

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tea Rogan

Reprezentacije moških likov v Disneyjevih animiranih filmih: kritika patriarhata

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tea Rogan

Mentorica: doc. dr. Andreja Vezovnik

Reprezentacije moških likov v Disneyjevih animiranih filmih: kritika patriarhata

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

*Doc. dr. Andreja Vezovnik, najlepša hvala
za Vašo nesebično pomoč in usmerjanje pri pisanju diplomske naloge.*

*Oči, hvala tebi, da si me svobodno podpiral in verjel vame.
In hvala Denis, tebi, ki si vsak moj dan dvignil z vzpodbudnimi besedami
in me ob težkih trenutkih znal razvedriti.*

Brez vas mi ne bi uspelo!

Reprezentacije moških likov v Disneyjevih animiranih filmih: kritika patriarhata

Cilj diplomskega dela je s teoretskim okvirjem in analizo, ki vsebuje širše multimodalne prijeme ter filmsko semiotiko, problematizirati patriarhalno usmerjene reprezentacije moških likov v šestih Disneyjevih animiranih filmih. Glede na historični kontekst smo bili priča različnim družbenim spremembam, ki so lahko vplivale na reprezentacije spolov v medijskih tekstih. Reprezentacije spolov v medijskih tekstih pogosto temeljijo na tradicionalnih vlogah, pri čemer smo priča domestifikaciji žensk, ki so v potisnjene v okvire gospodinjske sfere in pri katerih se poudarja pomen emocionalnosti, medtem pa so obratno moški progresivni v zaposlitveni in izobraževalni sferi, pri njih pa se poudarja vloga ekonomskega oskrbovalca družine. Tovrstnih prijemov reprezentiranja spolov se poslužuje tudi Disneyjeva produkcija, ki z eksplicitnim prikazovanjem tradicionalnih spolnih vlog utrjuje koncept patriarhata, ki neposredno vpliva tudi na družbeno percepcijo spolov. Diplomaska naloga torej v svojem empiričnem delu presprašuje reprezentacije moških likov, ki na mnogotere načine utrjujejo in poudarjajo koncept patriarhata, ki ga problematizirajo tudi mnoge feministične kritike.

KLJUČNE BESEDE: reprezentacija moških likov, animirani film, patriarhat, feministična kritika.

Representation of male characters in Disney animated films: the critique of patriarchy

The aim of dissertation is to problematize the patriarchally oriented representations of male characters in six Disney animated films, with the theoretical framework and analysis, which contains wider multimodal receptions and film semiotics. Depending on the historical context, we witnessed various social changes that could have influenced the representation of the sexes in the media texts. Gender representations in media texts are often based on traditional roles, where we witness the domestication of women, who are pushed into the framework of the household sphere, emphasizing the importance of emotionality. Meanwhile men are progressive in the employment and educational sphere, and the emphasized role here is of an economic family care provider. This kind of gender representation is also used by Disney production, which explicitly expresses the concept of patriarchy, which directly influences the social perception of the gender, by explicitly displaying traditional gender roles. Therefore, in my empirical work I questioned the representations of male characters, who in many ways consolidate and emphasize the concept of patriarchy, which is also problematized by many feminist criticisms.

KEY WORDS: representations of male characters, animated film, patriarchy, feminist criticism.

KAZALO

1 UVOD	7
2 POPULARNA KULTURA.....	9
2.1 Animirani film	9
2.2 Disney	10
3 REPREZENTACIJA.....	14
3.1 Teorije reprezentacij po Stuartu Hallu.....	14
3.1.1 Roland Barthes: denotacija in konotacija.....	15
3.2 Reprezentacije spolov	16
3.2.1 Reprezentacije spolov v medijih	17
3.2.2 Reprezentacije spolov v medijih	19
4 MOŠKOST.....	21
4.1 Zgodovina in razvoj moškosti	24
5 PATRIARHAT	31
5.1 Feministična kritika patriarhata	33
6 OPISI ANIMIRANIH FILMOV, IZBRANIH ZA ANALIZO	37
6.1 Ostržek.....	37
6.2 Peter Pan.....	37
6.3 Robin Hood.....	38
6.4 Aladin	39
6.5 Tarzan	39
6.6 Zootropolis.....	40
7 ANALIZA REPREZENTACIJ MOŠKIH LIKOV	42
7.1 Nasilna dejanja.....	43
7.2 Moška hrabrost	45
7.3 Podrejenost žensk in avtoriteta moških	47
7.4 Moško dokazovanje	50
7.5 Domestifikacija žensk.....	53
8 SKLEP	56
9 LITERATURA.....	59
PRILOGE.....	63
PRILOGA A: Ostržek.....	63

PRILOGA B: Ostržek	63
PRILOGA C: Robin Hood.....	63
PRILOGA Č: Peter Pan	64
PRILOGA D: Zootropolis	64
PRILOGA E: Peter Pan	64
PRILOGA F: Robin Hood	65
PRILOGA G: Ostržek.....	65
PRILOGA H: Tarzan.....	65
PRILOGA I: Peter Pan	66
PRILOGA J: Tarzan	66
PRILOGA K: Tarzan.....	66
PRILOGA L: Peter Pan	67
PRILOGA M: Tarzan	67

1 UVOD

Megalomanske filmske produkcijske hiše, med katere spada tudi The Walt Disney Company, nudijo pester izbor animiranih filmov, ki jih občinstvo odobrava ali pa ne. Med druge sem spadala tudi sama, vse dokler me en sam njihov film ni potisnil do roba, kjer sem začela razmišljati o problematičnosti reprezentacij likov v njih in njihovih potencialnih učinkih na občinstvo.

Ob animiranih filmih vsi takoj pomislimo na nič hudega sluteče risanke za otroke, ki predstavljajo neke zabavne situacije, ki so v svoji površni vsebini tudi zelo preproste. Malokdo pa se zaveda, kaj vse skrivajo vsebine, ko se vanje poglobimo s teoretskega pristopa in ko o njih začnemo razmišljati v širšem družbenem okvirju. Ravno tega sem se lotila v svoji diplomski nalogi, kjer se bom podrobneje ukvarjala z reprezentacijo moških likov v Disneyjevih animiranih filmih.

Reprezentacije spolov v medijskih tekstih so zelo pogost predmet raziskave zaradi svoje pestrosti in relevantnosti v vseh časovnih obdobjih. V vsakem obdobju se namreč dogajajo različne družbene spremembe, ki lahko vplivajo na reprezentacijo spolov v medijskih tekstih. Reprezentacija spolov v risankah namreč ni nujno vedno odsev dogodkov resničnega sveta, vendar pa vedno odseva vrednote resničnega sveta, ki zadevajo predpostavke o tradicionalnih spolnih vlogah (Levinson v Thompson in Zerbinos 1995, 654.).

V prvem delu pričujoče naloge bom teoretsko opredelila nekatere pojme in koncepte, ki jih bom analizirala v empiričnem delu. Najprej bom na kratko opredelila produkcijski aspekt animiranega filma in medijskega konglomerata Disney. Da bi lahko razumeli družbeno vlogo Disneyjevih filmov, je namreč treba pogledati tudi v njegov ekonomski aparat. Kasneje se bom osredotočila na reprezentacijo, ki jo bom opredelila s teoretskega okvirja Stuarta Halla, razložila pa bom tudi semiotični vidik denotacije in konotacije po Barthesu, ki ga bom prav tako potrebovala v empiričnem delu. Da lahko sploh analiziram reprezentacije spola, se bom v tem delu osredotočila še na reprezentacije spolov v medijih in risankah, kjer mi bodo v pomoč že narejen raziskave s tega področja. Da pa lahko razumemo reprezentacije, moramo razumeti tudi osnove spola v odnosu do družbe in obratno ter nastajanje spolne identitete, ki pripomore h kasnejšim reprezentacijam spolov. V naslednjem delu se bom osredotočila na razlage pojma moškosti. Pri tem bom razložila sam pojem in njegovo spreminjanje skozi čas, prav tako kronološko pa bom izpostavila še vpogled v razvoj same moškosti. Sledil bo teoretski vpogled

v pojem patriarhata, ki ga preizprašuje moja diplomska naloga, kjer bom poleg osnovnega pojmovnega okvirja opredelila še feministično kritiko patriarhata.

