

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Olomouc 2014

Veronika Cholastová

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho
(Gender stereotypes in animated production of Walt Disney)

Bakalářská diplomová práce

Studijní program: B8104 Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Autorka: Veronika Cholastová

Vedoucí práce: doc. Mgr. Zdeňek Hudec, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne: 9. 4. 2014

podpis.....

Poděkování

Děkuji panu doc. Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D., za odborné vedení mé práce, trpělivost a cenné rady, které mi v průběhu psaní poskytl a které pro mne byly velmi přínosné. Mé poděkování také patří slečně Kláře Šindelářové za impulsy, užitečné a velmi zajímavé dotazy, poznatky a podnětné připomínky, které pro mne byly velmi motivující a nápomocné.

Obsah

Úvod.....	6
1. Metodologie a cíl práce.....	8
2. Gender a genderová studia.....	8
1.1. Gender	8
1.2. Genderová role a genderová socializace	9
1.3. Genderové stereotypy.....	10
1.4. Genderová studia.....	10
2. Genderová teorie podle Judith Butler	11
3. Naomi Wolf a „Mýtus krásy“	12
4. Michel Foucault, analýza diskurzu a chápání moci	13
5. Kritická diskurzivní analýza	15
6. Analýza filmu <i>Sněhurka a sedm trpaslíků</i>	17
7. Analýza filmu <i>Popelka</i>	24
8. Ženské postavy	32
9. Mužské postavy	36
Závěr	39
Anotace	42
Resumé.....	43
Seznam odborné literatury, pramenů a jiných zdrojů	44

Úvod

Tato bakalářská diplomová práce s názvem Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho si klade za cíl zanalyzování zobrazovaných genderových stereotypů na vybraných celovečerních animovaných filmech z Disneyho produkce. Práce je zaměřena na klasickou zvukovou éru datovanou lety 1937–1954, kde jsou tyto stereotypy a společenská klišé nejvíce patrné. Jako objekt analýzy budou sloužit dva filmy z této éry, a to *Sněhurka a sedm trpaslíků* (1937) a *Popelka* (1950). Tyto dva filmy jsou zvoleny na základě podobnosti děje, zobrazovaných stereotypů a ukázkového dělení genderových rolí, a především podobnosti hlavních postav, kladných i záporných. V obou celovečerních filmech jsou v hlavních rolích mladé ženy, dnes známé jako Disneyho klasické princezny, které jako jediné vystřídaly v klasické éře na postech hlavních protagonistů oblíbené zvířecí postavičky, a genderové stereotypy tak práce zkoumá na lidských postavách a charakterech. Mimo to jsou tyto dva filmy řazeny do jedné éry, a přestože je od sebe dělí více než deset let, jsou zde genderové stereotypy více než patrné a do jisté míry jsou i ustáleným atributem filmu, coby textového producenta těchto stereotypů. Filmy byly vybrány právě na základě těchto podobností a kvůli jejich výrazné popularitě, jelikož ze Zlaté éry jsou nejúspěšnější a nejpoblárnější.

Prezentace genderových rolí a nahlížení na feminitu a maskulinitu a jejich úlohu v těchto filmech je u Walta Disneyho v tomto období do jisté míry stereotypní. Tyto filmy jsou jistým odrazem společnosti a jejích zavedených pravidel, která z pohledu genderu nemá rovnocenné uspořádání a převládá v ní patriarchální řád. Ať už jsou tyto stereotypy vyjádřeny ve filmech implicitně či explicitně, jsou dětskému divákovi předkládány jako ustálená komplexní představa o společenských pravidlech, jejím uspořádání, standardech těchto genderových rolí, které by muž i žena měli dodržovat, o tom, jaké je jejich místo ve společnosti a jaké chování se od nich očekává.

Dalším objektem výzkumu v práci bude moc a její uplatňování na jiných postavách. Jak muži, tak i ženy mají jisté prostředky k uplatňování moci, přičemž u mužů jde většinou o hrubou sílu, kdežto ženy zde dosahují svých požadavků skrze svoji krásu, domácí práce či nadání v podobě zpěvu či tance. Analyzovány budou nejen kladné postavy, kde se tyto aspekty vyskytují nejčastěji, ale i postavy záporné, které se v postupech k dosažení a užívání moci dosti odlišují.

Práce se zaměřuje především na kritickou diskurzivní analýzu textu¹ a demonstruje genderové stereotypy skrze verbální projev. Jelikož je ale i nonverbální projev a vizuální stránka důležitá k analýze těchto stereotypů, bude v práci rovněž zohledněna jako neméně důležitý aspekt genderová stereotypizace Disneyho postav. Kritickou diskurzivní analýzou se zabývá mimo jiné Teun van Dijk, nizozemský odborník v oblasti lingvistiky, diskurzivní analýzy a především kritické diskurzivní analýzy, jejíž teze a myšlenky budou základním stavebním kamenem při analyzování vybraných filmů.

Protože gender a genderové role jsou považovány za sociální konstrukt, tedy kulturně-spoločenský soubor poznatků, které definují muže a ženu a jejich rozdílné pozice, jednou z možností zkoumání genderové problematiky v těchto filmech je skrze práci Judith Butler, která se sice nezabývá kritickou diskurzivní analýzou, ovšem v rámci rozboru genderu a genderových rolí v této práci je třeba zohlednit její výzkum a terminologii. Tato práce je pak využita především k definování stereotypního rozdělení tzv. genderových rolí, performativitě těchto rolí a jejich opakovanému užívání, přehrávání určitých praktik a přiřuzování vlastností danému genderu. Problematikou genderu a performativity se Judith Butler zabývá ve své práci *Gender trouble*, která performativitu obecně definuje jako aktivitu, která vytváří to, co zdánlivě jen popisuje. Gender je tak podle ní diskurzivní a kulturní kategorií, která bez kultury a společnosti nemůže existovat.

Cílem práce je kritická diskurzivní analýza genderových stereotypů objevujících se v animovaných filmech Walta Disneyho, které formují pohled na genderové rozlišování muže a ženy, a připisují jim tak konkrétní vlastnosti a určují jejich genderovou identitu. Práce je zaměřena především na stereotypy týkající se tradičního modelu rodiny, otázky mateřství a otcovství, dělby práce, spojování žen s pasivitou, závislostí a kultem krásy, oproti aktivnímu a nezávislému muži.

¹ Textem jsou myšleny verbální promluvy postav přejeté z odposlechu a přiložených titulků na DVD nosičích.

1. Metodologie a cíl práce

Metodologie práce je založena na kombinaci metod konverzační analýzy a kritické diskurzivní analýzy s ohledem na teorii performativity od Judith Butler. Tento postup umožňuje nahlížet na animované filmy Walta Disneyho jako na diskurzivní producenty genderových projevů, které jsou v pojetí Judith Butler chápány jako řada performativních aktů, které následně budí dojem, že jsou gender i genderová identita stabilní. Díky konverzační analýze lze gender i genderovou identitu analyzovat skrze filmové postavy, které svým projevem definují genderové role a reprezentují ustálené genderové koncepty.

Díky kritické diskurzivní analýze podle Teuna Van Dijka můžeme dále tyto role a genderové koncepty hodnotit skrze jazyk, který je chápán jako nástroj k šíření mocenských či diskriminačních ideálů.

Kombinace těchto analýz umožňuje zkoumání jazykové stránky filmu a vyjadřování postav, které se ztotožňují se stereotypními obrazy genderových identit a reprezentují je jak mluveným projevem, tak i gesty apod.

Cílem práce je dekodovat a analyzovat tyto více či méně patrné projevy genderových stereotypů a nerovného genderového uspořádání souvisejícího s kategoriemi „muž“ a „žena“.

V následujících řádcích budou rozebrány termíny a literatura, které pro tuto práci považuji za klíčové a se kterými budu dále pracovat.

2. Gender a genderová studia

1.1. Gender

Pojem „gender“ původně v angličtině představoval „rod“, a to živočišný i gramatický. V dnešní době je tento pojem chápán a užíván k vyjádření kulturně vytvořené odlišnosti mezi mužem a ženou. Pojem, který je dnes užíván i v běžné mluvě, se poprvé objevil v druhé polovině dvacátého století ve společenskovědních teoriích a v současnosti se jeho problematika rozšířila od základního úhlu pohledu „mužství“ a „ženství“ kupříkladu k „transgenderu“ (který se zaměřuje také na oblast transsexuality nebo hermafroditismus) nebo problematice „heterosexuality“ a „homosexuality“.

Společenské vědy nahlíží na gender jako na sociální konstrukt, tedy společností vytvořený souhrn předpokladů a znaků, které jsou děleny na mužské a ženské, přičemž je následně od jednotlivých „genderů“ očekáváno dodržení těchto standardů a konvencí. Pohlaví je chápáno jako biologické označení mužství a ženství, gender je oproti tomu brán právě jako sociální konstrukt definující maskulinní či feminní chování přizpůsobené požadavkům a očekáváním danému okruhu společnosti. S tímto tvrzením souhlasí i Judith Butler, o které se v následujících řádcích bude práce rovněž zmiňovat. Mužům a ženám jsou povětšinou přisuzovány protikladné vlastnosti. Mužům jsou připisovány charakterové rysy jako racionalita, síla a odvaha, ženy jsou oproti tomu považovány za slabé, citlivé a submisivní.

1.2. Genderová role a genderová socializace

Za společensky akceptované „genderové role“ jsou považovány pouze „mužské“ a „ženské“. Na jednotlivé gendery jsou kladeny odlišné nároky a očekávání a u každého jedince se předpokládá, že se do jednoho z genderů začlení. Jsou od něj pak očekávány určité postoje, chování, hodnoty a priority, které má za úkol dodržovat, jinak řečeno má za úkol hrát specifickou „roli“ ve společnosti.

„Ženské postavy jsou značně idealizovány, aby splňovaly mužskou bájnou iluzi, jak by dle nich měla žena vypadat a jaké vlastnosti by jí měly být vlastní. Od děvčat a žen se očekává, že jim správná výchova zajistí vlastnosti jako je jemnocit a mírnost, senzibilita, laskavost a vstřícnost. Mimo to by žena měla být ústupná a ochotná pomáhat, ovšem neočekává se, že by se mohla bouřit nebo se nevzdávat. Jejich úlohou je zařadit se a podřídit a jsou vedeny k přizpůsobivosti a povolnosti.“²

Genderová socializace je proces, během kterého se jedinec učí společenským pravidlům a hodnotám. Pro jednotlivé genderové role je společností připraven soubor stereotypních předpokladů. Jedním z prvních procesů socializace je přiřčení jedinci označení muž/žena, podle kterého jedinec následně hraje svoji genderovou roli. Genderová socializace je tak založená na napodobování jedinců, kteří nesou stejné společenské označení muž/žena. Při nedodržení role je pak jedinec společností negativně „souzen“, označen za

² KARSTEN, Hartmut. Ženy - muži. Vyd. 1. Praha: Portál, c2006, s. 77. Spektrum (Portál), 48. ISBN 807367145x.

nenormálního či nepřizpůsobivého jedince, který narušuje řád, přičemž nátlak společnosti jej nutí k dodržování genderových stereotypů.

1.3. Genderové stereotypy

Genderové stereotypy jsou zjednodušující představy a definice „muže“ a „ženy“. Tyto představy o typicky mužských a ženských vlastnostech, o rolích a pozicích mužů a žen ve společnosti jsou považovány za tradiční, avšak často i diskriminační idey. Tyto stereotypy jsou založeny na předpokladu, že jedinec nemá, nebo potlačuje charakteristiky opačného pohlaví, tedy je striktně mužský nebo ženský, přičemž nepřizpůsobivost má za následek negativní společenský dopad.

Jeden z nejužívanějších stereotypů je například dělba práce, která se dělí na ženské a mužské. Dělbba práce není myšlena pouze z pohledu profesního, ale jde i o běžné činnosti. Domácí práce se dělí dle přiměřenosti pro dané pohlaví – žena se stará o chod domácnosti, o výchovu dětí a naplňuje ideu spořádané rodiny skrze roli matky a ženy, zatímco muž by měl finančně rodinu zabezpečit a zvládat silově i emočně těžší práci. Podobně je tomu i u volnočasových aktivit. Ty se rovněž dělí na „mužské“, „ženské“ a neutrální. Žena se stará o „vizuální ideu“, tedy i její volnočasové aktivity budou naplňovat jistou estetickou funkci a budou potřebné nebo alespoň užitečné pro chod a vizuální stránku ideálního rodinného obrazu. Jelikož je žena považována za „slabší pohlaví“, měly by tomu odpovídat i její aktivity. „Ideální žena“ by tak měla vykonávat volnočasové aktivity jako domácí práce spojené s úklidem nebo může rozvíjet své kulinářské či múzické dovednosti, jako je zpěv, tanec, kresba apod. Výchova dětí je pak považována za onu neutrální aktivitu, která je vhodná jak pro ženy, tak pro muže, s tím rozdílem, že muž i žena vštěpují dítěti jiné zásady příslušející jejich genderu.

