 2009.
20. *Shrek: Zvonec a koniec* [Shrek Forever After] [film]. Réžia: Mike Mitchell. USA: Paramount Pictures, 2010.
21. *Megamozog* [Megamind] [film]. Réžia: Tom McGrath. USA: Paramount Pictures, 2010.
22. *Ako vycvičiť draka* [How to train your dragon] [film]. Réžia: Chris Sanders, Dean DeBlois. USA: Paramount Pictures, 2010.
23. *Krídovci* [The Croods] [film]. Réžia: Chris Sanders, Kirk De Micco. USA: USA: 20th Century Fox, 2013.
24. *Ako vycvičiť draka 2* [How to train your dragon 2] [film]. Réžia: Dean DeBlois. USA: 20th Century Fox, 2014.
25. *Konečne doma* [Home] [film]. Réžia: Tim Johnson. USA: 20th Century Fox, 2015.
26. *Ako vycvičiť draka 3* [How to train your dragon: The Hidden world] [film]. Réžia: Dean DeBlois. USA: Universal Pictures US, 2019.
27. *Snežný chlapec* [Abominable] [film]. Réžia: Jill Culton, Todd Wilderman. USA: Universal Pictures US, 2019.

Použitá literatúra

28. SARTRE, Jean-Paul. Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii. Přeložil Oldřich KUBA. Praha: OIKOYMENH, 2006. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-097-1.
29. DAVIS, Amy M., 2012, Good girls and wicked witches women in Disneys feature animation. New Barnet : John Libbey Publ.

30. Daalmans, Serena & van Kessel, Lisa. (2014). The Everlasting Damsel in Distress? Analyzing the evolution of the female Disney character over time.
31. Fuller, Katie Lisette, "Victorian airbrushing: cultural, physical and artistic representations of upper-class women of then and today" (2009).
32. HEFNER, Veronica, FIRCHAU, Rachel-Jean, NORTON, Katie, a SHEVEL, Gabriella. "Happily ever after? A content analysis of romantic ideals in Disney princess films." *Communication Studies* 68, no. 5 (2017): 511-532.
33. DEWITT, Amy L. a Heidi M. HANRAHAN. 'This is not who you are:' Disney Transforms the Female Monster [online]. Dostupné z: <https://responsejournal.net/issue/2018-11/article/'-not-who-you-are'-disney-transforms-female-monster>
34. Chow, Jeremy (2013) "Beauty-ful Inferiority: Female Subservience in Disney's Beauty and the Beast," *LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*: Vol. 2: Iss. 1, Article 7. Dostupné z: <http://scholarship.claremont.edu/lux/vol2/iss>
35. OXNER, Reese. Disney Warns Viewers Of Racism In Some Classic Movies With Strengthened Label. NPR [online]. 16.10.2020 [cit. 2020-11-18]. Dostupné z: <https://www.npr.org/sections/live-updates-protests-for-racial-justice/2020/10/16/924540535/disney-warns-viewers-of-racism-in-some-classic-movies-with-strengthened-label?t=1605716824991>
36. What is the difference between the male gaze and female objectification? The Take [online]. [cit. 2020-11-20]. Dostupné z: <https://the-take.com/watch/what-is-the-difference-between-the-male-gaze-and-female-objectification>
37. Kolektív autorov. Rewrite Her Story: How Film and Media stereotypes affect the lives and ambitions of girls and young women. Veľká Británia: Plan International, 2019.
38. LORECK, Janice. Explainer: what does the 'male gaze' mean, and what about a female gaze? The Take [online]. [cit. 2020-11-20]. Dostupné z: <https://theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486>