Drugi del naloge pa bo zaznamovan z empiričnim delom, kjer bom najprej zapisala vsebino izbranih filmov. Analizirala bom naslednjih šest Disneyjevih animiranih filmov: Ostržek (1940), Peter Pan (1953), Robin Hood (1973), Aladin (1992), Tarzan (1999) ter Zootropolis (2016). Za tem pa se bom lotila ključnega dela. Z uporabo multimodalne analize in filmske semiotike bom analizirala izbrane filme in nato v zaključku glede na ugotovitve odgovorila na naslednji dve zastavljeni raziskovalni vprašanji:

RV1: Ali so reprezentacije moških likov v Disneyjevih animiranih filmih skladne z družbenimi spremembami v času njihovega nastanka?

RV2: Kako se koncept patriarhata kaže skozi reprezentacije moških likov v Disneyjevih animiranih filmih?

2 POPULARNA KULTURA

2.1 Animirani film

Animirani film, pod katerega spada tudi risani film ali risanka, se izraža s pomočjo animacije. Animirani film je sestavljen iz sličic, ki predstavljajo različne predmete ter like in so predhodno narisane, kasneje pa so te sličice zbrane v povezano celoto in preko animacije postanejo gibljive. Posebnost animiranega filma je v tem, da združuje likovno, glasbeno, dramsko, filmsko, literarno in tudi plesno umetnostno področje ter tako gledalcu omogoči, da se popolnoma vživi v pričarano zgodbo (Valetič in Šetina 2002).

Do dvajsetega stoletja so imele največjo vlogo zgodbe, ki so bile napisane ter narisane in pripovedovane s strani pripovedovalcev. Pri teh je imel pomembno vlogo pripovedovalec, ki je napisano zgodbo oživil ali pa ne, in poslušalcem posledično pričaral zgodbo, kot je bila zapisana ali pa ne. Ilustracije v zgodbah teh časov niso bile tako pomembne kot samo besedilo, ki je bilo glavno pri razumevanju in razvijanju možnosti vključevanja v zgodbo. Na prehodu v dvajseto stoletje pa se z veliko revolucijo v institucionalizaciji žanrov pojavijo spremembe v filmu, in takrat nastopi čas Walta Disneyja in drugih studiev, ki so se ukvarjali z animacijami oziroma animiranimi filmi (Zipes 1995, 338).

Animacija v tem času igra pomembno vlogo in doživlja svoj razvoj. V tem času je obstajalo ogromno talentiranih ilustratorjev, ki so v svojih ilustracijah pokazali veliko mero iznajdljivosti in s svojimi interpretacijami zgodb dosegali uspehe. Njihove narisane ilustracije so bile tako dobre, da so jih poslali v Evropo in Ameriko konec 19. stoletja, kjer so jih uporabili v komičnih knjigah, kasneje pa so te-iste ilustracije služile tudi za izdelavo prvega animiranega filma v začetku dvajsetega stoletja (Zipes 1995, 338).

Začetek animacije se začne z Mikijem Miškom, glavnim likom Disneyjevih kratkih filmov. Z razvojem tehnologije so se razvijale tudi možnosti razvoja animacije in zatorej so ilustratorji, ki so prej vse ilustracije risali ročno, sedaj počasi lahko prešli na uporabo računalnikov in drugih digitalnih naprav. Studio Pixar je ustvaril prvi animirani kratki film s pomočjo računalniške tehnologije 80-ih let prejšnjega stoletja. V tem času se pojavijo tudi priljubljeni filmi, ki so mešanice risanega ter igranega filma. Leta 1914 je Disney prvi poskusil ustvariti mešanico tega v filmu *Petrov zmaj*, leta 1988 pa je v enakem žanru ustvaril film *Kdo je potunkal Rogerja zajca?*, s katerim je požel ogromen uspeh (Valetič in Šetina 2002).

Munitić in Kovačić (1976) navajata tri obdobja razvoja animacije: pionirsko, klasično ter moderno. Pri čemer se pionirsko obdobje nanaša na obdobje, ko animacijskih kamer še niso uporabljali.

Klasično animacijo zaznamujejo Disney in drugi, ki so izdelali 3D prostor, v katerem animacija poustvarja gibanje likov. Ta animacija temelji na čim boljšem približku junakov, predmetov in okolij tistim v resničnosti. Liki so torej podobni nam, ljudem, predmeti in okolja pa prav takšni, kakršni so v naši resnični okolici. Ker pa je resničen svet tridimenzionalen, tudi pripadniki klasične animacije ustvarjajo like in podobe v tridimenzionalni obliki. Vseeno pa način gibanja ter življenja nista popolnoma enaka tistim iz resničnosti, saj pomembno vlogo pri tem igra domišljija (Munitić in Kovačić 1976, 33).

Moderna animacija pa se začne v 50-ih in ne temelji več na tridimenzionalnem, ampak na dvodimenzionalnem prostoru. Vse dogajanje se pri tej odvija na navadni ploskvi belega lista papirja in zatorej tudi figure niso več človeško tridimenzionalne, ampak dvodimenzionalne. Ker se je moderna animacija razvijala v poznejšem času, je nanjo vplival tudi razvoj tehnologije, ki je omogočal najrazličnejše oblike in učinke. Tako se liki, ustvarjeni v moderni animaciji ne gibljejo več enoplastno in pričakovano, ampak na različne atraktivne načine. Gre za umetnost, ki so jo ilustratorji lahko izražali na najrazličnejše načine preko novih animacijskih možnosti (Munitić in Kovačić 1976, 36).

2.2 Disney

Če dandanes vprašamo mlade ali stare, katere so njihove najljubše klasične zgodbe, bodo najprej pomislili na Disneyjeve. Disney je namreč s svojimi prijemi znal izkoristiti tehnološko znanje ljudi in domišljijo, ter ustvaril korporacijo, ki je kulturno pomembna in bo z vsakim novim filmom vedno pomembnejša in bogatejša (Zipes 1995, 333).

Leta 1923 je Walt Disney prišel v Kalifornijo z velikimi upi, kjer je tudi ustvaril risanko o deklici z naslovom Aličina čudežna dežela, s katero je želel ustvariti serijo Aličinih komedij, ki bi se prodajale. Kmalu zatem, istega leta, v New Yorku odpre podjetje pod imenom Disney Brothers Cartoon Studio, ki sta ga vodila Walt in njegov brat, kasneje pa sta ga preimenovala v Walt Disney Studio. Štiri leta se je Walt ukvarjal s serijo komedij o Alici. Leta 1927 pa je pričel s Srečnim zajcem Oswaldom, o katerem je posnel kar 26 risank, ki jih je pošiljal distributorju. Takrat je bil prvič prevaran, saj Walt ni podpisal avtorskih pravic, ki so bile naposled v rokah distributorja. Kasneje, ko je podjetje raslo, je Walt ustvaril nov lik, Mikija Miška. Po prvih dveh neuspešnih poskusih, saj sta bila prva dva filma nema, je tretji, zvočno