1.4. Genderová studia

Genderová studia se zabývají rozlišným postavením muže a ženy ve společensko-kulturní sféře. Tato studia spadají do interdisciplinární kategorie, a je pak tedy možné nahlížet na oblast zájmu většiny vědních oborů prizmatem genderových studií. Rozsah těchto studií je široký a jeho záběr sahá od feminismu a genderu v kontextu politických aspektů až diskriminací až k mužským studiím, tematice LGBT nebo Queer studiím. Spojujícím prvkem těchto studií je především problematika identity, identifikace a různých podob maskulinity a feminity.

Ve své práci tak musím nevyhnutelně zohlednit zásadní studie jedné z předních genderových teoretiček, Judith Butler.

2. Genderová teorie podle Judith Butler

Ve své práci *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* z roku 1990 se americká filozofka a feministická teoretička Judith Butler zaměřuje na otázky identity, jazyka a obrazu či kultury a společnosti. Odklání se zde od tradičního feministického hnutí, jelikož zpochybňuje jeho základní pojem „žena“, který je dle ní uměle vykonstruovaný a jednoznačně nezohledňuje všechny typy žen, nýbrž jen jeho tradiční pojetí. Tradiční pojetí pojmu „žena“ je ideově omezeno na heterosexuální ženu bílé pleti, nikoli však ženy jiné rasy, kultury nebo sexuální orientace. V tomto ohledu se Butler odklání od standardního heterosexuálního modelu feminismu a je průkopnicí postmoderního feminismu nebo také postfeminismu.

Dílo Butler je symbolem širšího proudu feministického myšlení ovlivněného postmodernismem, Foucaultovou poststrukturalistickou teorií a teorií diskurzu nebo také Freudovou psychoanalýzou. Butler nejenže zdůrazňovala, že pohlaví a gender jsou sociální a kulturní konstrukce, ale tvrdila také, že existuje mnoho forem feminity a maskulinity. Sexuální identita z tohoto hlediska souvisí spíše s rozložením feminity a maskulinity u jednotlivých mužů a žen než s konfliktem mezi dvěma soupeřícími skupinami. Tento názor zdůrazňuje jedinečnost i mnohost osobností stejně jako relativní vztah symbolické a biologické existence.³

Butler definuje gender jakožto performativ, tedy individuální aktivitu, která napodobuje konvenční aktivitu stejného genderu, díky čemuž jsme přiřazeni k totožnému genderu a tím si utváříme vlastní identitu, která je tak tvořena nikoliv biologickým pohlavím, ale právě společenskými diskurzy a konvencemi, které opakujeme. Tvrdí, že „kategorie „genderu“ je normativním a usměrňujícím diskurzem produkujícím těla, která pak ovládá.“ Podle Butler totiž gender vždy tvoří kultura, člověk sám si vlastní gender vytvořit nemůže, tedy gender bez kultury nemůže existovat.

„Představa, že může existovat nějaká „pravda“ o pohlaví, jak to ironicky říká Foucault, vzniká právě v důsledku regulačních praktik, které prostřednictvím matrice soudržných genderových norem generují koherentní identity. Heterosexualizace touhy vyžaduje a

³ BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006, s. 57-58. ISBN 8073670992.

stanovuje tvorbu nespojitých a asymetrických opozic mezi „ženským“ a „mužským“, přičemž tyto opozice jsou chápány jako výrazové atributy „muže“ a „ženy“. Kulturní matrice, jejímž prostřednictvím se genderová identita stává poznatelnou, vyžaduje, aby některé „identity“ „neexistovaly“, konkrétně ty, při kterých rod nevyplývá z pohlaví a praktiky touhy „nevyplývají“ ani z genderu, ani z pohlaví.⁴

Na principu heterosexualizace a dělení genderových identit na „mužské“ nebo „ženské“ jsou založeny základní společenské normy, které udávají specifika „mužského“ a „ženského“ chování. Přesně tyto normy se odráží ve filmech Walta Disneyho, kde můžeme pozorovat dělení postav na „mužské“ a „ženské“, které splňují normy heterosexuálních pravidel společnosti.

3. Naomi Wolf a „Mýtus krásy“

Důležitým faktorem pro zkoumání „standardního“ nahlížení na ženu je skrze její vzhled a krásu. Jde o další mocenský způsob, jak ovlivňovat postavení a práva žen ve společnosti, ovlivněné právě tímto kritériem krásy.

Naomi Wolf se ve své knize *Mýtus krásy* touto problematikou zabývá a tvrdí, že „ženy jsou obětmi sil, kterým je velmi těžké se bránit.“ Podotýká, že „obrazy krásy“ jsou proti ženám zneužívány a ženy jsou následně diskriminovány mírou vlastní „krásy“.

Wolf vyvrací tezi, že „mýtus krásy definuje krásu jako hodnotu, která ve společnosti objektivně a univerzálně existuje, pokud její ideály ženy chtějí ztělesňovat a muži takové ženy chtějí „vlastnit“.“⁵ Podle ní to není pravda, jelikož „krása“ je spíše „platidlem“. „Krása je systémem platidla, podobně jako zlato. Stejně jako o ekonomice, i o kráse rozhoduje politika, navíc v moderním věku Západu je to poslední a nejlepší ideologický systém, jak uchovat mužskou dominanci nedotknutelnou. V podmínkách, kdy se ženám ve vertikální hierarchii přisuzuje hodnota podle tělesného standardu vymyšleného kulturou, je mýtus krásy výrazem mocenských vztahů, kde ženy musí soutěžit o zdroje, které si muži přivlastnili pro sebe.“⁶ Snaha žen naplňovat tento ideál vyžaduje vynaložení energie a prostředků na úkor fyzické a mentální síly. Krása je tak považována za „zbraň slabých“, které

⁴ BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 2006. s.17. ISBN 04-153-8955-0.

⁵ WOLF, Naomi. *The beauty myth: how images of beauty are used against women*. New York: Perennial, 2002, s. 12. ISBN 0060512180.

⁶ Tamtéž.

nemají nebo nenachází jiné alternativy k vlastní seberealizaci. Krása se díky tomu v globále stává hlavním společenským kritériem, podle kterého jsou hodnoceny a souzeny všechny ženy, nezávisle na oblasti, ve které se hodlají uplatnit.

Mýtus krásy ničí ženskou solidaritu, jelikož z žen tvoří soupeřky. „Boj“ je přitom založen na iracionálním úhlu pohledu, kdy je společností souhrnně vytvořen neexistující obraz „prototypu dokonalé ženy“, a žena, která se tomuto prototypu nejvíce přibližuje, je považována za „krásnou“ či „dokonalou“. Ženy se díky těmto kritériím a požadavkům na „vizuální dokonalost“ cítí ohroženy, a za účelem úspěchu či obdivu jsou nuceny tyto požadavky naplňovat.

„Mýtu krásy vůbec nejde o ženy. Jde mu o mužské instituce a institucionální moc. Vlastnosti žen, které jednotlivá období nazývají krásnými, jsou pouze symbolem ženského chování, které toto období vyžaduje jako žádoucí: Mýtus krásy ve skutečnosti vždy předpisuje chování, ne vzhled.“⁷

Právě ve vybraných Disneyho animovaných snímcích, *Sněhurka a sedm trpaslíků* a *Popelka*, lze jasně vidět požadavek naplnění „mýtu krásy“ a ono soupeření a rivalitu. Obě nevlastní matky se cítí být ohrožené hlavními hrdinkami pro jejich ztělesnění „ideálu krásy“ a rovněž princové si ženu vybírají na základě vizuální přitažlivosti, tedy dostojí tomuto tvrzení. Sněhurka i Popelka se při setkání s princem buď stydí za svůj prostý vzhled, nebo se snaží svojí krásou muže ohromit. Úspěšnost žen v partnerském a sexuálním životě bývá mylně, avšak velmi často, spojována právě s krásou. Všechny návody na „dosažení krásy“ jsou vlastně nepřímými návody, jak získat přízeň mužů.

Právě na základě těchto prognóz a tezí bude v práci na krásu a ženskou „rivalitu“ nahlíženo jako na ženskou potřebu úspěchu a moci, která podléhá vyššímu mocenskému systému společnosti, která u žen staví krásu na přední příčky při kritériích „ženskosti“.

4. Michel Foucault, analýza diskurzu a chápání moci

Tento francouzský poststrukturalistický teoretik se zabýval teorií diskurzů, které jsou podle něj prostředkem k prosazení moci, která formuje společenský řád a chápání in-

⁷ WOLF, Naomi. The beauty myth: how images of beauty are used against women. New York: Perennial, 2002, s. 13-14. ISBN 0060512180.

dividuality. Moc je podle Foucaulta vztahovým fenoménem, který je ve své podstatě také diskurzem nebo alespoň bojem o diskurz a který je uplatňován v celé společnosti.

Pojem diskurz podle něj není pouze textem nebo promluvou, ale zkoumá i širší souvislosti. Jeho záměrem je dekodovat znaky užívané pro odhalování skutečností. Nad diskurzem nelze uvažovat v jednoduchém měřítku: slovo = znak skutečnosti. Je nutné diskurzy chápat spíše jako manifestní řetězec slov, který dekoduje a poukazuje na spojitost mezi jazykem a skutečností. Pro Foucaultovo pojetí diskurzu není důležitá pouze samotná podoba diskurzu, ale normativy toho, jak mohl diskurz vzniknout. Foucaultovy studie diskurzu jsou zásadní právě pro kritickou diskurzivní analýzu, která bude aplikována na filmový text i vyjadřování v širším slova smyslu.

Jelikož se práce zabývá i stereotypním zneužíváním moci v podobě genderové diskriminace, je příhodné zdůraznit, jak Michel Foucault chápe pojem „moc“. Tento pojem chápe jako globálně všudypřítomný fenomén, který není výsadou pouze vládnoucích struktur a politikou státu, ale je uplatňována v rámci celé společnosti.

Moc je podle Foucaulta „způsob jednání, jímž jedni působí na druhé.“ Moc podle něj přímo souvisí s pojmem „vládnutí“, což chápe jako formu ovlivňování a řízení jedinců či skupin, čímž má „vládnoucí“ jedinec či skupina globální kontrolu nad společností skrze nástroje, jako je medicína, vzdělávání, média a sociální politika. Politický diskurz je vnímán jako jakýsi „řád diskurzu“, který se postupně proměňuje v souvislosti s širším procesem sociální a kulturní změny.

Další užívaný termín v kontextu moci a vládnutí je „dominance“, který je podle Foucaulta asymetrický vztah mocí, kde mají podřízení jedinci omezený prostor k jednání a manévrování, jelikož jejich rozsah svobody je značně limitován v důsledku moci dominantních jedinců. Dominantní jedinci se snaží manipulovat a ovlivňovat rozhodování podřízených jedinců, a užívají tak moc k ovlivňování práv, povinností a pravidel všech jedinců skrze celou společnost.

Výše zmíněné termíny se v kontextu genderu spojují s jistým stereotypem „mužské nadvlády“ jako „silnějšího pohlaví“. Definování těchto termínů právě v kontextu s genderovými stereotypy jsou pro tuto práci zásadní, jelikož poukazují na to, že ve vybraných filmech jsou hrdinky v pozici „podřízeného jedince“, který vždy podléhá moci domi-

nantnějšího jedince – v první fázi je to jejich nevlastní matka, která podléhá „silnější“ dominanci a moci hlavní mužské postavy, tedy prince, který ve filmu funguje jako hlavní a „dominantní“ vládnoucí orgán, jehož moci podléhají všechny postavy. Na muže je tak stereotypně nahlíženo jako na silného a dominantního a na ženu jako na slabou a podřizující se.

5. Kritická diskurzivní analýza

Metodologie práce bude spočívat v parametrech kritické diskurzivní analýze, díky jejímž postupům budou nalezeny a analyzovány jednotlivé genderové stereotypy. Pro určení těchto stereotypních obrazů je nutné porozumět diskurzu. Důležitá bude jak jazyková stránka, tak i významotvorná. Kritická diskurzivní analýza (Critical Discourse Analysis – CDA), jejímiž předními představiteli jsou například Norman Fairclough či Teun van Dijk, kombinuje vícero přístupů. Jedním z nich je lingvistický přístup (vychází zejména z funkcionální lingvistiky Michaela Hallidaye), který je spojen s poststrukturalismem Michela Foucaulta. Díky kombinaci více přístupů CDA je pak umožněno působit na více rovinách.

1. na rovině lingvistické, spočívající v podrobné analýze daného textu
2. na rovině významotvorné, která klade důraz především na kontext
3. na rovině vzájemného propojení diskurzu s mocí a ideologií

Podle CDA je na diskurz nahlíženo jako na mocenský nástroj s důrazem na sociální a politický kontext. CDA se může i nemusí zaměřit převážně na stránku lingvistickou. Lingvistická stránka diskurzu je například u Foucaulta potlačena díky vlivu francouzského poststrukturalismu. Foucault hledá tzv. „archivy“, jež chápe jako „zákon toho, co může být řečeno, systém, který vládne zjevování se výpovědí jako singulárních událostí“.⁸

CDA je dle Van Dijka komplikovanou analýzou, vyžadující multidisciplinaritu a objasnění komplikovaného propojení textu, vyjadřování, sociálních poznatků, moci, společnosti a kultury. Kritéria CDA jsou observační, deskriptivní a explanační. Přístup Van Dijka k diskurzu je sociokognitivní, kdy jsou sociokognitivní teorie založeny na předpokladu principiálního vlivu sociálních interakcí na tvorbu znalostí, dovedností a postojů.