39. Sassatelli, Roberta. "Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture." *Theory, Culture & Society* 28, no. 5 (September 2011). Str. 123–43.
40. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, str. 8
41. Gee, James P. *An introduction to discourse analysis : theory and method*. New York Abingdon: Routledge, 2005
42. Butler, Judith. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge ISBN 978-0-415-38955-6.
43. Disney History [online]. Disney. Dostupné z: <https://d23.com/disney-history/>
44. LEWIS, Robert. *DreamWorks Animation*. *Encyclopædia Britannica* [online]. *Encyclopædia Britannica*, 2019 [cit. 2020-06-15]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/DreamWorks-Animation>
45. FELLUGA, Dino. *Modules on Butler: On Gender and Sex.: Introductory Guide to Critical Theory*. Purdue University [online]. [cit. 2020-07-08]. Dostupné z: <https://cla.purdue.edu/academic/english/theory/genderandsex/modules/butlergendersex.html>
46. MCLEOD, Saul. *Stereotype*. *Simply Psychology* [online]. [cit. 2020-07-08]. Dostupné z: <https://www.simplypsychology.org/katz-braly.html>
47. Fedorov, Alexander. (2015). *Media Stereotypes Analysis in the Classroom at the Student Audience*. *European Journal of Education*, str. 158 – 162
48. *Stereotype*. Merriam-webster [online]. [cit. 2020-07-12]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stereotype>
49. ANDERSON, Hanah a Matt DANIELS. *Film Dialogue from 2,000 screenplays, Broken Down by Gender and Age*. *The Pudding* [online]. BROOKLYN, NY; SEATTLE, WA; GREAT BARRINGTON, MA., 2016, April 2016. [cit. 2020-11-02]. Dostupné z: <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>

50. GUO, Jeff. Researchers have found a major problem with ‘The Little Mermaid’ and other Disney movies. The Washington Post [online]. 2016, 25. januára 2016 [cit. 2020-11-02]. Dostupné z:
<https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/25/researchers-have-discovered-a-major-problem-with-the-little-mermaid-and-other-disney-movies/>

NÁZOV:

Žena a stereotyp vo filmoch DreamWorks Animation a Walt Disney Animation Studios 1998-2019

AUTOR:

Nikola Horníková

KATEDRA:

Katedra divadelných a filmových štúdií

VEDÚCI PRÁCE:

Ptáček Luboš, doc. Mgr. Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práca sa zaoberá komparáciou vyobrazenia ženských hrdiniek a genderových stereotypov vo vybraných animovaných filmoch štúdií Walt Disney Animation Studios a DreamWorks Animation v rokoch 1998-2019. V rámci teoretickej časti sa práca zameria na gender ako sociálny konštrukt formujúci identitu a sústreďí sa i na vytváranie genderových stereotypov v rámci filmov, predstavuje doterajší kontext. Práca sa zaoberá primárne analýzou stereotypov, ktoré sú vyobrazované v prípade hrdiniek vo filmoch oboch štúdií a ich následnou komparáciou s účelom zistiť, ktoré zo štúdií má tendenciu vyobrazovať ženy menej stereotypne. K dosiahnutiu tohoto cieľa je využitá ako metodológia kritická diskurzívna analýza odvodená prevažne z prác Jamesa Paula Gee aplikovaná na verbálne, neverbálne vyjadrovanie postáv. Okrem týchto dvoch faktorov bolo nahliadané i na konanie hrdiniek v rámci sociálneho kontextu alebo ich výzor.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Diskurzívna analýza, komparácia, ženská postava, genderové stereotypy, Walt Disney Animation Studios, Dreamworks Animation

TITLE:

Woman and stereotype in animated movies of Dreamworks Animation and Walt Disney Animation Studios during years 1998-2019

AUTHOR:

Nikola Horníková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Ptáček Luboš, doc. Mgr. Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of this thesis is comparison of women characters and gender stereotypes portrayed in selected animated features of Walt Disney Animation Studios and Dreamworks Animation during years 1998-2019. Theoretical part consists of presenting gender as social construct forming identities, it also explains connection between gender stereotypes and movies and context of gender stereotypes in animated features of both studios so far. This work is primarily focused on analysis of stereotypes which are shown in connection with female heroines of movies in case of both studios and follow up comparison of said stereotypes with goal to find out, which studio has tendency to show woman on screen as less stereotyped. Methodology used to achieve this goal is critical discourse analysis inspired by works of James Paul Gee that can be applied on both verbal and nonverbal communication of characters in movies. Besides these two factors, activity and their image was also followed and analyzed.

KEYWORDS:

Discourse analysis, comparison, woman character, gender stereotypes, Walt Disney Animation Studios, Dreamworks Animation