nadgrajen film Mikija Miška. Leta 1928 se je torej rodil Miki Mišek, ki je s svojo serijo nadaljnjih filmov vedno znova navduševal občinstvo. Z razmahom Mikija Miška pa se je Walt srečal tudi s prodajo, saj mu je nek moški ponudil 300 dolarjev v zameno za motiv Mikija Miška na različnih predmetih (svinčniki, zobne ščetke, radijski sprejemnik, posoda, igrače ...). Leta 1930 je izšel prvi humoristični strip Miki Mišek. Štiri leta pozneje se je Walt domislil, da bi posnel animirani film, saj je imel v mislih zgodbo o Sneguljčici in sedmih palčkih. Leta 1937 je bil film prava uspešnica. V času druge svetovne vojne, leta 1940 je Walt ustvaril še Ostržka in Fantazijo, ki sta bila tehnično brezhibna, vendar sta bila zaradi vojne finančno oderuška. Med vojno je ustvaril še nekaj animiranih filmov, vendar je trajalo dolgo, da se je podjetje postavilo nazaj na noge. Leta 1950 so doživeli uspeh z Otokom zakladov, ki je prišel tudi na televizijo in tam uspel ustvariti serijo Disneyjevih filmov, ki so se predvajali ves čas. Ker je želel še več uspeha, je leta 1955 ustvaril tematski park Disneyland, ki je uspešnica še danes, sledila pa mu je še serija mnogih drugih parkov, ki so prav tako uspešni. Leta 1988 je Disney s svojim že prej omenjenim filmom Kdo je potunkal Rogerja zajca? in mnogimi drugimi zopet uspel. Kasneje je s filmi Mala morska deklica, Lepotica in zver ter Aladin spet navdušil občinstvo. Leta 1994 je zaslovel z Levjim kraljem, Pokahontas, Herkulom, Mulan, Tarzanom in Fantazijo, ki so bili uspešnice na televiziji ter video kasetah. V naslednjih letih je Disney odprl nove tematske parke, saj je z njimi veliko služil. Leta 2001 so praznovali 100. obletnico rojstva ustanovitelja, ko so priredili ogromno slovesnost, sledilo pa je odprtje vrste drugih parkov po vsem svetu, poleg tega so vedno znova izdajali nove uspešne filme, ki so priljubljeni še danes. Disney tako vse od svojega začetka pa do danes uspešno vodi korporacijo, ki je ni moč ponoviti (D23).

Korporacija Walt Disney je medijski konglomerat s petimi glavnimi sekcijami: sekcija medijske povezave (TV postaja), sekcija parkov in letovišč (tematski parki in hoteli), sekcija studijske zabave (filmi), sekcija potrošniških produktov (Disneyjevi izdelki in prodaja) ter sekcija interaktivnosti in medijev (igre). Disney ima okoli 3 milijarde dolarjev kapitala, okoli 2700 milijonov izdanih delnic, 8800 dolarjev konsolidiranega dobička iz poslovanja, okoli 150 tisoč zaposlenih. Parki in letovišča so postali pomembne točke družinskih izletov in zabave (Nakajima 2016, 77). Disney je postal ogromen konglomerat in tudi član Dow Jones 30, ki je lestvica najbolj uspešnih podjetij pri poslovanju z delnicami v New Yorku (Nakajima 2016, 78). Korporativna kultura Walta Disneyja je Hollywood, kjer sta pomembna originalnost in kreativnost. Hollywood ima skrajn vrednostni sistem, kjer sta pomembna le številčno občinstvo in denar. Glavna strategija za doseg teh uspehov je pri Disneyju raba

vsebine filmov in likov, kar jim uspeva s pomočjo dveh virov: legalne sekcije in 'imaginirjev'. V prvem viru so vključeni pravniki, ki širijo posel glede na zakone. Drugi vir pa je beseda, sestavljena iz imaginacije in inženirja, in predstavlja osebe, ki ustvarjajo atrakcije, parade, hotele in ostale njihove produkte. Tako jim je uspelo v poslu risank ustvariti blagovne produkte in tematske parke, ki so glavni za ekonomsko politiko Disneyja (Nakajima 2016, 79). Ta ekonomski korporacijski vidik pa vpliva na globalno raven in kulturno razumevanje Disneyjevega ustvarjanja.

Disney je pri svojem delovanju namreč vedno želel biti drugačen od drugih in inovativen. Zavedal se je, da inovativnost njegovih filmov temelji na kolektivnih spretnostih njegovih zaposlenih, zato je pri njih redno vzdrževal dobro voljo. Takrat, ko je izdal svoj prvi dolgi animirani film, je Disney postal glavna korporacija, ki je spremenila funkcijo žanra pravljič v Ameriki. Moč Disneyjevih risanih filmov ne temelji na unikatnosti in inovativnosti produkcije, ampak v njegovem velikem talentu ohranjanja zastarelih pogledov družbe skozi animacijo in rabi najnovejših tehnoloških napredkov v kinematografih, ki ju je znal obrniti v svojo korist. Ker je posvojil pravljič, ki jih je nato spravil na platno, so se v žanru le-teh pojavile določene spremembe. Prva je ta, da na svojem pomenu začne pridobivati tehnika, saj je namen zgodbe slaviti mogočno tehniko in njen pomen. Previdno razporejene podobe pripovedujejo skozi animatorjeve roke in kamere. Podobe in sekvence vzbujajo občutke polnosti, brezhibne celote in harmonije, ki jo orkestrira tehnik nas zaslona in izven njega. Čeprav so liki obogateni, da bi bili bolj realistični, so tudi enodimenzionalni in služijo funkciji filma. Razvoja v likih ni mogoče zaznati, saj so liki stereotipi, ki so razporejeni glede na našo domišljijo. Ta domišljija pa temelji na domestifikaciji, ki je povezana s kolonizacijo. Preko zaslona so namreč preneseni modeli ameriške pravljič, ki kolonizirajo druga nacionalna občinstva. Posledično se ideja ameriških Disneyjevih pravljič prenaša na resničen svet, na vsa področja. Prav tako Disney poudarja čistost, kontrolo in organizirano industrijo, ki krepijo tehnike filma. Tako so vsi detajli natančno premišljeni, narisani liki se približujejo podobam resničnih ljudi in tudi natančno premišljene zgodbe, ki se fokusirajo na odrešitev skozi moške junake. Prej zasebno branje pravljič je nadomestilo ogledovanje filma v neosebni kinematografih, kjer so vsi gledalci združeni. Ogledovanje Disneyjevih filmov postaja nereflektivno, saj se vse dogaja na enodimenzionalni podlagi, kjer je zgodba poenostavljena in udobna za gledalce (Zipes 1995, 351).

Ko se je Disney zavedel učinkovitosti njegove formule pri animiranih filmih, je ni nikoli več opustil, ampak samo še nadaljeval. Filma Lepotica in zver ter Aladin, ki ju bom analizirala

tudi sama v empiričnem delu naloge, sta bila naslednja velika uspeha, ki ju je Disney dosegel s pomočjo svoje formule. Tudi kasnejše svoje filme je utemeljil s to formulo. Namesto, da bi s svojo tehnološko prednostjo krepil skupnostne aspekte pripovedi in prispeval k velikim spremembam v spremljanju zgodb, da bi animiral gledalce, je Disney želel občinstvo prepričati, naj ne razmišlja o spremembah, ampak naj občuduje njegove filme in se nostalgичno obrača k previdno organiziranemu patriarhalnemu svetu, ki ga predstavlja (Zipes 1995, 352).

3 REPREZENTACIJA

3.1 Teorije reprezentacij po Stuartu Hallu

Ker se bom v svojem diplomskem delu ukvarjala z reprezentacijami moških likov, je nujno, da v tem delu opredelim pojem reprezentacije. S tem pojmom se je v veliko svojih delih ukvarjal Stuart Hall. Tako pojem reprezentacije opredeli kot rabo jezika, ki izraža nekaj smiselnega, oziroma smiselno predstavlja svet vsem ostalim. Reprezentacija povezuje pomen, jezik in kulturo, in je tako pomemben del procesa, kjer pripadniki neke kulture pomene proizvajajo in si jih med seboj izmenjujejo (Hall 1997, 15). Da pa lahko razumemo, kako koncept reprezentacije povezuje pomene in jezik s kulturo poznamo tri teorije, ki opisujejo različne pristope, kako lahko jezik predstavlja svet: reflektivni, intencionalni in konstruktivistični. Za mojo nalogo bo relevanten le tretji, konstruktivistični pristop, ki se nanaša na družbeno raven jezika.