⁸ FOUCAULT, Michel. Archeologie vědění. Praha: Herrmann, 2002, s. 198. ISBN 8023901249.

Teun Van Dijk je jedním z nevlivnějších a nejvýznamnějších badatelů v oblasti CDA. Sbírka *Discourse&Power* shrnuje jeho vysokoškolské badatelské práce s jeho současným výzkumem a je propojená v kontextu širšího vývoje CDA. Témata jsou definována v širším významu, který sice není jako takový přímo zřejmý, ale bývá přiřazen k určitému diskurzu dle typu jazyka a projevu. Velmi často bývá význam vyjádřen v projevech, ať psaných či mluvených. Řečník je využívá jako strategický prostředek pro odvozování nebo prostoupení témat určených právě autorem projevu (speaker) nebo textu (writer).

Van Dijk zkoumá vztah mezi diskurzem a sociální mocí, ovlivněn mimo jiné i Pierrem Bourdieu a jeho pojmem „symbolická moc“. Na základě toho Van Dijk tvrdí, že „produkční mód porozumění je pod kontrolou tzv. „symbolických elit“, jako jsou novináři, spisovatelé atp.“ Moc může být vyjádřena i nonverbální formou vyjadřování skrze malbu, obrazy, gesta atd. Moc je v diskurzu jakousi formou sociální kontroly, kterou má vládnoucí ideologie, jež je chápána jako souhrn dodržovaných hodnot a norem.

Dle Van Dijka je CDA diskurzivní analytický výzkum, který zkoumá způsoby zneužívání moci, dominance a nerovnosti. CDA je založena na multidisciplinárním přístupu ke studiu diskurzu se zaměřením na způsoby uplatňování sociální a politické dominance (a diskriminace) reprodukováné skrz text a promluvu.

Právě skrze verbální a non-verbální vyjadřování postav, ať v explicitní, či implicitní podobě, bude na vybrané filmy nahlíženo, budou definovány jednotlivé kategorie genderových stereotypů, které se zde v malé či velké formě vyskytují. Díky podrobné analýze zobrazovaného diskurzu tak vznikne kritická diskurzivní analýza, která umožní širší zkoumání genderově stereotypního zobrazování feminity a maskulinity ve filmech *Sněhurka a sedm trpaslíků* a *Popelka*.

6. Analýza filmu *Sněhurka a sedm trpaslíků*

Dokonalou ukázkou sjednocení krásy, nevinnosti princezny a souladu s přírodou můžeme spatřovat ve filmu *Sněhurka a sedm trpaslíků*. Sněhurka byla Disneyho prvním celovečerním filmem a první princeznou, která zosobňovala dobové ideály ženskosti. Původní děsivý příběh bratří Grimmů přetransformoval Disney do milé pohádky s jednoduchým příběhem, ovšem příběh zde nehrál až tak zásadní roli jako vizualita a melodičnost celého filmu. Film byl průkopnický, co se animace týkalo, a rozhodně sklídl očekávaný úspěch. Disney se ovšem neodklonil od předlohy jen s atmosférou, ale především s narativem filmu. Upravil jej do podoby, kdy bude pro diváka vizuálně příjemný a nebude děti děsit, přeci jen, film je cílen na velmi mladé publikum, a násilné či kruté scény by marketingu filmu neprospěly.

Prvním hybatelem děje je zlá královna, která díky své kráse a pýše vyžaduje po zrcadlu potvrzení své bezkonkurenční krásy. Zrcadlo však přiřkne větší půvab Sněhurce, a královna se jí tak rozhodne zabít. Sněhurka, kterou nechává královna oblékat do prostého oblečení děvečky, poslušně zastává domácí práce a jediné přátele nachází v ptactvu a domácích zvířatech. Udělá vše, co jí královna přikáže, a jedinou její vzpourou je snění o romantické lásce a dokonalém princovi. Během práce zpívá⁹:

„Já hledám lásku svou, snad už jde mi vstříc. Já doufám a jen o tom sním, co touží mi říct.“

Sněhurka nemá odkud čerpat představy o lásce či standardním uspořádání muže a ženy ve společnosti, je tedy s podivem, že bez jakékoliv socializace se svojí matkou či macechou shledává svým snem právě rodinný život po boku muže. Je otázkou, jak vůbec si takový život představuje a je-li seznámena se svojí následnou rolí manželky a matky.

Na scénu vstupuje princ, který je váben Sněhurčíným zpěvem, a divák je následně seznámen s mýtem tzv. „lásky na první pohled“. V okamžiku, kdy princ Sněhurku spatří, zpívá o lásce, kterou k ní chová a kterou jí chce konečně vyznat. Fakt, že půvabnou Sněhurku vidí poprvé, a to zrovna u vykonávání domácí práce, nasvědčuje jeho volbě partnerky na základě vizuální atraktivity, zvládnutí domácích prací a melodického zpěvu.

⁹ Jak je tomu při výkonu jakékoliv práce, jelikož „s písni je vše snadnější.“ Tento mocenský vztah odkazující ke střední i dělnické třídě společnosti nás provází celým filmem, nejen běžný text/promluva je tak zde zásadní pro výzkum a následnou analýzu genderových stereotypů.

„Jen vás srdce mé hledá, dívkeno bledá, proč rád vás mám? Touhou, podivnou touhou, jen k vám větrem jsem hnán. Jen vám o lásce zpívám, já bez vás zůstanu sám.“

Nabízí se otázka, proč si princ neodvezl Sněhurku rovnou, byl-li přesvědčen o tom, že právě našel pravou lásku, a nepředěšl tak všem následujícím potížím, které musela jeho nastávající vytrpět, aby jako odměnu dostala „šťastný rodinný život“. Pochopitelně, příběh by ztratil hlavní zápletku a pointu o potrestání zla a šťastné lásce, a film by pro dětského diváka přestal být poučnou, užitečnou radou do života.

Celé pěvecké vystoupení sleduje zlá královna z okna a pověří myslivce, aby princeznu zabil v lese.

„Zaveď ji někam v Černém lese, kde žije zvěř a ptáci též, ať lesním kvítím potěší se.“

Předmět Sněhurčiny potěchy, tedy lesní kvítí, vypovídá jak o jejím zájmu o přírodu, navíc však poukazuje na její něhu a křehkost, přestože královna o lesním kvítí mluví jako o zábavě slaboduchých. Sněhurka, která na zámku chodí v horším úboru než podprůměrné služebnictvo, si paradoxně do lesa oblékne slavnostní šaty a střevíčky na podpatku. Její soulad s přírodou je až podivuhodný. Všechny Disneyho princezny mají sice velmi blízký vztah k přírodě, a především ke všem živým tvorům, ovšem Sněhurka se o ptáče vypadlé z hnízda stará až přehnaně mateřským způsobem a s pozoruhodnou dávkou optimismu, který ji provází celým filmem, až může divák nabýt pocitu, že Sněhurka ví, že se tak křehké a hodné dívce nemůže stát nic zlého. Nešťastné ptáče vypadlé z hnízda evokuje myslivci osud Sněhurky, dívá se na ni podobně, jako Sněhurka na ptáče, a nakonec ji postrčí k „odletu“, stejně jako Sněhurka ptáče. Během incidentu, kdy se ji myslivec pokouší zabít, se Sněhurka odevzdaně hroutí k zemi a bez zápasu o svůj holý život předhodí svůj osud do myslivcových rukou.

„Sněhurka, která do té doby spokojeně poskakovala na palouku a hrála si s roztomilým ptáčkem, se po myslivcově přiznání, že mu královna uložila, aby ji zabil, vrhá bezhlavě do lesa, kde zmateně pobíhá sem a tam a ječí. Příroda, která ještě před malou chvílí byla její nejlepší kamarádkou, se najednou stává jejím úhlavním nepřítelem. Ptáci (např. sova) už zničehonic nejsou roztomilí, ale strašidelní. Po počátečních, ještě jakžtakž pochopitelných netopýrech popouští Disney uzdu své fantazii a nechává Sněhurku

nedůstojně halekat kvůli starým stromům, větvím, ztrouchnivělým kládám ve vodě, a dokonce padajícímu listí. Nakonec Sněhurka vykřikne naposled a z celé té hrůzy omdlí. Paradoxně ji vzápětí zachrání opět příroda, tentokrát však už zase ve své roztomilé, umírněné podobě, reprezentovaná nejrůznějšími koloušky, veverkami a zajíčky... Disneyho hrdinky totiž mají rády přírodu, jen pokud je navoněná a křehká podobně jako ony samy. Jakmile se však příroda projeví ve své divoké přirozené podobě, neví si s ní najednou Disneyho hrdinky rady.¹⁰

Sněhurka se sice ztratí v lese, omdlí zděšením, ale její iracionální reakce po probuzení by se dala nazvat traumatem z dětství, které trávila v naprosté izolaci a bez rodičovské opory. Sněhurka si sedne uprostřed paloučku a začne zpívat, protože jen v písni si může „změnit svět, v něm není smutek, nemusí se bát.“ Po zpěvu další z optimistických písní, kde ptáče zpívá falešněji než Sněhurka, a dokazuje tak, že je dokonalejší než sama příroda, prohlásí, že „už se zase může smát, však se to nějak urovná.“ Její pasivní vyčkávání na pozitivní ovlivnění chodu jejího života postrádá racionální lidský úsudek. Člověk, který se ztratí v lese a má spřátelenou pouze okolní zvěř, přece nečeká, že se to urovná bez vlastního přičinění. Její snění se začíná projektovat do „reálného“ života a veškeré problémy za ni řeší lesní zvířata. Dokonce ta jí ukážou směr k chaloupce trpaslíků, kterou nazve „kouzelným, jako pro panenky,“ načež sama „dotančí“ jako panenka k domu. Po jejím hysterickém projevu v lese se nyní sama bez obav a ostychu vydá do domu. Samozřejmě, pokud Sněhurka označí dům za „kouzelný, jako pro panenky,“ tedy stejně navoněný a křehký jako ona či přípustná forma přírody, která ji tam přivedla, bylo by vtipným paradoxem, kdyby se jí zrovna tam něco přihodilo. Po prozkoumání kuchyně prohlásí směrem k nepořádku, že asi nemají maminku, když nemají uklizeno. Sama zastává jeden ze základních stereotypů směřovaných k ženám. O otci a jeho úloze či existenci nepadne jediné slovo, ovšem za nepořádek může absence ženské ruky v domácnosti. Sněhurka se úlohy ženy v domácnosti zhostí velmi rychle, a dokonce se z ní stává poněkud panovačná dívka s potřebou starat se o ostatní více než mateřským způsobem.

Během úklidu domu rozdává zvířatům jednotlivé úkoly a dohlíží na dodržování „správnosti“ jejich výkonů a výsledků. Stejně tak je tomu při káráni trpaslíků, které učí

¹⁰ DĚCKÁ, Eliška. Hysterka v lese?: Genderové stereotypy schované za bukem. Cinepur: Časopis pro moderní cinefily. 2012, roč. 19, č. 79, s. 76. ISSN 1213-516x.

domácím pracím, dodržování hygienických návyků, stolování a slušnému chování, jak je očekáváno od „typicky mateřských“ výchovných priorit. Sněhurka našla své místo k uplatnění moci a projevu aktivity uvnitř domu, uklidí, uvaří a čeká. Stereotypizace těchto ženských úkonů a jejich přiřazení striktně k výsadám Sněhurky (jiné pravomoci nemá, nebo nepožaduje). Sněhurka, splňující všechny požadavky na ženu v třicátých letech devatenáctého století, se své úlohy poslušné a starostlivé ženy ujme s radostí a optimismem. Právě tohle je její argument a tímhle přesvědčí trpaslíky, aby ji u sebe nechali, s radostí prohlašuje, že bude hospodařit, uklízet, šít, prát a vařit. Jeden z trpaslíků jí nevěří a prohlašuje, že: „Je to ženská a všechny ženské jsou zmijsy, jsou to nádoby hříchu.“ Přiznává sice, že neví, co to znamená, ale je proti. „Toto označení je přejato z Bible, které se již standardně váže ke všem ženám. Eva je označována jako původkyně všech hříchů, je jí dávana největší vina za vyhnání z ráje. Hřích je přenášen ženou při pohlavním aktu, čímž přijímá každý narozený člověk toto zatížení. Náboženství pohlíží na ženu jako na člověka druhé kategorie. To je asi také důvod, proč je žena historicky považována, a to i v moderních dobách, za součást muže, za jeho doplněk.“¹¹

Stejně jako Sněhurka, i trpaslíci „zjednoduší“ těžkou manuální práci zpěvem. Zatímco se Sněhurka věnuje zušlechťování domku, trpaslíci pro svou obživu (a později i obživu Sněhurky) zastávají těžkou manuální práci v dolech, kde kutají drahé kovy. Nejen rozdělením práce, ale i tím, že Sněhurka zůstává sama v domku a její náplní dne je udržovat chod domácnosti a připravit pro trpaslíky teplou večeři, jsou zde jasně vymezené stereotypní genderové role, kdy je žena závislá na muži a během čekání na něj udržuje domov v „ideálním“ chodu a vzezření. Trpaslíci poskytují Sněhurce střechu nad hlavou i jistou formu finančního zabezpečení, mají tedy nad ní jistý typ moci, která je zde využita k chodu domácnosti.