Konstruktivistični pristop zagovarja tezo, da niti stvari same po sebi, niti sami uporabniki jezika, ne morejo spreminjati pomenov v jeziku, saj stvari ne *pomenijo* same po sebi, ampak njihov pomen ustvarimo mi s pomočjo sistemov reprezentacij (konceptov in znakov). Pri tem sta pomembna materialni in simbolični svet, ki ju ne smemo mešati, saj v prvem stvari, osebe in dogodki resnično obstajajo, v drugem pa so aktivne prakse in procesi, preko katerih delujejo reprezentacije, pomeni in jezik. Konstruktivisti pravijo, da pri posredovanju pomenov ni najpomembnejši materialni svet, ampak jezikovni sistem, preko katerega predstavljamo svoje koncepte (Hall 1997, 25). Tako pomeni v svetu sami po sebi ne obstajajo, ampak pomene ustvarjajo družbeni akterji s pomočjo konceptualnih sistemov svoje kulture in jezika, preko katerih osmislijo svet in ga pripravijo sposobnega za smiselno komunikacijo z drugimi.

Reprezentacija je produkcija pomena koncepta v naših mislih skozi jezik, in tako ustvari vez med konceptom in jezikom, ki nam pomaga, da se nanašamo na določene objekte, ljudi ali dogodke v resničnem ali imaginarnem svetu (Hall 1997, 17). Vzemimo primer mize, ki si jo znamo predstavljati tudi, če trenutno ni fizično prisotna v našem okolju. Vendar v tem primeru mislimo v okviru koncepta mize, ne v okviru njene fizične oblike, saj si lahko mizo le predstavljamo s pomočjo lingvističnega znaka, ki označuje predmet, na katerega lahko postavimo stvari – s pomočjo besede *miza*. Ne moremo misliti z mizo, prav tako ne govorimo fizično z mizo, ampak o njej mislimo in si jo predstavljamo preko besede, ki označuje njen koncept, z njim pa se nanašamo na mizo v resničnem svetu.

Ker gre torej za različne vrste organiziranja, aranžiranja ter klasificiranja konceptov in vzpostavljanje povezave med njimi, temu rečemo sistemi reprezentacij. Ločimo dva sistema reprezentacij: mentalne reprezentacije in jezik. Mentalne reprezentacije so sistemi, ki nam pomagajo stvari, ljudi in dogodke povezati s koncepti v naših glavah in jih delati smiselne. Stvari, ljudje in dogodki so lahko resnični ali imaginarni; na enak način, kot si na primer predstavljamo mizo in ustvarjamo njen koncept, lahko formiramo tudi koncept nečesa, kar je neotipljivo in fizično neprisotno (npr. koncept sreče, smrti, angela) (Hall 1997, 18). Pripadniki iste kulture imamo najverjetneje približno enake oziroma podobne mentalne reprezentacije, zato se lahko med seboj sporazumevamo in svet interpretiramo na podoben način. Te mentalne reprezentacije nas torej povezujejo v celoto skupne kulture. Da pa si lahko med seboj delimo koncepte in izmenjujemo pomene, moramo poznati in imeti skupen drug sistem reprezentacij, jezik. Naše konceptualne reprezentacije morajo biti prenesene tudi v jezik, da lahko povežemo koncepte in ideje z določenimi besedami, zvoki ali podobami oziroma *znaki*. Ti so organizirani v jezike, ki nam pomagajo prevesti misli oziroma koncepte v besede, zvoke ali podobe, ki jih nato uporabimo kot jezik, s katerim izražamo pomene in komuniciramo z drugimi (Hall 1997, 18). Reprezentacija torej povezuje stvari, koncepte in znake, ki skupaj ustvarjajo pomene in jezik (Hall 1997, 19).

3.1.1 Roland Barthes: denotacija in konotacija

Roland Barthes je bil francoski kritik, ki je nadgradil Saussurjevo lingvistično teorijo in se ukvarjal s semiotičnim pristopom pri analiziranju popularne kulture. Objekte in aktivnosti popularne kulture je definiriral kot znake oziroma jezik, preko katerega je sporočen njihov pomen (Hall 1997, 36). Barthes (v Hall 1997, 37) je zapisal, da pri produkciji pomenov nimajo glavne vloge le besede in podobe, ki so v vlogi označevalca, ampak so lahko besede same po sebi označevalci. Obleka ima na primer lahko fizično funkcijo, da pokrije telo, poleg tega pa način/slog oblačenja označuje neko dejanje; suknjič ter kravata označujeta formalnost in športni copati označujejo športno aktivnost. Tako obleka konstruira pomen in ima obenem tudi določeno sporočilno vrednost. Ti znaki torej pripomorejo, da obleka izraža pomen in s svojo sporočilno vrednostjo funkcionira kot jezik (Hall 1997, 37).

Barthes pri pojmovanju znaka ločuje dve ravni: konotativno in denotativno. Ti ravni kažeta odnos označevalca in označenca, pri čemer pa lahko razlikujemo denotativen in konotativen označenec. Pomen besede torej vsebuje denotacijo in konotacijo (Chandler 1995, 90).

"Denotacija se nanaša na dobesedni pomen besede ali drugega fenomena. Beseda konotacija prihaja iz latinske besede *connotare*, kar pomeni 'označiti skupaj z', in se nanaša na kulturni pomen, ki je postal del besed. Besedne konotacije vsebujejo simbolično, historično in emocionalno plat, ki so povezane z besedo" (Chandler v Rogan 2016, 5). Na tej ravni ne gre za deskriptivno raven očitne interpretacije, ampak so pomeni interpretirani v okviru širših družbenih ideologij (splošnih prepričanj, konceptualnih okvirjev in vrednostnih družbenih sistemov) (Hall 1997, 38). Tako lahko prej omenjen slog oblačenja povežemo s kulturnimi temami, koncepti in pomeni.

3.2 Reprezentacije spolov

Spol in razmerja med spoloma sta pogosti temi strokovne literature kot tudi razprav v vsakdanjem družbenem življenju. To je področje, ki prežema vsa polja družbe in je zato relevantno v vsakem času in prostoru, ter se v vsakem izmed njiju tudi razlikuje. Kot vemo, je bil spol v bližnji zgodovini (še pred 50 leti) pojmovan kot biološka danost in je bila spolnost kot taka do takrat tabu. Po pojavu spolne in seksualne revolucije in v obdobju rasti feminističnih gibanj pa so raziskovalci začeli z raziskovanjem razlik med spoloma, ko se je rodila tudi ideja o družbeni konstrukciji spolov. Ta biološka danost in vrojena predispozicija sta, kot meni Štular (1998, 441), preveč enostavni razlagi, saj ne vključujeta vprašanj o obstoječih razmerjih med spoloma ali spolno specifičnih pozicijah v družbi. Munns in Rajan (v Švab 2002, 292) pravita, da je "glavna dejavnost vseh kultur distribucija in definicija spolnih vlog, ki pomeni proces kategorizacije, skozi katero se biološka telesa umeščajo v označevalne sisteme kulture in skozi katere so jim dodeljene vrednote in družbene vloge. Študije spolov preučujejo procese kategorizacije in načine, po katerih družbe konstruirajo, artikulirajo in regulirajo seksualnost".

Spol lahko tako označimo kot analitično kategorijo in kot družbeni proces, ki zahteva kompleksna razmerja in nestabilne procese, ki pa ne obstajajo nepovezani z drugimi razmerji. Poznamo moške in ženske, ki jih oblikujejo spolna razmerja. H. Devor (v Štular 1998, 442) pojasnjuje, da nekaterih ljudi ne moremo uvrstiti v ženski ali moški spol, saj se le-ti lahko ne počutijo dovolj "ženske" ali "moške", da bi ugajali zahtevam družbenih vlog spolov; zato hermafroditov, transseksualcev, transvestitov in drugih ne moremo uvrstiti med izključno prve ali druge. Devor jih poimenuje z izrazom "gender blenders" oziroma "mešalci spolov", ki kažejo na to, kako pomembnejši pri prepoznavanju posameznika kot pripadnika nekega spola, je že prej omenjen družbeni spol od biološkega. Neesencialistična pozicija, ki pravi, da je spol družbeno in kulturno konstruiran in ni omejen le na biološko raven, je temelj študij spolov.

Tako ženskost in moškost nista odraz biološke danosti, ampak sta diskurzivni konstrukciji, pri čemer se spola, razmerja med njima ter konstituti moškosti ali ženskosti glede na čas, prostor ter družbo, ves čas spreminjajo.

Mnogi avtorji, med drugim tudi Connel (2012, 108) zapisujejo, da so se različna pojmovanja glede moških in ženskih pojavljala že pred 18. stoletjem. Ženske so bile obravnavane kot manjvredne ali nepopolne od moških. Podobno je na primer seksualnost žensk interpretiral Freud in jo prikazal kot temeljno pasivno, saj naj bi deklice v otroštvu potrebovale več materine ljubezni, kar posledično zavira njihovo seksualnost (Giddens 2000, 134). Na podlagi tovrstnih razlikovanj so se pojavljale tudi reprezentacije spolov v medijih, ki jih bom opredelila v enem izmed naslednjih podpoglavij.

3.2.1 Reprezentacije spolov v medijih

Ker bom v praktičnem delu svoje naloge analizirala reprezentacije moških v risankah, je pomembno, da pred tem opredelim reprezentacije spolov v medijih in kasneje še bolj natančno v risankah. Da se lahko med seboj sporazumevamo ali razumemo sporočila iz medijev, moramo poznati določene konvencije, preko katerih so ti pomeni komunicirani. Različni mediji pa imajo lahko različne konvencije; npr. televizija uporablja zvok ter sliko, medtem ko radio upravlja z zvokom. Kljub temu pa imajo generični teksti svoje lastne konvencije za narativno reprezentacijo in reprezentacijo likov, ki enako deluje na radiu kot na televiziji (Lacey 1998, 132). Te reprezentacije pa so neresnične, stereotipizirane in omejevalne (Wood 1994, 231).

Wood navede tri teme pri medijski reprezentaciji spolov: podreprezentiranost žensk, stereotipizirano prikazovanje moških in žensk ter poudarjanje tradicionalnih vlog moških in žensk in normaliziranje nasilja nad ženskami (Wood 1994, 231). Televizija konstruira resničnost in je ne prikazuje. Mediji prikazujejo izmišljene oziroma vnaprej izbrane podobe, ki jih bodo prikazali, obenem pa strukturirajo tudi način, kako bodo te podobe prikazane. In enako se zgodi s prikazovanjem spolov v medijih; ni nujno resnično, da so prikazana razmerja med spoloma identična tistim v resničnosti, pa vendar jih s tovrstnim reprezentiranjem oblikujejo in potrjujejo. Tudi veliko žanrov v komercialni popularni kulturi se osredotoča na vzorne moškosti, kamor spada tudi Hollywood, ki se v svoji produkciji osredotoča na dokazovanje moškosti z nasiljem (Connel 2012, 287–288).

Prej omenjeno delitev treh tematik medijske prezentacije spolov, ki jo je zapisala Wood (1994, 233-238) bom sedaj na kratko povzela. Avtorica navaja, da mediji ne prezentirajo

resničnih proporcij žensk in moških v populaciji, kar vzbuja idejo, da je dejansko več moških kot žensk in da je moški kulturni standard. Podprezentiranost žensk je paralelna z ženskami na vodilnih položajih v medijih. Ob tem pa je ironično dejstvo, da dve tretjini izobraženih novinarjev predstavljajo ženske, vendar pa jih le 2 odstotka dela v korporativnih medijih in 5 odstotkov v časopisnih založbah. Podprezentirane pa niso le ženske, ampak tudi manjšine, različne rase ter starejši ljudje. Ne glede na proporce prezentiranosti pa sta oba spola prikazana stereotipno. Moški so prikazani kot aktivni, pustolovski, močni, spolno agresivni in kot ne vključeni v družbena razmerja. Ženske pa so mlade, vitke lepotice, pasivne, odvisne ter pogosto nekompetentne in neumne. Moški so poleg omenjenega prikazani kot zelo samozavestni, kompetentni, močni ter statusno na visokih položajih. V popularnih filmih moški zelo pogosto posebljajo stereotipe ekstremne moškosti, s čimer mediji utrjujejo kulturne ideale moškosti. Skladno s tem so moški v medijih redko prikazani kot upravljalci gospodinjstev ali kot oskrbovalci drugih. Prikazani so ravno nasprotno kot nezmožni kuhanja, čiščenja in skrbiti za otroka (Wood 1994, 233). Prav tako stereotipno so prikazani tudi odnosi med spoloma, kjer so ženske prikazane kot odvisne od moškega in moški kot samostojni. Prve so pasivne in čakajo pozornost moškega, drugi pa se obnašajo ignorantsko in žensko zatirajo, ali ji ukazujejo. Ženske so v medijih prikazane kot skrbnice družine, medtem ko so moški v vlogi finančnega oskrbovalca. Ženske imajo vlogo oskrbovanja družine, otrok in svojega moža z vsakdanjimi opravili, poleg tega pa jim nudi tudi emocionalno podporo. Moški pa so popolnoma izključeni iz gospodinjstev in družino preskrbujejo s financami. Nadalje so ženske v medijih prikazane kot žrtve in seksualni objekti, medtem ko so moški agresorji in napadalci. Žensko telo je v medijih najpogosteje predstavljeno kot seksualni objekt, in mora biti vitko in privlačno, kar zajema negovano telo in skrb zanjo. Poleg tega pa so pogosto predstavljene tudi kot žrtve nasilja, kjer pa so moški napadalci. Mediji tako podeljujejo spoloma tradicionalne vloge in ne prikazujejo realnega družbenega stanja. Zadnja tematika pa je normaliziranje nasilja nad žensko. Najpogosteje se nasilje nad žensko normalizira skozi pornografske vsebine, kjer moški izvaja nasilje nad žensko, si jo podreja in nad njo izvaja dominanco. Mediji preko tovrstnih prikazovanj omilijo dejanja, kot so posilstva in izvajanje nasilja, ter jih normalizirajo.

Televizija ima torej pomembno vlogo pri omenjenih procesih. Kljub temu da imajo mediji zelo pomembno in močno vlogo pri razširjanju stereotipov, pa le-ti niso bili ustvarjeni v medijih, ampak so to koncepti, ki so del vsakdanjega življenja (Lacey 1998, 134). Tako mediji sodelujejo pri utrjevanju stereotipov in jih razširjajo, niso pa njihovi ustvarjalci.

3.2.2 Reprezentacije spolov v medijih

V tem poglavju pa se bom na kratko osredotočila še na reprezentacijo spolov v risankah, ki se sicer ne razlikuje precej od prej omenjene reprezentacije spolov v medijih, pa vendar obstajajo raziskave, ki so se lotile te tematike in glede na temo moje diplomske naloge, je pomembno, da razdelam še ta del. Prav tako so reprezentacije spolov v risankah pomemben del, saj predstavljajo ključno vsebino v medijih, ki jo spremljajo otroci v času socializacije, ko prejemajo različne kulturne in družbene vzorce, preko katerih se učijo svojih ravnanj v družbi. Otroci namreč oponašajo dejanja istega spola, ki je prikazan v risanki, zato je mediji pomembno vlogo pri modeliranju spolno specifičnih vedenj. Nerealistično prikazovanje spolov, kot sem ga razdelala prej, torej negativno vpliva na otrokov razvoj (Thompson in Zerbinos 1995, 652).