Přestože se trpaslíci považují za „muže“, když se označují obdobným přívlastkem při zvolání „Pojďme chlapci!“ Sněhurka je tak rozhodně nebere. Už od počátku k nim přistupuje jako k dětem, o které je nutno se postarat, přestože o ni trpaslíci jeví jako o ženu zájem, založený na její kráse a laskavosti. Pochopitelně, že oslovení „chlapci“ je zde myšleno jako nadsázka, ovšem trpaslíci o sobě smýšlejí, když už ne jako o mužích či chlapech, tak alespoň jako o chlapečích. Trpaslíci jsou ve filmu vykresleni jako vtipné karikatury „mužů“, které zde slouží čistě jako zábavný prvek. Nijak totiž jako „muži“ neohrožují post

¹¹ PASTOR, Zlatko. *Sexualita ženy*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2007, s. 167. ISBN 9788024719894.

„maskulinního“ prince, a vedlejší mužské role tak v Disneyho filmech slouží čistě jako zpestření děje a jako producenti komických situací. Zde navíc fungují jako důkaz Sněhurčina „ideálu ženství“ a zjevně funkčního mateřského pudu.

V okamžiku, kdy je Sněhurce přidělena pozice paní domu, začíná zavádět v domě standardizovaný řád a pravidla. Před večeří pošle trpaslíky umýt, jelikož je nevhodné, aby večeřeli špinaví, jak to do té doby dělali. Ve scéně, kdy se jeden z trpaslíků (Brumla) odmítá mýt, je chycen a myt ostatními trpaslíky. Zde se objevuje další ze zásadních stereotypizací. Nejenže on sám prohlašuje, že z nich budou něžné květy a že jim příště dá do vousů mašle a pomádu (což definuje ženskou krásu, a ne mužnost), ale jeden z trpaslíků, kteří Brumlu myjí, prohlásí: „She is beautiful,“ tedy „Ona je krásná,“ a na hlavu mu položí věneček z květin. Hygiena a zkrášlování je považováno za ženskou výsadu, a pro trpaslíka je tedy zženštělý vzhled ponižující. Ovšem Brumlovo „ponížení“ bylo povýšeno do míry, kdy byl skutečně označen ženským zájmenem. V Disneyho filmech tak vlastně nevidíme jediného muže, který by o sebe dbal, přestože vzhled princů můžeme stěží považovat za neudržovaný, ovšem není o něm zmínka, aby mu to neubíralo na mužnosti.

Sněhurka bere teplou večeří jako prostředek k uplatnění moci, když špinavým trpaslíkům vyhrožuje, že pokud se neumyjí, nedostanou najíst. Trpaslíci berou mytí jako „trest“ a snaží se dokázat svou odvahu při mytí ve studené vodě. Odvaha je považována za „typicky mužskou“ vlastnost, a jelikož trpaslíci se mezi „muže“ zřejmě chtějí řadit i nadále, slovně se motivují a dokazují svou odvahu okolí. Případná ztráta odvahy by totiž znamenala ztrátu jedné z „mužských vlastností“, v závěru tedy i ztrátu „mužství“.

„Ideální“ prototyp mužství sama Sněhurka definuje během jednoho zábavného večera, kdy učí trpaslíky tančit, což poukazuje na další „typicky ženský“ um. Během toho vypráví příběh o princezně, kterou měl rád princ, jež za ní přijel, a řekl jí, že je líbezná. Trpaslíci se následně Sněhurky ptají, jaký byl, jestli byl statný, smělý a jestli měl meč a plášť, čímž naráželi na princovy „ideální vlastnosti“ spojené se silou a mocí. Brumla sarkasticky, leč pravdivě, pronese, že čeká na zázrak, čímž naráží na Sněhurčinu naivitu a slabomyslnost. Sněhurka totiž na zázraky sama věří a je ochotná obětovat obrazu štěstí i svou svobodu a mluvit o sobě jako o majetku:

„Já vím, že jedenkrát zázrak se může stát, že se vrátí můj princ a že ten mě má rád. Že se zeptá – Budeš navždy mou? (...) A až řeknu díky... Jsem tvá.“

Sněhurčina naivita a slepá důvěra v lidské dobro vrcholí ve chvíli, kdy dostane ne-sčetná upozornění, a i tak si od cizí ženy vezme otrávené jablko v přesvědčení, že když ho sní, splní se jí její tajné přání: „Aby mě odvedl s sebou na svůj hrad a tam bychom žili šťastně až do smrti.“ Zobrazení Sněhurky jako slabé a velmi snadné kořisti zde evokuje společenský stereotyp nahlížení na ženu především jako na „kořist“, ale také jako na slabou, naivní, ne-li hloupou a prostoduchou, kterou má muž ochraňovat a která není schopná racionálně rozhodovat o jakýchkoliv životních krocích.

Královna se promění v ošklivou stařenu, je ochotná obětovat to nejdůležitější, tedy své mládí a krásu, aby dosáhla svých vyšších cílů.

„Tak vyřknu slova kouzelná, jež mé mládí v okamžení v nejhrůznější stáří změní.“

Disponuje magickou silou, kterou ve svůj prospěch využije pro lest, aby Sněhurku zabila. Ani tak společensky nepřijatelný čin, jako je vražda, jí nezabrání v jejím odhodlání. Následně stvoří jablko „rudé a líbezné, ať zalíbí se princezně“ a sama zpochybní existenci možného protijedu slovy:

„Spavá smrt nezná jiný lék, než prvý z lásky polibek. Polibek z lásky? Toho se nemusím bát, kdo by mrtvou líbal na márách.“

Nejenže varianta záchrany Sněhurky pozbývá přirozené logiky, Disney tuto část z původního příběhu nahradil vlastním romantickým aktem. V předloze se Sněhurka probudí zásluhou nešikovného sluhy, který nesl rakev a zakopl o keř. Mrtvá Sněhurka mu následně vypadla z rakve a nárazem o zem jí z hrdla vyskočilo sousto jablka.

Ve filmu je tak třeba, aby se vrátil princ a polibkem ji přivedl k životu, nad kterým tím získává moc, a může tak o Sněhurčině životě v jistém smyslu rozhodovat. Polibek v Disneyho filmech funguje často jako kouzelný všelék na zlé kletby. Ovšem proč to princové bez jediného upozornění udělají jako první věc bez jakýchkoliv logických souvislostí a stále platí za ty racionálnější obrazy „reálných mužů“, se může jen diskutovat. Sněhurka se následně probudí a šťastná ze shledání s princem se rozloučí s trpaslíky, aby odjela se svou „životní láskou“. Princ tak uplatňuje další prvek moci, a přestože se o Sněhurku trpaslíci doposud starali a zajišťovali ji, princ si na její zachráněný život vytvořil nárok a jakožto zastupitel „ideálního muže“ zde uplatní sílu a odveze si Sněhurku jako „vlastní majetek“. Obraz zámku, který můžeme vidět těsně před koncem, symbolizuje princovo

zabezpečení a jeho úspěchy, na které je třeba poukázat, kladně je ohodnotit a oslavovat je pro jeho udatnost, sílu a moc.

Víra v pravou lásku, která je jistě najde, provází každou hlavní hrdinku v Disneyho filmech. Popelka na tom byla v podstatě stejně. Sotva se dozvěděla o královském bálu, věděla, že jestliže tam přijde a zatančí si s princem, zamiluje se do ní a budou žít šťastně až do smrti. Kdyby neměla kmotru v podobě dobré víly a ta jí pár kouzly nepomohla k dokonalosti, nikdy by nebyla šťastná? Princ, který je statný, pohledný a šarmantní, je tedy zárukou k šťastnému soužití a prožití života?¹²

Princ a princezna ve filmu *Sněhurka a sedm trpaslíků* tak představují pomyslné ideály maskulinity a feminity tak, jak je definují genderové role. Sněhurka je krásná, hodná, drží se dobrých mravů a slušného vychování, zastává domácí práce, ovládá tanec a zpěv a přijímá svoji roli manželky a matky. Vedle ní je princ, který je silný, mocný a udatný, zcela zřejmě zaopatřený, a nabízí tak Sněhurce teoretický spokojený život po jeho boku. Oba jsou tak ukázkové příklady toho, jak Disney nahlíží na pojem „muž“ a „žena“, který je v naprosté shodě s genderově stereotypním zobrazováním těchto dvou genderů.

¹² Totéž můžeme říct o *Šípkové Růžence*. Usne na sto let a pouze „prvý z lásky polibek“ ji probudí. Princ byl opět učarován jen její krásou, což je podle Disneyho dostačujícím prvkem pro pravou lásku. Všechny tyto tři ženy buď spí, nebo čekají doma, až si pro ně přijede princ, a ony budou moci být konečně šťastné. Jediné ženské štěstí tak dle Disneyho filmů spočívá v manželství a rodinném životě. A jaký důvod má princ, aby prošel tolika úskalími a riskoval vlastní život, když může mít dostupnější ženu? Pokud budeme brát v potaz, že jsou zde ženy zobrazovány jako ty emotivní a láskou posedlé bytosti a muži nejsou nositeli těchto vlastností a emocí, ti válčí a zažívají dobrodružství, je pro ně tedy manželství ta největší válka a dobrodružství, které jim jejich racionalita nabízí? Důvod posedlosti žen sňatkem je u Disneyho celkem pochopitelný, ale jaký důvod má tedy „neemocionální“ princ (který má v podstatě vše), aby se oženil, a ještě zachraňoval ženu, kterou v lepším případě viděl alespoň jednou v životě? Všechny tyto příběhy jsou založeny na mýtu lásky na první pohled, přičemž princů stačí síla, moc, bohatství, sláva, šarm a hezký vzhled, aby po něm princezna zatoužila. Ovšem kam se poděl ten mužský intelekt, který ženské postavy postrádají? Tyto příběhy jsou samy o sobě iracionální i v zobrazení mužských charakterů, které mají být silné a mají vyjadřovat maskulinitu. Ovšem kromě stavby těla tomu příliš věcí nenasvědčuje. Princové působí podobně udržovaně jako princezny a v dnešní době by byli označeni za metrosexuály – opravdu ženy touží po sňatku s někým takovým? Mužská krása je vyvrácena ve filmu *Kráska a Zvíře* (1991), kde se Bella nezamiluje do prince kvůli jeho kráse a slávě, ale právě kvůli intelektu a šarmantnímu chování.

7. Analýza filmu *Popelka*

Notoricky známý příběh o Popelce zfilmovalo studio Disney v roce 1950 a je to po *Sněhurce* druhý celovečerní animovaný film s ženskou postavou princezny v roli hlavní protagonistky. Stejně jako *Sněhurka* se i *Popelka* těšila a těší velké oblibě nejen u dětského publika a oba tyto filmy můžeme nazvat nejoblíbenějšími celovečerními snímky Disneyho zlaté éry s ženskou hrdinkou v hlavní roli. Oba filmy jsou velmi muzikální a i narativně podobné. Oba začínají stejnými slovy, a sice „once upon a time“ a končí větou „they lived happily ever after“, tedy typicky pohádkovými frázemi užívanými převážně u příběhů s postavami prince a princezny.

Popelčin i Sněhurčin příběh mají mnoho podobných prvků. Obě přišly o matku a jejich otec se znovu oženil, aby milované dceři nechyběla matka. Oba si vybrali zlé a kruté ženy, které si zakládaly na své moci, majetku a kráse. Popelčina macecha navíc do domu přivedla dvě vlastní dcery z prvního manželství, které měly Popelce tvořit „milující rodinu“. Potřeba moci se však u macechy projevila až po smrti manžela a svou nevlastní dceru brala jako objekt k uplatnění moci. Chod domácnosti vedla macecha skrze manuální činnost Popelky a stejně jako tomu bylo v případě Sněhurky i zde žárlila macecha na Popelčin půvab. Oblékala ji proto jako služebnou, nechávala ji spát v nuzném pokoji ve věži a nechávala ji celé dny uklízet dům, starat se o domácí zvířata i o ni a její dvě dcery.

Stejně jako v předchozím analyzovaném filmu i zde je na hlavní hrdince opěvován seznam kategorických rysů řazených k obrazu „ideální ženy“. Především je vyzdvihován její půvab a dobré srdce, v další řadě pak její dobrá nálada/optimismus a precizní zvládnutí široké škály domácích prací. „(...) zatímco Popelku týraly a ponižovaly a donutily stát se služkou v rodném domě. A přesto přese všechno byla Popelka mírná a laskavá.“

Popelka snášela týrání díky svému snění a idealizování možné reality. Její sny jsou vlastně jediným pozitivním aspektem jejího života a až do posledních okamžiků se svých snů nevzdá. Musela by se totiž vzdát naděje na lepší život a připustit si tragický stav jejího života.

„Když sen prozradíš, tak se nevyplní. Tvůj sen se projeví, tvá přání, touhy skrývané, sny tvé před vším zlým tě chrání, tak nevzdej se a hlídej sny své. (...) Měj víru v ně dál

a potkáš své štěstí v jednom z krásných dní. Ať jak chce, úděl tvůj tě souží, když dál věříš a toužíš, v ten den se sny tvé vyplní.“

Ovšem Disney vykresluje Popelku jako ženu, která je spokojená a šťastná, může-li zastávat domácí práce, jelikož jinou životní náplň života nemá, krom pozdějšího manželského a mateřského života.

Mateřství je aspekt „ženství“, který Disney v obou filmech zcela vynechává a jen v esenciální podobě je zakotven v charakterech hlavních hrdinek. Macechy jsou obě zlé, kruté a absolutním antonymem „mateřství“, jak je tento pojem v dnešní době chápán. Fakt, že Popelčina macecha měla vlastní dvě dcery, které na úkor Popelky protěžovala, nijak nepřidává této ženě na mateřskosti či feminitě. Naopak, macechy zde působí poněkud maskulinně. Matky princů se v příběhu také nijak neobjevují. Rodiče prince Ferdinanda ve *Sněhurce* nijak zobrazení ani zmíněni nejsou a Princ Charming v *Popelce* má jen otce, tedy celými filmy vládne převážně mužský archetyp a veškeré „ideální“ ženské, manželské, mateřské a feminní rysy ženské genderové role jsou implikovány pouze do hlavních hrdinek, tedy princezen. Sněhurka a Popelka jsou tak jediným „ideálním“, ale zato komplexním obrazem „ideální“ ženy.

Jejich otcové si vybrali opaky oněch „ideálních“ žen. Byly z velmi dobré rodiny s dobrým vychováním a způsoby, tedy jistě reprezentativní ženy, ovšem pokud hledali svým dcerám druhou matku, měla by pochopitelně splňovat i požadavek mateřství. Popelčina macecha sice již měla dvě dcery v Popelčině věku, což do jisté míry navozuje pocit „mateřského pudu“, ovšem macecha od prvního okamžiku působí chladně a nepřístupně a své vlastní dcery vychovává s jistou dávkou odstupu. Původ ženy z „dobrých“ kruhů společnosti, a tedy příhodné vychování a dodržování zásad a etikety vyšší společnosti, by byly pro Popelčinu výchovu velmi přínosné, protože by tak získala vyšší společenský status. Ovšem v okamžiku otcova úmrtí se z jeho nové ženy stává disneyovský prototyp „zlé macechy“. Projeví se jako chladnokrevná a krutá pedantka, která stejně jako ostatní Disneyho macechy žárlí na krásu hlavní protagonistky a snaží se ji potlačit či maskovat. Popelka se dokonce jednou ohradí proti množství požadavků macechy, na rozdíl od Sněhurky, ovšem je v zápětí macechou umlčena.

I přes veškeré vykořisťování si Popelka ponechává půvab a eleganci a stejně jako Sněhurka nachází možnost socializace a přátelských vztahů jen u roztomilých zvířat. Stej-

ně jako dalším princeznám je jí vlastní soucit, pozitivní přístup a blízký vztah k živým tvorům. Je plachá, přizpůsobivá a působí jako domácí typ pasivní ženy bez potřeby seberealizace. Jediný cíl, který si po celou dobu klade, je nalezení šťastné romantické lásky. Jeho realizaci spatřuje v královském bálu, a její pozornost se tedy přesouvá směrem k němu. Věří, že po setkání s princem naplní svůj osud a v té chvíli začne „aktivně“ jednat ve svůj prospěch. Popelka projevuje nadměru důvěřivosti, když věří, že ji macecha nechá na ples jet. Stejně jako jiné postavy, které začnou jednat aktivně a pokouší se ovlivnit svoji budoucnost, je i Popelka potrestána a ponížena. Ovšem na rozdíl od potrestaných antagonistek necítí Popelka zášť ani nenávisť k jakémukoliv zlu, které je jí napácháno. Přijímá veškerou újmu jako nutné zlo k tomu, aby si zasloužila štěstí, což ji odlišuje od záporných postav, a právě proto se šťastného konce dočká. Jako deus ex machina se zjeví dobrá víla, která Popelce zajistí vše, aby se na bál mohla vydat a našla zde svoji osudovou lásku.

Již zmíněný bál byl iniciován králem kvůli pocitu nedostatečného kontaktu s vlastním synem. Věřil, že pokud ho ožení a on se pak usadí, bude s ním či jeho dětmi moci trávit pokojné stáří. Pokud by král měl i v tuto chvíli manželku a veškerá socializace neprobíhala jen skrze jeho rádce, vévodu, neapeloval by na rychlý sňatek vlastního syna, který se mu vzdaloval. Touhu po závislém synovi v podobě malého dítěte reflektuje do požadavků na synovu reprodukci, v níž spatřoval naději na sociální kontakty a potlačení pocitu osamělosti.

Právě král stojí za jednou z vůbec prvních sexuálních narážek v Disneyho celovečerních animovaných filmech, a to výrokem: „Copak tu není ani jedna, ze které by chtěl udělat matku? Chci říct manželku,“ který pronese během představování potencionálních nevěst. Laxní přístup jeho syna k ženské promenádě donutí krále pochybovat o princově zájmu o dívky a naznačuje, že ho žádná nepřitahuje. Král měl totiž jinou představu, kterou nám následně s posměchem přehraje jeho rádce: „Vy, Sire, jste nevyhlášený romantik. Bez pochyb jste si představoval, jak se mladý princ klaní společnosti, náhle ustane, pohledne... A hle! Tam stojí ona, dívka jeho snů. Co je zač a odkud pochází, to neví, ani vědět nechce, poněvadž srdce ho vede za dívkou, které je předem souzeno stát se jeho nevěstou. Zajímavá zápleтка do pohádek Sire, ale ve skutečném životě, kdepak. Odsouzeno k nezdaru.“

Reaguje tím zpětně na královo vyjádření: „Můj syn se vyhýbá zodpovědnosti už dlouho, je načase, aby se jednou oženil a usadil. A rád bych se dožil vnučátek, než umřu.“, které král pronesl před bálem a princovo romantické nahlížení na sňatek podmíněný láskou ohodnotil slovy „(...) s těmito hloupými romantickými nápady.“

Odkaz na nerealističnost příběhu má sice sloužit jako vtip k pobavení publika a k definování rádcova charakteru jako kriticky racionálního, který na romantiku a lásku nahlíží dost skepticky, ale je pravda, že Disney tímto vtipem ve scénáři dává najevo nepravděpodobnost projekce příběhu do reality, není-li dokonce považována za absurdní.

Popelka pak po jednom tanci s princem ví, „pro co má smysl žít.“ Spokojený rodinný život jí byl souzen, a jelikož ho nenašla ve vlastním domově, nachází ho v podobě lásky od prince. Ovšem Popelka, stejně jako další princezny, nemůže žít šťastně, dokud nebude přímo vyrvána ze spárů zla. Musí se tedy ještě vrátit zpět do nevolnictví ve vlastním domě, kde se zlo ještě několikrát pokusí zvrátit její osud. Macecha ji zamkne ve věži, ovšem stejně jako Sněhurce jí pomůže příroda, která jí oplácí laskavost a pozitivní vztah. Další a poslední pokus o zvrát má na starost opět nepřející macecha, která zapříčiní rozbití legendárního skleněného střevíčku, který jako jediný může Popelku identifikovat jakožto princovu jedinou a pravou lásku. Ovšem v tu chvíli už Popelka nenechává nic náhodě a svůj závěrečný triumf vytahuje v podobě druhého střevíčku. Následuje již jen Disneyho stereotypní obraz šťastného konce v podobě sňatku a ponížení zla osamocněním a neuspokojením potřeby společenského uznání macechy.

Při vévodově hledání majitelky střevíčku je na ženu nahlíženo jako „cíl pátrání“. V podstatě jí není přiřčen žádný rod, ale je označena jako „to“, co hledají, tedy objekt potřeby.

„Ta, jež obuje střevíček, bude prohlášena za cíl pátrání a jedinou opravdovou láskou jeho královské výsosti. Jeho královská výsost požádá shora zmíněnou dívku o ruku a tato shora zmíněná bude povinná vdát se za jeho královskou výsost.“

Popelka nejenže nedostane možnost výběru, ale pokud se přihlásí jako majitelka střevíčku, je povinná vdát se za prince i v případě, že by s tím nesouhlasila. Doposud byla objektem uplatnění moci jen pro macechu a nevlastní sestry, ovšem nyní přichází princ, který jakožto „silnější pohlaví“ prosadí svou moc, aby získal požadovaný „majetek“, tedy

Popelku. Po celou dobu je na Popelku nahlíženo jako na „majetek“ a submisivní objekt k prosazování nadvlády. Macecha ji násilím zavře do věže, nechce ji pustit na bál, a tak nechá své dcery, aby jí zničily šaty, má tedy nad Popelkou a jejím životem naprostou kontrolu a může s ním libovolně manipulovat. Princ je ovšem považován za „nejsilnějšího“, a proto může jít a vytrhnout Popelku ze spárů macechy, aniž by se ptal na názor Popelky či její rodiny. Důležitá je zde i „královská moc“, která je zde chápána jako moc absolutní. Cokoliv si člen královské rodiny zamane, to získá bez ohledu na okolí. Podobný princip moci je i ve *Sněhurce*, kdy princ vytrhne Sněhurku trpaslíkům, aniž by se ptal na její názor či ho zajímaly pravomoci trpaslíků a jejich vztah a závazky ke Sněhurce či její závazky k trpaslíkům. Princové mají v těchto pohádkách moc absolutní a neexistuje jim rovnocenný protivník, či alespoň postava, která by naznačovala vzdor či nesouhlas s uplatněním této moci. Druhá nejvlivnější a nejmocnější postava je macecha, která však podléhá moci prince; přestože zlá královna ve *Sněhurce* ovládá nadpřirozené síly, nepoužije je k pokoření absolutní moci prince.

V *Popelce* hraje zásadní roli „víra ve šťastný konec“. Jak sama Popelka říká: „Když stále věříš, tvé sny se stanou skutečností.“ Popelčina neutuchající víra v pozitivní osud ji po celou dobu udržuje v pozitivní náladě a opět se dostáváme k jednomu z Disneyho stereotypů princezny, coby pasivního a trpělivého pozorovatele. Na rozdíl od Sněhurky zasahuje Popelka alespoň minimálně. Je sice za náznak netrpělivosti a nedostatku víry potrestána, ale sama se snaží přičinit o své štěstí. Můžeme tedy u druhého celovečerního filmu sledovat jistý posun kupředu v oblasti aktivní činnosti hlavních protagonistek, coby spoluurčovatelek svého osudu.

Přestože víme, že film není obrazem reality, v Disneyho animovaných filmech se i fikční svět pokouší působit jako „částečně reálný“ nebo založený na skutečnosti. Nejpopulárnější příběhy, jako je *Sněhurka a sedm trpaslíků* nebo *Popelka*, začínají větou: „Once upon a time,“ tedy česky: „Bylo, nebylo,“ či „Za sedmero horami a řekami bylo,“ což evokuje jistou věrohodnost a pravděpodobnost příběhu a jeho možný reálný základ, nebo dokonce celý příběh. Tyto filmy se nám tedy snaží podsunout, že se příběh dost možná už jednou stal, a je tedy možné, že se stane znovu. Manželství a společné soužití dvou lidí, kteří se v podstatě neznali a viděli se poprvé v životě, je nám v samém zárodku v podobě svatby zahalen a nahrazen titulkem: „They live happily ever after,“ tedy: „Žili spolu šťastně až do smrti.“ Některé pohádky mají v českém překladu ještě mnohem více zavádějící

zakončení v podobě titulku: „Pokud nezemřeli, žijí dodnes,“ který nám v podstatě dokládá, že pár existoval a možná existuje ještě dnes. Je tedy nutné uvědomit si, že film je fikční obraz, který je silně idealizovaný a podřízený určitým požadavkům a stereotypům. Tato práce tak dokládá disonanci s realitou, která se ve filmech vyskytuje, pouze v modifikované podobě stereotypního zobrazení muže a ženy tak, aby odpovídala společensky respektovaným kritériím a požadavkům.

Ženské postavy jsou značně idealizovány, aby splňovaly mužskou bájnou iluzi, jak by dle nich měla vypadat a jaké vlastnosti by jí měly být vlastní. Od děvčat a žen se očekává, že jim správná výchova zajistí vlastnosti jako je jemnocit a mírnost, senzibilita, laskavost a vstřícnost. Mimo to by žena měla být ústupná a ochotná pomáhat, ovšem neočekává se, že by se mohla bouřit nebo se nevzdávat. Její úlohou je zařadit se a podřídit a je vedena k přizpůsobivosti a poddajnosti.