Thompson in Zerbinos sta se lotili analize reprezentacij spolov v animiranih risankah in ugotovili pomembne informacije. Moški liki so bili v analiziranih risankah prikazani kot bolj samostojni, samozavestni, stereotipni, atletski, pomembni, privlačni, tehnični in odgovorni. Ženske pa so bile prikazane bolj čustveno, romantično, pozorno in občutljivo. Pri analiziranju obnašanja in komunikacijskih veščin sta ugotovili, da so moški v risankah bolj iznajdljivi, so pogosteje žrtve in storilci verbalnega in fizičnega nasilja, so pogosteje prikazani kot vodilni, dosegajo boljše rezultate, so pogosteje nagrajeni za svoja dejanja, izražajo več jeze in večkrat ukazujejo drugim (Thompson in Zerbinos 1995, 659–662).

"Baker in Raney pa sta v svoji raziskavi otroških risank ugotovila, da so v 65,7 odstotkih časa prikazani moški liki, v preostalih odstotkih pa ženski, in da imajo moški liki več vodilnih vlog kot ženski. Četrtnina likov je bilo mišičastih, ki so bili moški, ki se znajo čustveno obvladovati, hkrati večkrat izražajo jezo in prej kot ženski liki ogrožajo druge" (Baker in Raney v Rogan 2016, 2). "Prav takšne predstave pa vplivajo na mlajše moško občinstvo. Z ogledovanjem takšnih vzorcev početja oziroma obnašanja in vcepljanjem norm in vrednot, ki so prikazane v risankah, se otroci učijo in sprejemajo tovrstne signale, ki jih kasneje v življenju tudi prakticirajo in jih razumejo kot edine pravilne" (Rogan 2016, 2). "Baker in Raney sta v svoji raziskavi ugotovila ravno to, da so se fantje, ki so si ogledovali tovrstne Disneyjeve filme, v realnosti spopadali z agresijo (fizično in psihično) ter antisocialnim vedenjem" (Baker in Raney v Rogan 2016, 2).

"Vendar kako sploh pride do tega problema, kako otroci konzumirajo tovrstne informacije in kako postane to sploh problematično" (Rogan 2016, 2). "Otroci se namreč med medijskimi teksti obračajo k tistim, ki jim dajejo možnost, da se s pomočjo njega postavijo v svet

fantazije in jo doživljajo skozi tekst, ki ga sami ne morejo producirati; ravno to je tudi tisto, kar uspeva Disneyju že vrsto let" (Valkenburg v Rogan 2016, 2). "Najpomembnejša pri vsem tem je domišljija, ki igra pomembno vlogo pri konzumiranju medijskih tekstov pri otrocih. Tovrstni filmi in risanke pa njihovo domišljijo samo vzpodbujajo in tako ohranjajo svoje občinstvo in jih nevede vpeljejo v svet z določenimi naučenimi vzorci" (Rogan 2016, 2). "Valkenburg pravi, da zaradi enostavne zgradbe in pomena risanke ne zahtevajo zahtevnih kognitivnih potez, zato otroci preprosto konzumirajo fantazije, ki so predstavljene v njih. Ti filmi pa imajo točno določeno zgodbo in predstavljajo točno določeno fantazijo, v katero se bodo otroci vživeli. Disneyjevi filmi torej otrokom dajejo zelo malo oziroma skoraj nič maneverskega prostora, da bi sami interpretirali vsebino, saj je ta določena vnaprej" (Valkenburg v Rogan 2016, 2). "Podobno lahko sklepamo, da so prizori v risankah predvajani tako hitro in da se ilustracije menjavajo tako hitro ravno s tem namenom, da otrok nima možnosti ustvariti svoje lastne interpretacije. S tem ko pa otroci interpretirajo določene vsebine, pa se z liki, ki to vsebino predstavljajo tudi identificirajo. Identifikacija z liki oziroma junaki namreč omogoča otroku, da se vživi v svet narativnega fantazijskega sveta" (Rogan 2016, 3). "Cohen identifikacijo z liki definira kot proces, kjer je naklonjenost do lika tako močna, da postanemo vključeni v tekst in čutimo empatijo do lika v določeni situaciji, čutimo njegove cilje in namene" (Cohen v Rogan 2016, 3). "Identifikacija kot taka ni problematična, saj ima vsak otrok domišljijo in naj bi jim bilo to tudi dovoljeno. Vendar pa problem nastane, ko se otrok preveč poveže z likom in je njegovo identifikacija res močna. Če se to zgodi, je veliko verjetnosti, da bo otrok modele obnašanja prevzel iz filma in jih izvedel v resničnosti" (Rogan 2016, 3).

Reprezentacije spolov v risankah so torej bolj pomembne, kot bi si mislili, saj so del otrokove socializacije in pomembno vplivajo na otrokov razvoj. Mediji in z njimi risanke torej prikazujejo zelo neresnične podobe spolov, ki so mnogokrat stereotipne in se vračajo k tradicionalnim spolnim vlogam, jih potrjujejo in razširjajo njihovo veljavo.

4 MOŠKOST

Ko beremo ali govorimo o spolu, v vseh tekstih naletimo na ločevanje med biološkim in družbenim spolom, pri čemer biološki spol pomeni fizične anatomske razlike med spoloma, družbeni spol pa je družbeno konstruiran (Švab 2002, 203). Leta 1975 je antropologinja Gayle Rubin predstavila pomemben esej, v katerem navaja argument proti esencialističnim razlagam, da sta seksualnost in spol povzročila spolno razlikovanje. Temu argumentu kontrira z vzpostavitevijo spolnega sistema, ki opisuje zaporedje dogovorov, s pomočjo katerih družba biološko seksualnost transformira v produkte človeške aktivnosti, in pri katerih so te transformirane spolne potrebe tudi zadovoljene; torej gre za transformacijo biološkega spola v družbenega (Vance 1995, 38).

Opredelevanje razlik med biološkim in družbenim spolom pa lahko privede tudi do težav, saj je lahko že sama ločnica med njima osnovana na neki spolni razvrstitvi in jo odseva. Torej, da se rodiš kot moški ali ženska še ne pomeni, da se boš ali da se moraš tako tudi obnašati. Kljub temu da se rodimo kot moški ali ženska in se nam to zdi povsem naravno, pa naš spol ni absoluten, ampak je tudi ta že družbeno konstruiran. Glavno vlogo pri oblikovanju spolne identitete torej ni naravno stanje, ampak reprezentacija. Zatorej ne moremo ločevati biološkega spola od družbenega, saj prvi ne more obstajati brez drugega zaradi svoje avtomatske vključenosti v kulturni diskurz, in je torej vsak biološki spol hkrati tudi družben (Švab 2002, 204). Švabova zapiše, da torej biološki spol postane le spremenljivka, ki ne more več argumentirati razlikovanja moškega in ženske. Kulturne razlike med moškim in žensko dokazujejo, da univerzalna kategorizacija spola ne obstaja, kljub temu, da taka opredelitev snuje večino družb (Švab 2002, 204).

Kofosky Sedgwick pravi, da je moškost mogoče definirati kot nasprotje ženskosti. Moškost ali ženskost sta namreč kulturna konstrukta, ki ju ne moremo obravnavati kot biološki dejstvi, ampak kot naučena kulturna artefakta oziroma vsoto pravil, na katerih temeljijo oblike in prakse moškega v družbi (Kofosky Sedgwick 1995, 12). Njene ugotovitve lahko vidimo že v vsakdanjem življenju v vseh družbenih sferah. Vedno in povsod se moški pojavljajo kot nasprotje ženskam, in ženske, primerjane z moškimi, njihove obravnave so torej vedno soodvisne in soočene med seboj. Za moške velja, da so močni, agresivni in trdni, ne pokažejo pa svoje emocionalne plati. Enako pa družba dojema tudi kult telesa; mišičasto telo namreč konotira več možatosti kot običajno moško telo. Connell pravi, da množična kultura predpostavlja, da se prava moškost nahaja ravno tam, znotraj vsakdanjega življenja. Zanj se verjame, da je plod moškega telesa, "da je inherentna moškemu telesu ali pa izraža nekaj o

njem" (Connel 2012, 81). Solomon-Godeau (1995, 71) pravi, da je moškost simetrični obesek koncepta ženskosti, ki se je razvil znotraj feminističnih teorij. Moškost je, tako kot ženskost, koncept, ki ima le naključno povezavo z biološkim spolom in čigar različne manifestacije kolektivno konstituirajo kulturno, družbeno in psihoseksualno izražanje spola. Antropologi in etnografi se strinjajo, da se moškost kaže transkulturno kot nekaj, kar je mogoče pridobiti, doseči ali sprožiti. Za slednje obstaja veliko dokazov, ki govorijo o tem, da moškost nikoli ni bila in nikoli ne bo neproblematična, naravna, ali brezkrizna praksa (Solomon-Godeau 1995, 71).

Težko je opredeliti pojem moškosti, saj se v teoriji pojavlja ogromno mogočih razlag. Kljub temu pa vse definicije nekako temeljijo na človeškem kulturnem izhodišču kot temelju za pojav moškosti. Connel (2012, 108–112) je naštel 4 različne definicije, ki se v praksi prepletajo med seboj:

1. *Esencialistične definicije* po navadi določijo glavno karakteristiko moškosti, ki jo obravnavajo v kontekstu pripovedovanj o življenjih moških. V tem kontekstu je Freud moškost povezoval z aktivnostjo in ženskost s pasivnostjo, vendar je to preveč poenostavljena formula. Sociobiolog Tiger je predlagal, da lahko samo težke preizkušnje izzovejo možatost, ki je temelj povezovanju moških in vojn, zato bi lahko vojno, enako kot dirkanje s športnimi avtomobili, označili kot estetiko moškega. Kljub temu da so esencialistične razlage zanimive, je problem v arbitrarnosti izbire bistva; nanašanje na splošno esenco moškosti nam namreč ne pove veliko o predmetu raziskovanja.

2. *Pozitivistične definicije* so bolj preproste ter stvarne in definirajo moškost kot to, kar moški so. Psihologi to definicijo uporabljajo pri postavljanju lestvice moškosti in ženskosti (M/F), pri kateri gre za dokazovanje statističnih razlik med moškimi in ženskami. Prav tako etnografske študije uporabljajo te definicije kot podlago za opisovanje vzorcev moških življenj v določeni kulturi, ki ga poimenujejo moškost. Pri teh definicijah se pojavljajo tri težave. Prvi problem se nanaša na navidezno objektivno opisovanje pri definicijah, ki je podprto z domnevami spolov. Drug problem je, da so te definicije utemeljene na tipizacijah, ki jih preučujejo v raziskovanju spolov, saj lahko o praksah moških in žensk govorimo le, če so le-ti razporejeni v skupini moških in žensk. Tretji problem pa se nanaša na izključevanje drugih oblik moškosti, ki jih ne prikazujejo le moški; nekatere ženske so lahko bolj maskuline ali nekateri moški bolj feminini.

3. *Normativne definicije* pa skušajo za razliko od prejšnjega te razlike uporabiti pri definiciji, in pravijo, da je moškost tisto, kar bi moški morali biti. Medijske študije najpogosteje uporabljajo tovrstne definicije. Teorije spolnih vlog temeljijo na ideji, da je moškost družbena norma, ki zapoveduje obnašanje moških. Na podlagi teh definicij lahko različni tipi moškega merila dosežajo na neenakih ravneh. Vendar pa se tu pojavi težava, da število moških, ki bi dosegali norme oziroma izražali odločnost za dosego le-teh, ni visoko. Norme so torej najverjetneje postavljene previsoko.

4. *Semiotične definicije* pa se ne nanašajo na posameznikovo raven, ampak moškost definirajo utemeljeno na sistemu simbolnih razlik, ki ločuje moškost in ženskost na dva nasprotna pola. Moškost torej definirajo kot neženskost. Moškost je pri semiotičnih definicijah nezaznamovan pojem oziroma okolje simbolne moči. Že prej omenjen falus je glavni označevalec, ženskost pa simbolna oznaka pomanjkanja. Pri teh definicijah je mogoča posplošitev načela povezovanja, saj miselnost, da lahko simbole razumemo le konceptu povezanih sistemov simbolov, prav tako velja na drugih področjih. Moškost se pojavi le v konceptu odnosov med spoloma.

Kljub dobro organiziranim definicijam moškosti, ki se med seboj v praksi mnogokrat prepletajo, pa vedno obstaja odprto vprašanje o tem, ali je moškost produkt biološkega ali družbenega spola, ali morda obeh. Solomon-Godeau (1995, 71) pravi, da biološki spol skozi kulturo, družbo in politiko manifestira moškost in sama zase ni naravna. Če se biološko rodiš kot moški, imaš to lastnost prirojeno, kar ni enako temu, da si moški v družbenem smislu, saj je ta lastnost pridobljena. Moškosti se je mogoče naučiti skozi procese socializacije, v katerih se gradi na enak način, kakor vsi drugi deli družbeno-kulturnega procesa. Tudi Connel (2012, 67) pravi, da spol ni nekaj, kar bi bilo vnaprej določeno, brez družbene interakcije, temveč se oblikuje ravno med njenim procesom. Otrok se že skozi svojo primarno socializacijo preko družbenih ritualov in vzorcev vedenja nezavedno uči pridobivanja moškosti. Vsi ponotranjeni vzorci se nato kažejo preko vedenja, vrednot, podobe in zakonov družbe. Ker pa se posameznik moškosti nauči, jo pridobi, se le-ta ves čas spreminja. Zatorej ni mogoče reči, da je moškost trdna konstitucija, ampak je v svoji bitnosti spremenljiva in v vsaki svoji definiciji drugačna (Solomon-Godeau 1995, 71). »Dokler obstajajo bitke, ki ji je treba izboriti, vojne, v katerih je treba zmagovati, višine, na katere se je treba povzpeti, težko delo, ki ga je treba opraviti, se bodo nekateri med nami morali 'obnašati kot moški'« (Gilmor v Connel 2012, 64). Iz citata razviden površen poizkus ustvarjanja pozitivistične vede o moškosti (Connel 2012, 64), ki se verjetno v kateremkoli obdobju, zaradi svoje radikalnosti, ne bi dobro obnesla.

Da pa so vzniknile razprave o moških in spolu, so pripomogla ženska osvobodilna gibanja. Prvič se je znanost o moškosti skušala osredotočiti na koncept o moški spolni vlogi. V poznem 19. stoletju so govorili, da so razlike med spoloma prirojene, in taki zapisi so se pojavljali tudi v znanstvenih doktrinah. V sredini stoletja pa se je pojavil izraz *spolne vloge*, ki je bil povezan s konceptom družbenih vlog. Spolna vloga je uprizarjanje splošnega nabora pričakovanj, ki so pripisane določenemu spolu. Poznamo dve spolni vlogi, moško in žensko. "Moškost in ženskost precej enostavno interpretiramo kot ponotranjeni spolni vlogi, torej produkta družbenega učenja ali socializacije" (Connel 2012, 52). Tovrstna ideja o ponotranjeni moški spolni vlogi temelji na družbenih spremembah, saj se lahko družbena dejstva s pomočjo družbenih procesov spremenijo, pri čemer družbeni procesi pomenijo posredovanje novih znanj s strani družine, šole, množičnih medijev in drugih. Ko se je razplamtel akademski feminizem, se je raziskovanje spolnih vlog še povečalo. Takrat je veljalo, da je moška spolna vloga zatiralna in da je edini način, da ženske potisnemo v podrejenost, ponotranjenje spolnih vlog. Nekateri (Farrel, Nichols, Pleck in Sawyer v Connel 2012, 54) so bili mnenja, da je treba moško spolno vlogo spremeniti ali celo opustiti, saj je preveč zatiralna.