Vezmeme-li jako první Sněhurku, je pochopitelné, že když byla natočena v roce 1937, bude zosobňovat jisté dobové ideály mužů. Byla tedy dosti submisivní, poslušná a ve chvíli, kdy má rozhodovat o svém osudu, je nesamostatná, hysterická a iracionální. Taková byla mužská představa o ní a taková „by měla“ být žena dle jejich soudu i ve skutečnosti: nesamostatná, závislá a poslušná. Pozdější mírná emancipace přerostla v 60. letech až do feministické polohy, v rámci níž takový ideál ženy nebyl přijatelný a žádoucí, ovšem do té doby vládla Disneyho princeznám tato standardizovaná „genderová role“.

Přidělování rolí Disney využil i na „nelidské“ postavy. V případě *Sněhurky* se trpaslíkům dostalo „identifikace“ s mužským rodem a v případě *Popelky* byly genderové role rozděleny mezi myši. „Myší společenství“ tak přímo reflektuje genderově heterogenní uspořádání „lidské“ společnosti. Když se v domě objeví nová myš, „myší společnost“ ji přijme mezi sebe a Popelka jí přiřazuje oblečení, díky němuž se jí dostává konkrétního označení „myš-muž“ a „myš-žena“, podle toho, zda jí Popelka přiděluje kalhoty a sako, nebo sukni a mašle.

„V baráku je myš, docela nová.“

„To asi bude potřebovat šaty a...“

„Není to ona! Ale on, On!“

„Tak to vyberu jiné. Bude potřebovat sáčko, botky...“

„Myš-muž“ dostane boty, kalhoty, svetr a čepici. V jeho blízkosti můžeme právě spatřovat „myš-ženu“, která má na sobě šaty s mašlí. I myším je tak přidělen gender a následně i genderové role, které se odráží v jisté „hierarchii“ této „myší společnosti“. Hlavní myší postavou a očividně někým, koho lze nazvat jejich „vůdcem“, je zde myš oblečená a označovaná jako „mužská“, tedy i mezi myšmi zavedl Disney patriarchální řád, mužskou nadřazenost. I práce je dělena dle genderových rolí, což je patrné ve scéně, kdy myši vyrábí pro Popelku šaty na bál, když se jedna z myší, označovaná jako „myš-muž“, chce pustit do šití šatů.

„A já se ujmu šití!“

„Ne, ať šijí raději dívky. Ty jdi shánět zbytky!“

A „myš-žena“ se tak pustí do šití, což je řazeno mezi „ženské domácí práce“, zatímco se „myši-muži“ vydají na dobrodružnou cestu, kde ukořistí poslední detaily v podobě šerpy a perlového náhrdelníku. Tato cesta je symbolem mužské odvahy a síly. Zatímco tedy „myši-ženy“ pracují na výrobě šatů, „myši-muži“ jdou prokázat svou odvahu a sílu v zápase se silnějším protivníkem, kocourem Luciferem, a jako trofej hodnou uznání a obdivu přinesou, co slíbili. Můžeme vidět opětovné stereotypní rozdělení úkonů, kdy „ženy“ pasivně vyčkávají doma a „muži“ aktivně zápasí se zlem a přichází jako silní a odvážní vítězové k „ženě“, která by bez nich v tomto případě nemohla dokončit šaty, tudíž její práce přímo závisela na výsledku mužské práce. V závěru výsledek vlastní práce ohodnotí slovy:

„(...) až přijde na ten bál, nad její krásou užasne sál, a také nad tím, jaké má to šaty skvělé.“

Opět je tak ze všech vlastností vyzdvížena právě krása hlavní hrdinky, která rozhoduje o její pozici ve společnosti a jejím přijetí. Funguje zde pohádkový model přitažlivosti na základě „lásky na první pohled“, tedy výběru partnerky či partnera na základě jeho přitažlivosti a reprezentativního chování, tedy patřičného chování schvalovaného danou společností. Toto dokládá i pasáž rozhovoru krále a komorníka/vévody, kdy druhý jmenovaný dementuje královu romantickou ideu:

„Co je zač a odkud pochází, to neví ani vědět nechce, poněvadž srdce ho vede za dívkou, které je předem souzeno stát se jeho nevěstou.“

Následuje jejich rozhovor, když Popelka vejde do sálu:

„Co je zač? Znáš ji?“

„Ne, Sire, nikdy předtím jsem ji neviděl.“

„To nakonec mluví v její prospěch.“

Popelka je ztělesněním královny „idey“, když jako cizinka vejde do sálu, a doufá tak v naplnění fráze „(...) srdce ho vede za dívkou, které je předem souzeno stát se jeho nevěstou.“ Podle Disneyho tak není třeba o ženě cokoli vědět. Pokud je fyzicky přitažlivá, je možné na základě této přitažlivosti mluvit o oné „lásce na první pohled“, která slibuje tzv. „šťastný konec“. Volba partnerky je tak založena v první řadě na její atraktivitě a druhotně i na jejích mateřských schopnostech, poslušnosti a péči o domácnost, tedy osvojení si oné „ideální genderové role“.

Stejně jako tyto vedlejší postavy, ani další v podobě psa Bruna, krále nebo komorníka/vévody nijak neohrožují princovu pozici „ideálního muže“, a není tak možno zpochybnit Popelčinu volbu, jako tomu je i v případě Sněhurky. Ani jedna z princezen tedy při výběru partnera nemá možnost volby, jen souhlasí s mužským rozhodnutím. Tyto vedlejší postavy sice obdivují krásu hlavní hrdinky a jistým způsobem jí vyjadřují náklonnost, lásku, ovšem ona to chápe jako přátelské gesto či vyjádření pozitivního zájmu a oblíbenosti.

Stejně jako Sněhurka prožila svůj iracionální zkrat při úprku lesem a rezignovaně se zde zhroutila, i Popelka prožívá podobný moment. Ve chvíli, kdy jí macecha a nevlastní sestry zabrání zúčastnit se bálu, rozpláče se a rezignovaně se zhroutí v zahradě, přičemž ve svém pasivním postoji k vlastnímu životu řekne: „Nemám nic, v co bych mohla věřit.“ Jakmile je totiž Popelce i Sněhurce „vhozena překážka pod nohy“, nevědí si s ní samy rady a pasivně vyčkávají na pomoc přírody či nadpřirozeného jevu. I zde se totiž po zjevení dobré víly využije příroda k záchraně Popelky a domácí zvířata jsou proměněna na koně a služebné, díky nimž se Popelka dostane na bál, a může tak naplnit osud, k němuž byla dle svého názoru „předurčena“. Již na začátku obě princezny zpívají, že si musí odtrpět jistou míru újmy, aby se jejich sny, o jejichž naplnění jsou přesvědčeny, staly skutečností.

8. Ženské postavy

Konvenčnost a lpění na standardizovaném řádu společenských pravidel tvůrců filmů z produkce Walta Disneyho jsou více než patrné. Na obecně platná pravidla postavení muže a ženy je v těchto animovaných filmech nahlíženo prizmatem ustáleného společenského řádu.

Postavení muže a ženy nabízí po prozkoumání celovečerních snímků Walta Disneyho *Sněhurky a sedm trpaslíků* a *Popelky* několik obecně platných pravidel. Ženy přijímají obecně platnou genderovou roli, stejně jako muži. Ženské jednání nijak výrazně neposouvá děj a jejich činnosti jsou v kontextu narativu méněcenné. To muži jsou zde zásadními hybateli děje a rozhodují o svém životě i životě hlavní hrdinky či o jejich společné budoucnosti.

Ženy samy neovlivňují, ani se o to příliš nesnaží, svůj šťastný konec. Stačí jim být krásné, trpělivé. Disney prezentuje ženský osud jako lidové pořekadlo: „Trpělivost přináší růže.“ Pokud bude žena sedět doma, bude hodná, pokorná a trpělivá, tak jí štěstí „samo spadne do klína“. Zato ženy, které o své štěstí bojují samy, jsou zobrazovány jako záporné postavy s nějakou obsesí a na konci vždycky skončí samy a poražené. Tudíž žena, která bojuje za svůj sen a nechce ho nechat náhodě, bude potrestána, protože je příliš sebevědomá a ambiciózní a vymyká se představám o ideální ženě. Tyto záporné postavy jsou zobrazovány jako starší zlé ženy, často s nadpřirozenými schopnostmi. Jsou ctižádostivé, mocné, silné, nezávislé, aktivní a racionální. Většinou je jim upřena jedna z těchto vlastností, tedy urážka na cti, omezení moci, narušení jejich přesvědčení o vlastní dokonalosti apod. Kladná postava by vyčkala, až jí spravedlivým řádem pohádkového světa bude křivda samovolně napravena, ovšem antagonistky bojují samy za sebe. Je možné, že jakožto postarší ženy si uvědomují, že nemůžou zbytek života čekat, až je zachrání muž, nebo si jsou jen jednoduše vědomy své moci a nevidí důvod, proč jí nevyužít a nebýt samostatné. Budeme-li brát v potaz reálnou identifikaci s ženskými postavami, máme jako ženy na výběr být buď naivní pasivní kráskou, nebo postarší zlou čarodějnici, která zůstane beze všeho, sama a opuštěná?

Oba příběhy mají společný prvek v podobě romantické lásky a šťastného konce. Ať je hrdinka jakkoliv emancipovaná, nebo domestikovaná, vždy je to právě žena, která je zobrazena jakožto bytost věřící v lásku a rodinné hodnoty. Stejně je tomu u animované

Sněhurky a sedmi trpaslíků z roku 1937 i *Popelky* z roku 1950. Sněhurka i Popelka mají podobný příběh. V raném dětství přijdou o své matky a tím o „ideální vzor ženství“, jejich otcové se ožení podruhé a vezmou si ženy, které onomu ideálu nijak neodpovídají. Následně zemře i otec a mladé hrdinky tak „vychovává“ jejich macecha, která postrádá všechny povahové rysy „ideální feminity“: nenajdeme u nich laskavost, dobrotu srdce, souznění s přírodou, nevykonávají domácí práce (ty vykonávají právě jejich nevlastní dcery), a přestože macecha Popelky má dvě vlastní dcery, o jejím „mateřském pudu“ a roli matky lze pochybovat. Je tedy otázkou, jak se Sněhurka a Popelka naučily těmto rolím, když neměly žádný obraz „ideálního ženství“, který by jim umožnil socializovat se do této podoby. Macecha jim veškerou práci nařizovala a nevedla hlavní hrdinky k jakémusi „pocitu naplnění“ z dobře odvedené domácí práce, funkcí domácích prací je zde ponížit „nenáviděnou“ osobu, a Disney v závěru dělá z princezen oběti hodné lítosti, které s láskou a s radostí zastávají domácí práce a své ponížení přijímají, čekající na satisfakci a záchranu.

„Zlo není u Disneyho definováno striktně jako podlost. Je to spíše symptom šilenství ztělesněn v různých úrovních paranoie.“¹³ V Disneyho animovaných filmech nenajdeme nevlastní matku, která by nebyla zobrazením čistého zla a nenávisti. Neexistuje zde žena, která by se pokusila dát hlavní hrdince láskyplnou podporu a ztělesňovala obraz mateřské lásky, jak by tomu v rámci stereotypů mělo být. Stereotypy macech jsou zobrazeny jako ženy, které přišly mladé dívce ztrpčit život, a nevlastní matka je tedy automaticky spojována s nepřátelstvím. Jak pro Sněhurku, tak pro Popelku jsou macechy jedinou možnou alternativou rodiny, a kvůli jejich nepřátelskému postoji tak nemají žádné rodinné zázemí. Hlavní hrdinky tak žijí vlastní život v nějaké zidealizované bublině, ve které jsou šťastné. Volný čas zaplňují domácími pracemi, zpěvem a souzněním s přírodou. Oproti macechám ztělesňují přírodní krásu a vznešenost éterické bytosti, v jejich přístupu ke světu shledáváme optimismus hraničící s naivitou a prostoduchostí. Z každé macechy vyzařuje jistá vznešenost spojená s mocí, která by se ovšem dala přirovnat k potřebě úcty a respektu, na nichž si zakládají. Svě nevlastní dcery šikají a v jistém směru „vlastní“. Mají právo nad nimi rozhodovat, a určují tak směr jejich života, přičemž hlavní hrdinky se nijak nebrání ani nevzpouzejí.

¹³ DAVIS, Amy M. *Good girls and wicked witches: women in Disney's feature animation*. Eastleigh, U.K.: John Libbey Pub., c2006, s. 109. ISBN 0861966732.

Antagonistky jsou naprostými opaky svých nevinných obětí. Jsou posedlé kontrolou svého života a všech aspektů, které mohou jeho chod jakkoliv ovlivnit. Jsou silné, nebojácné, kreativní, a pokud nedisponují nějakou nadpřirozenou schopností (jako je tomu v případě zlé královny ve filmu *Sněhurka a sedm trpaslíků*), disponují mocí a silnou autoritou, která je o to působivější, jelikož musela žena vynaložit o to více úsilí, aby tyto schopnosti a dispozice získala. Jsou zobrazovány jako starší vyzrálé ženy, které jsou silné, nezávislé a nepotřebují muže jako stabilní oporu pro své štěstí. Mají v podstatě vše, co chybí jejich ženským obětem – jsou silné, aktivní a převážně racionální bytosti, které se nezastaví před ničím, aby dosáhly svých cílů. Pokud jim něco chybí, mají dostatek moci, odhodlání a intelektu, aby to získaly. Na aktivitu a samostatné konání velkých činů, které mohou působit zlo, zde můžeme nahlížet jako na původní popud, který zapříčinil žárlivost, nespokojenost či strach. Je to typ závislosti na uznávaném společenském statusu, který si žena sama vybojovala (či o něj stále usiluje), a nehodlá své úsilí zahodit a pasivně čekat na šťastný konec.

Opačné povahové rysy, srovnáme-li jen ženskou kladnou a zápornou postavu, jsou nejevidentnější asi v podání Sněhurky a zlé královny. Královna je Sněhurčina naprostá kontradikce. Sněhurka je ztělesněním křehkosti, krásy a naivity, a je jí tak blízká „krásná“ příroda nebo také příroda ve zkrášlené a roztomilé verzi. Královna se vyskytuje buď v kamenném prostoru zámku, sklepě plném pavučin nebo přírodě v její surové verzi. Jejich charaktery se odráží v prostorech, ve kterých se vyskytují, i ve zvířatech, která je doprovázejí. Sněhurku doprovází drobné ptactvo, veverky, malí zajíčci a kolouši, kdežto královni-
ním jediným zvířecím společníkem je havran, který by sice vyděsil Sněhurku, ovšem havrana děsí sama královna. Jak je tedy Sněhurka naivní a dobrosrdečná a stejnými vlastnostmi se obklopuje, tak i královnin chlad, surovost a děsivost lze spatřit i kolem ní v symbolické podobě. Královna, na rozdíl od Sněhurky, dokáže racionálně myslet a samostatně jednat i v krizových situacích – ve chvíli, kdy zjistí, že Sněhurka je považována za krásnější, a královna se cítí být ohrožená, nechá ji zabít. Když zjistí, že Sněhurka není mrtvá, vymyslí další plán, do kterého se sama aktivně zapojí, aby si byla jista úspěchem, svou spokojeností a „šťastným koncem“, tedy definitivní smrtí Sněhurky.

Štěstí a spokojenost však není výsadou jen kladných protagonistek, jak by se mohlo na první pohled zdát. Je striktní výsadou žen, které jsou pasivní a na své štěstí trpělivě čekají. Jak ve své knize *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Ani-*

mation říká Amy Davis: „Pokud jste ochotny na své štěstí trpělivě čekat, jistě si vás najde. Pokud se budete pokoušet pro své štěstí něco udělat samy, skončíte poražená a opuštěná.“¹⁴

Ovšem jaký příklad by to pro děti byl, kdyby zlo zůstalo nepotrestáno? Zlo, které můžeme chápat jako jistou obsesi způsobenou paranoiou mocných žen, nikdy nemůže zůstat nepotrestáno, tudíž zdroj působení zla – ženské antagonistky – je ponížen, poražen a ponechán v osamění na okraji společnosti, kde jsou těmto ženám odebrány veškeré věci a pravomoci, na kterých si zakládaly, tedy majetek, moc, nezávislost a samostatnost či aktivní vedení svého života. Zlá královna ze Sněhurky byla při nenávistné honbě trpaslíky shozena z útesu, zavalena kamením, a aby toho nebylo málo, je následně roztrhána supy. Macecha Popelky zůstala ponížena s neprovdanými dcerami v domě, o který se neuměly bez Popelky postarat. Potrestání je však v Disneyho podání ještě mírumilovné, kdyby byl důslednější v adaptaci předlohy původních příběhů bratří Grimmů, záporné postavy by těsně před smrtí trpěly mnohem více. Zlá královna ze Sněhurky umírá v původním příběhu během tance v rozzhavených ocelových střevicích na svatbě Sněhurky a macecha se svými dcerami v *Popelce* jsou taktéž na svatbě poníženy a zmrzačeny.

Obě hlavní ženské hrdinky jsou u Disneyho „princezny“ a ženy, které jsou připoutány k domovu, přičemž jeho opuštění je možné pouze pod podmínkou vdavků. Tyto ženy musí navíc splňovat požadavek typického amerického ideálu krásy: štíhlá, drobná, udržovaná kráska s „dobrým vystupováním“. Komplexně bychom je mohli nazvat prostými či slabými, které čekají, až budou zachráněny muži. Je ovšem pravda, že povaha těchto žen bývá alespoň minimálně obměňována. Společné prvky jak charakterového, tak narativního rázu můžeme spatřovat v podstatě u všech princezen. Jsou krásné, mají jemné rysy v obličeji a bezchybnou ženskou postavu. Jsou mladé, nekonfliktní, pracovité, s jemnými gesty a výrazy. Všechny tyto vlastnosti, společně s romantickými naivními ideály, můžeme označit za stereotypní „zidealizovaný“ pohled na reálnou ženskou povahu. Když si má totiž člověk vybrat možnost identifikace s ženskými postavami v animovaném filmu, pochopitelně si nebude volit identifikaci s koncem antagonistky, ale vybere si ideál v podobě šťastného konce hlavní hrdinky.

¹⁴ DAVIS, Amy M. Good girls and wicked witches: Women in Disney's feature animation. Eastleigh, U.K.: John Libbey Pub., c2006, s. 108. ISBN 0861966732.

Ve své blízkosti mají princezny/hrdinky starší ženskou postavu, která jim škodí a povětšinou má nadpřirozené schopnosti. Povahově jsou všechny protagonistky dost podobné. Mají nadání pro zpěv a tanec a pozitivní přístup k domácím pracím. Jsou laskavé, dobrosrdečné, naivní, krásné a vznešené, mají velmi kladný vztah ke „krásné“ přírodě, která musí být však krásná, dobrosrdečná a nevinná, jako ony samy. Jejich vzhled i charaktery jsou stereotypním obrazem nejen pro Disneyho filmy, ale odpovídají stereotypnímu pohledu na „ženu“ a ženskou genderovou roli. Žena, která ve společnosti bude splňovat požadavky, které splňují právě hlavní hrdinky Disneyho filmů, bude společností považována za „normální“, bude do celého koloritu genderových stereotypů zapadat a společnost i nadále dotvářet heterogenní společnost. Ženy, které by se identifikovaly s ženskou zápornou postavou, se těmito stereotypům a patriarchálnímu řádu budou vymykat a stejně jako ve filmu i ve skutečnosti se sejdou s kritikou a trestem v podobě vyřazení z „přirozeného“ řádu společnosti. Disney tedy skrze ženské postavy prezentuje postoj společnosti k jistým požadavkům na „ideální“ ženu a poukazuje na nesouhlas s ženskou samostatností, která by ohrozila mužskou nadvládu a muže, coby aktivního budovatele děje.

9. Mužské postavy

Stereotypy se v Disneyho filmech nevztahují pouze na ženské postavy, muži jsou ve filmech pod vlivem stereotypizace taktéž. Konkrétně u dvou výše analyzovaných Disneyho filmů je z vlastností muže extrahován prototyp „ideálního muže zachránce“. Jen muži ve vedlejších rolích, kteří mají pouze zábavnou funkci, nesplňují ideální prototyp mužství.

Princové mají zosobňovat mužnost, sílu a intelekt. City projevují jen v okamžiku, kdy chtějí okouzlit princeznu a vyznat jí lásku. Přestože hlavní roli má ve filmech ženská hrdinka, je to právě muž, který je, i přes menší prostor v příběhu, zásadním strůjcem a hybatelem děje.

Je sice pravda, že princezny jsou nepochybně pasivnější, například Sněhurka také pro naplnění své lásky neudělá zhora nic, ovšem pasivitu a vyčkávání mužským protagonistů popřít jistě nemůžeme. Princ Ferdinand však pro svou lásku udělá mnohem více, než Sněhurka. Musí ji sám najít, vyznat jí lásku, pak ji opět najít u trpaslíků a zlomit kletbu, aby mohli být spolu.

Princ Charming z filmu *Popelka* taky žádnou aktivitou nevyniká a dalo by se s nadsázkou říct, že zde ho v aktivitě předčí sama Popelka, která je ochotná udělat téměř nemožné, aby se dostala na královský bál, protože věří, že právě tam ji čeká její vysněný šťastný konec. Princ sám není manželstvím nijak nadšen a značnou nevoli projevuje i na samotném bále, dokud nepřijde Popelka. Po protančené noci se namísto prince vydá za princeznu vévoda (rádce krále a organizátor bálu), najde střevíček a dělá vše pro to, aby Popelku zadržel. Následně princ zcela pasivně čeká, až vévoda obejde celý kraj a přivede mu dívku, které padne střevíček. Naprosto se neangažuje ve věcech, které by daly najevo jeho zájem, dal by se tak nazvat „pohodlným“. Ovšem princ zde využívá svou královskou moc a dostupné služebnictvo k usnadnění práce, jelikož „(...) ji miluje a je odhodlaný ji hledat a vzít si ji za ženu.“ Jakým způsobem se princ rozhodne svou budoucí ženu najít, se nezmiňuje. Žena je následně „povinná“ si ho vzít, jak je ve filmu řečeno. Tedy princ vydá rozkaz, a žena jej uposlechne, nehledě na své osobní přání.

Princové tak splňují ideu prototypu „muže“ jako živitele a hlavu rodiny, který má ve svém domě rozhodující slovo a žena jej ochotně následuje. Prototyp, který „ideálního muže“ definuje charakterovými rysy jako aktivního, silného, odhodlaného, rozhodného, odvážného a racionálního. Má přímou moc nad ženou, a může tak být považován za „silnější pohlaví“.

Vedlejší mužské postavy, jako jsou trpaslíci ve *Sněhurce* nebo král a vévoda v *Popelce*, mají čistě zábavnou úlohu a taktéž nijak výrazně neposouvají ani neovlivňují děj. Dávají najevo okouzlení hlavní hrdinkou, v některých případech hraničící s „platonic-kou láskou“, založené na její atraktivitě. Pomáhají hlavní hrdince k dosažení jejího šťastného konce, avšak poskytnou jí většinou jen prostor k seznámení s princem nebo jejich dalšímu setkání. V případě trpaslíků získává Sněhurka střechu nad hlavou a potravu výměnou za domácí práce, načež ji trpaslíci nechávají v jejich domě, dokud si pro ni nepřijede princ. Po tu dobu Sněhurku chrání, dokud není „předána do péče“ princem. V případě *Popelky* je vévoda zprostředkovatel princovy moci a král strůjcem prvního setkání jeho syna a Popelky. Hodlá tedy přivést Popelku do svého domu za účelem pokračování královského rodu.

Zvířecí postavy jsou více genderově vyobrazené v *Popelce* než ve *Sněhurce*. Ve *Sněhurce* není lesní zvěř označena jakýmkoliv rodem, můžeme sledovat jen minimální

(téměř žádné) vizuální rysy naznačující rozdělení genderů. Zvířata tak plní jen „roztomilou“ a zábavnou funkci, když Sněhurce pomáhají při domácích pracích nebo ji chrání před újmou. V *Popelce* je pozice zvířat poněkud komplikovanější. Jak je již výše zmíněno, každé myši je automaticky přidělován gender a následně jejich genderová role. Jsou oblékány dle stereotypního uvažování o mužském a ženském typu oděvu a rovněž rozdělení prací, hierarchie jejich společenství i jejich aktivita odpovídá stereotypnímu genderu užívanému v „lidské“ společnosti. Myši jsou tak jistou reflexí „ideálního“ genderového rozvržení společnosti, které má dokládat „funkčnost“ tohoto systému. V této „myší“ variaci společnosti navíc nefunguje potrestání zla, jelikož myši dodržují své genderové role a jediný problém spočívá v kočce, která je jejich přirozeným predátorem, ovšem nijak nekoresponduje se společenským řádem. Sněhurku i Popelku všechna zvířata milují a jsou jejich přáteli. V případě Sněhurky byla jistá náklonnost připomínající „platonickou lásku“ znázorněna postojem trpaslíků a jejich „soubojem“ o Sněhurčinu pozornost. V případě *Popelky* je tento typ přehnané náklonnosti projeven jen od psa Bruna, který svým chováním projevuje Popelce lásku. U ostatních zvířat můžeme mluvit o jisté „fascinaci“ krásou hlavních hrdinek. Ovšem veškerá zvířata v obou filmech má funkci čistě zábavnou, stejně jako mužské vedlejší postavy, nebo v případě *Popelky* i vedlejší ženské postavy, tedy její nevlastní sestry.

Závěr

V klasických Disneyho pohádkách *Sněhurka a sedm trpaslíků* a *Popelka* je zobrazení žen i mužů genderově stereotypní, kdy ženy plní pasivní úlohu a muži tu aktivní. Ženy jsou postavami, které nejsou hybateli děje a pouze vyčkávají na pomoc od mužských hrdinů, přírody a nadpřirozených bytostí. Mužské postavy mají v ději aktivní úlohu – zachraňují princezny, plní nebezpečné úkoly, riskují, jednají a prožívají mnohá dobrodružství, jelikož jsou obvykle prezentovány jako dominantní, ctižádostivé a fyzicky silné, zatímco ženské postavy jsou závislé, submisivní a slabé. Ženám se tak nedostane uznání, naopak odvážní princové jsou oslavováni a velebeni za své činy. Pokud vezmeme v potaz i výše zmíněnou „myší společnost“ ve filmu *Popelka* jako vedlejší, avšak i tak prvek filmu vhodný ke zkoumání, i zde můžeme vidět, že muži plní aktivní úlohu a ženy pasivní s „funkčními“ genderovými stereotypy.

Je zde explicitně vymezena ženská a mužská genderová role, a to tradičním způsobem, kdy je žena symbolicky označována jako matka a manželka, zatímco muž může být dominantní, odvážný, rozhodný a jeho úloha ve filmu přímo ovlivňuje život ženy, ne naopak. Ženy téměř vždy pasivně vyčkávají na pomoc a záchranu, jsou laskavé a naivní a dobu čekání si zkracují domácími pracemi. Jediná aktivita, kdy žena napomáhá muži aktivně posunout děj, je omezena na jejich náhodné setkání, kdy jim vyjde vstříc a toužící po lásce se chce seznámit s princem. Tato úloha je ovšem i tak dosti pasivní.

V Disneyho pohádkách je u ženských hrdinek zdůrazňována především krása, laskavost, pokora, skromnost a pracovitost, zatímco charakterové vlastnosti typu intelekt a racionalita jsou opomíjeny a prezentovány jako mužské vlastnosti. U muže jsou vzhled a výše zmíněné ženské charakterové rysy neméně důležité, avšak nehrají tak zásadní roli, jako jejich síla, odvaha, ctižádost či důvtip. Vzhled a onen „mýtus krásy“ je více důležitý u ženské hrdinky, jelikož na jehož základě vzniká „láska na první pohled“, která je z mužského pohledu založena na fyzické přitažlivosti a právě múzických dovednostech nebo precizním vykonávání domácích prací. Žena je i v tomto případě pasivním objektem mužské touhy. Žena se spokojí s myšlenkou lásky, manžela a domova a trpělivě vyčkává na mužské jednání a rozhodnutí.

Genderové stereotypy jsou uplatněny také při zobrazování nadpřirozených, ale i záporných postav bez nadpřirozených sil. Ženská postava v podobě víly nebo čarodějnice

ztělesňuje sice nadpřirozené, ale stále ženské vlastnosti odpovídající jejímu charakteru. Víla je postarší podsaditá babička s laskavým srdcem a milou tváří opěvující lásku a šťastný život v krásné domácnosti. Čarodějnice je znázorněna jako vyhublá pyšná žena s ostrými rysy zakládající si na své kráse a nadpřirozené moci, která bez výjimky bývá za všechny své malichernosti, pýchu a touhu po moci potrestána. Disneyho filmy tak ukazují aspekty, podle nichž je jedinec souzen společností, v níž se nachází a která jej formuje, a na jejichž základě a na základě socializace se svými genderovými rolemi a následným dodržováním či nedodržováním jejich pravidel, je jedinec odměněn nebo potrestán. Dodržení těchto stereotypů je v obou Disneyho filmech odměněno splněním jedincova přání, zatímco nedodržení má za následek společenskou degradaci a ponížení, které končí chudobou, samotou, nebo smrtí. Disneyho filmy se ztotožňují se společenským řádem, který je heterogenní a patriarchální, a přizpůsobují mu jak narativ filmu, tak charakteru postav.

Otázka moci je zde také patrná. Přestože jsou záporné ženské role (macechy) silné a mocné a bez pochyb mají nad hrdinkami moc, kterou využívají, je jim nadřazena „mužská moc“. Tedy do doby, než přijde princ, jsou ve filmu nejmocnější postavou, která si je své výhody vědoma a využívá jí. Ovšem v okamžiku, kdy přichází princ, je jejich moc téměř nulová a on si klade veškeré nároky jak na ovládnutí hlavní hrdinky a jejího života, tak i na ovlivňování života její nevlastní matky a vztahuje nároky na „její majetek“ – jak je na hrdinky nahlíženo. Muž je zde tedy nositelem „dominantní moci“ a ženy se řadí mezi „podřízené jedince“.

Nenávist macech je založena na rivalitě kvůli „mýtu krásy“. Na ženu jsou v oblasti „vizuální přitažlivosti“ kladeny vysoké nároky a žena je pak dle nich souzena stejně, jako se dle tohoto faktoru rozhoduje o úspěchu v jejím soukromém i profesním životě. Kvůli ohrožení vlastního společenského statusu mladší a krásnější ženou je tak vyvolána rivalita, která má za následek „soubor“ mezi ženami, kdy macechy využívají svou moc k potlačení úspěchů svých nevlastních dcer. Můžeme tedy říct, že díky společenským nárokům na tzv. „ideální obraz ženství“, vzniká i mezi filmovými postavami rivalita a nepřátelství, což reflektuje obraz i stav dnešní společnosti.

Lze tedy říct, že dva nejvýraznější filmy Disneyho zlaté éry, *Sněhurka a sedm trpaslíků* a *Popelka*, jsou přesnou reflexí genderového uspořádání společnosti a jejich hodnot. Přestože tyto dva filmy od sebe dělí více než deset let dle data jejich uvedení do

distribuce, zobrazované genderové stereotypy jsou v nich téměř identické a nedošlo zde ani k charakterovému vývoji postav. Naopak, Disney vsadil na „ustálenou a funkční“ verzi příběhu a charakterů, které nijak nevybočují ze společenských koloritů, a zajistí mu tak větší úspěch v širším, genderově stejně stereotypním publiku.

Anotace

Jméno a příjmení autora	Veronika Cholastová
Název práce	Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho
Typ práce	Bakalářská
Pracoviště	Filozofická fakulta - Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Vedoucí práce	doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.
Rok obhajoby práce	2014
Klíčová slova	Animovaný film, Walt Disney, Gender, Stereotypy, Konverzační analýza, Kritická diskurzivní analýza
Počet stran	36
Počet znaků	83 410
Počet titulů literatury	21
Jazyk	Český (Anglický)

Cílem práce je demonstrovat zobrazované genderové stereotypy a problematiku moci a nerovnoprávnosti změřené na ženské a mužské postavy na materiálu animovaných filmů Walta Disneyho *Sněhurka a sedm trpaslíků* a *Popelka*. Toho je dosaženo pomocí konverzační analýzy verbálního a non-verbálního vyjadřování postav. Analýzy jsou podloženy především teoretickými pracemi Teuna Van Dijka, Judith Butler a Naomi Wolf. Postavy jsou v průběhu práce děleny na mužské a ženské, kladné a záporné, které jsou následně definovány dle genderových rolí. Tyto postavy se musí držet daných socio-kulturních stereotypů, které jsou taktéž definovány a podloženy příklady. Závěr

práce na dvou vybraných snímcích nastiňuje běžně užívané genderové stereotypy a zneužívání moci připisované jednotlivým genderům, označované striktně jako „mužské“ nebo „ženské“.

Resumé

The aim is to demonstrate the depiction of gender stereotypes and issues of power and inequality measured on female and male characters on the material animated films of Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* and *Cinderella*. This is achieved by using conversational analysis of verbal and non-verbal expression of the characters. The analyzes are based mainly on theoretical works by Teun Van Dijk, Judith Butler and Naomi Wolf. The characters are in the course of work divided into male and female, positive and negative, which are then defined according to gender roles. These characters must follow the given socio-cultural stereotypes, which are also defined and supported by examples. Conclusion of work on two selected images outlines commonly used gender stereotypes and abuse of power attributed to each genders, known strictly as a "male" or "female".

Seznam odborné literatury, pramenů a jiných zdrojů

Prameny:

Filmy:

Kráska a zvíře (1991)

Originální název: Beauty and the Beast

Režie: Gary Trousdale, Kirk Wise

Scénář: Linda Woolverton

Distribuce: Walt Disney Pictures

Popelka (1950)

Originální název: Cinderella

Režie: Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi

Scénář: Ken Anderson, Perce Pearce, Homer Brightman, Winston Hibler, Bill Peet,

Erdman Penner, Harry Reeves, Joe Rinaldi, Ted Sears

Distribuce: RKO Radio Pictures, Inc.

Sněhurka a sedm trpaslíků (1937)

Originální název: Snow White and the Seven Dwarfs

Režie: David Hand

Scénář: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd,

Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith

Distribuce: RKO Radio Pictures

Šípková Růženka (1959)

Originální název: Sleeping Beauty

Režie: Clyde Geronimi

Scénář: Erdman Penner, Charles Perrault, Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet,

Ted Sears, Ralph Wright, Milt Banta

Distribuce: Buena Vista Distribution

Seznam literatury:

- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Překlad Irena Reifová, Kateřina Gilárová, Michal Pospíšil. Praha: Portál, 2006, 206 s. ISBN 80-736-7099-2.
- BELL, Elizabeth, Lynda HAAS a Laura SELLS. *From mouse to mermaid: the politics of film, gender, and culture*. Bloomington: Indiana University Press, c1995, xi, 264 p. ISBN 02-532-0978-1.
- BOOKER, M. *Disney, Pixar, and the hidden messages of children's films*. Santa Barbara, Calif.: Praeger, c2010, xxii, 214 p. ISBN 03-133-7673-5.
- BOURDIEU, Pierre a Miloslav PETRUSEK. *Nadvláda mužů*. Vyd. 1. Překlad Věra Dvořáková. Praha: Karolinum, 2000, 145 s. ISBN 80-718-4775-5.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990. ISBN 04-159-0043-3.
- DAVIS, Amy M. *Good girls and wicked witches: women in Disney's feature animation*. Eastleigh, U.K.: John Libbey Pub., c2006, vi, 274 p. ISBN 978-086-1966-738.
- DĚCKÁ, Eliška. *Hysterka v lese?: Genderové stereotypy schované za bukem*. Cinepur: Časopis pro moderní cinefily. 2012, roč. 19, č. 79, s. 75-76. ISSN 1213-516x.
- DIJK, Teun A. *Discourse and power*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 02-305-7409-2.
- FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2004, 159 s. ISBN 80-867-6806-6.
- GREGOR, Lukáš. *Typologie a chování postav v animovaných filmech Walt Disney Company*. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2011, 90 s. ISBN 978-80-87500-06-4.
- GRIMM, Jacob Ludwig Karl. *Německé pohádky / bratři Grimmové*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, 141 s. *Vizuální studia*, sv. 1. ISBN 978-802-0015-518.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové v kontextu poststrukturalistické metody*. *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2004, roč. 16, 3 (55), ISSN 0862-397x.
- JACHNIN, Boris. *Walt Disney*. Vyd. 1. Praha: CSFU, 1990, 291 p. ISBN 80-700-4037-8.
- KARSTEN, Hartmut. *Ženy - muži*. Vyd. 1. Překlad Petr Babka. Praha: Portál, c2006, 183 s. *Spektrum (Portál)*, 48. ISBN 80-736-7145-X.

MAREŠ, Petr. *Laura Mulveyová: feminismus a psychoanalýza*. Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 1993, roč. 5, 3 (11). ISSN 0862-397x.

MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální rozkoš a narativní film*. Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 1993, roč. 5, č. 3, ISSN 0862-397x.

OAKLEYOVÁ, Ann. *Pohlaví, gender a společnost*. 1.vyd. Praha: Portál, 2000, 171 s. ISBN 80-717-8403-6.

PASTOR, Zlatko. *Sexualita ženy*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2007, 204 s. ISBN 978-80-247-1989-4.

VALDROVÁ, Jana. *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí, 2004, 232 s. . ISBN 80-903-2283-2.

WASKO, Janet. *Understanding Disney: the manufacture of fantasy*. Malden, MA: Blackwell, 2001, ix, 261 p. ISBN 07-456-1484-1.

WOLF, Naomi. *The beauty myth: how images of beauty are used against women*. 1st Anchor Books ed. New York: Anchor Books, 1992. ISBN 03-854-2397-7.

Internetové zdroje:

BENDOVÁ, Helena. IDENTIFIKACE. *Cinepur: Časopis pro moderní cinefilly*. 2005, č. 39. ISSN 1213-516x. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=123>

BENDOVÁ, Helena. UKRADENÉ OBRAZY: Exkurz k teoretickým počátkům genderového zkoumání filmu. *Cinepur: Časopis pro moderní cinefilly*. 2009, č. 61. ISSN 1213-516x. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1594>

Ostatní internetové zdroje:

<http://www.csfd.cz>

<http://www.imdb.com>