4.1 Zgodovina in razvoj moškosti

Po Connelu (2012, 252) je moškost koncept, ki je kulturno in družbeno proizveden in se skozi zgodovinska časa in okolje stalno spreminja. Moškost kot tako oblikujejo družbene prakse. Med leti 1450 in 1650 je na območju severnega Atlantskega oceana vzkliklo sodobno kapitalistično gospodarstvo, s tem pa tudi sodobni spolni red. Connel (2012, 252–257) navede štiri ključne procese, ki so pripomogli k nastanku moškosti:

1. *Novo razumevanje seksualnosti in osebstva*: Protestantska reformacija in širjenje renesančne sekularne kulture sta posegla v potek spreminjanja katolicizma srednjega veka, kar je vplivalo tudi na ljudi in njihova dosedanja verovanja ter ideale. Religija je v tem času začela izgubljati svoj pomen v upravljanju vsakdanjega življenja in nadzor nad intelektualnim svetom. Martin Luther je bil poročen menih, ki je veljal za zgled konjugalne družine, ki je v tem času imela velik pomen, saj je prej veljavno meniško zanikanje, v tem času nadomestila maritalna heteroseksualnost. Posledično se je uveljavila obvezna heteroseksualnost. Poleg tega je v tem obdobju prišlo tudi do porasta individualizma in ideje posameznikove avtonomnosti. To je vodilo do ideje moškosti, ki velja za človeka, pri katerem na spolno zaznamovanem značaju temeljijo njegova dejanja. »Če moškost opredelimo kot značajska strukturo, ki jo zaznamuje

racionalnost, zahodno civilizacijo pa kot nosilca razuma v neprosvetljenem svetu, se splete kulturna vez med legitimizacijo patriarhata in legitimizacijo imperija» (Seidler v Connel 2012, 253).

2. *Vzpostavitev prekomorskih imperijev*: vzpostavitev imperijev Portugalske, Španije, Nizozemske, Francije in Anglije je bil drugi proces, ki je vplival na oblikovanje moškosti, saj je imperializem veljal za spolno zaznamovan projekt, kjer so v vojskovanjih in trgovanjih sodelovali moški, ženske pa so bile služabnice v moških gospodinjstvih. Tudi večina vladajočih v imperijih je bila moškega spola, zaradi česar se je izoblikoval sistem državnega vodenja, ki temelji na posebej organiziranih skupinah moških. Pri oblikovanju moškosti pa so imeli pomembno vlogo tudi konkvistadorji, ki so branili kolonizacijske meje. Ti so bili izredno nasilne narave, poleg tega pa ga imperialistične države niso zlahka nadzirale, zaradi česar je nastalo ogromno sporov. Ti boji so bili namreč prepojeni s krvjo in polni podlosti, in so pripomogli k oblikovanju ideje moškosti in njeni zgodovini.
3. *Rast mest*: mesta, kot so Antwerpen, London ali Amsterdam, so bila središča trgovskega kapitalizma, kar je povzročilo nove oblike vsakdanjih življenj. Te spremembe so vplivale na spol, vendar so se pokazale šele v 18. in 19. stoletju. Tu se že prej omenjeni individualizem popolnoma razvije. Razvije se tudi racionalnost, ki so jo povzročili prva industrijska revolucija ter kopičenje bogastva iz trgovanj, zaslužjevanj in kolonij. Oblikoval se je tip moškosti, povezan s kulturo podjetništva in delom trgovskega kapitalizma. V istem času se pojavijo tudi spolne subkulture. Connel navede primer hiš Molly v 18. stoletju v Londonu, kjer so se srečevali poženščeni moški, ki so se preoblačili, plesali in spolno medsebojno občevali. Zgodovinarji s preučevanjem tega obdobja ugotavljajo, da se je ideologija spola premaknila od zgodnjega obdobja, ko so bile anomalije telesa pripisane hermafroditskemu telesu, do poznega obdobja, ko so bile anomalije predmet odstopanja pri spolih. Tako se je uveljavila zahteva, da mora imeti oseba za obstoj v družbenem redu osebno identiteto kot moški ali ženska, ne le telesa.
4. *Obsežna državljanska vojna v Evropi*: verske vojne 16. in 17. stoletja so vplivale na legitimnost spolnega reda. Kvekerji so nastali po angleški državljanski vojni; to je versko-politična sekta, ki je prva zagovarjala enakopravnost žensk v religiji, kar so v praksi izvajali tudi sami, saj so ženske opravljale nekatere pomembne organizacijske naloge. Zaradi patriarhalnega reda, ki ga je utrdila centralizirana država. V času absolutistične monarhije je bila zagotovljena še večja institucionalizacija moči

moških, kar se je kazalo predvsem v vojaških spretnosti. Vse to je zavrlo prej omenjen poskus zagovora enakopravnosti žensk in še močneje utrdilo nastajajoči koncept moškosti.

To so ključni štirje procesi po mnenju Connella, ki so najbolj pogloblito prispevali k splošnemu oblikovanju koncepta moškosti. V nadaljevanju pa se bom osredotočila na razvoj moškosti kot pojava in njegove značilnosti skozi različna časovna obdobja, od leta 1920 naprej.

Na moškost med leti 1920 in 1949 sta vplivali Velika gospodarska kriza ter široko razširjena brezposelnost, ki sta pri moških povzročili izgubo sposobnosti preživljati svojo družino. Zaradi tega moški svoje moškosti niso mogli izražati in potrjevati na delovnem mestu. Tako so izgubili svojo moško vlogo in identiteto na svojem delovnem in domačem polju. Da bi lahko "uživali" v svoji moškosti, so svoje sinove vzgajali z idejo pomembnosti izobraževanja, da postanejo uspešni moški (Kimmel 2006). Na ta način moškost po Kimmelu (2006, 136) ni več povezana z uspehi in dosežki v javni sferi, ampak je opredeljena kot zunanja manifestacija notranjega smisla samega sebe.

Kasneje med leti 1950 in 1969, po Drugi svetovni vojni, so moški izkusili začasno povzdigovanje svoje moškosti, saj so koristili prednosti veteranstva, tako so lahko ponovno skrbeli za svoje družine. Moški, ki so bili udeleženi v vojni, so lahko svojo moškost, ki je sicer trajala zelo kratek čas, dokazovali skozi bojevanja, vojskovanja ter branjenje svoje domovine (Kimmel 2006, 148). Connell pravi, da moški, ki sodelujejo v vojski, z izvajanjem nasilja jasno določujejo pomen moškosti. Plakat iz leta 1917 kaže arijca, ki je bil športnik, obrtnik, križar in vojak, in je dejal: "Vojska Združenih držav gradi MOŠKE" (Connell 2012, 286). Obdobje po vojni pa je za moške veljalo kot zelo depresivno, v katerem so se soočali s težavami ponovnega vključevanja, nepojasnjeno letargijo, čustvenimi izpadi ter celo nočnimi morami (Kimmel 2006, 148).

Po vojni pa vzniknejo očetovska gibanja in postanejo način, preko katerega moški prikazujejo svojo moškost tako, da govorijo o tem, da so njihovi otroci vzgajani, da postanejo 'pravi' moški. V 50. in 60. letih je preživljanje svoje družine in vzgajanje sinov veljalo kot del pojmovanja moškosti. S pojavom družinskih plač, ki so moškim zagotavljale preživljanje svojih družin, so moški dobili odgovornost za tovrstna dejanja. S tem so bile tudi ženske primorane dosegati visoke standarde pri domačih opravilih in materinstvu, kar je vodilo v idejo ločenih sfer moškega in ženske, ki naj bi bile biološko determinirane (Kimmel 2006, 164). Domača sfera je bila v rokah žensk, moški pa so zavzemali gospodarske in politične

aktivnosti. Splošno pravilo pa je dejalo, da je ženska sfera podrejena moški (Connel 2012, 264). Moški so verjeli, da lahko nadzor in avtonomijo, ki služita doseganju moškosti skozi očetovstvo in preskrbovanje družine in ne le preko službe in vojske (Kimmel 2006, 164).

Med leti 1970 in 1979 so vzknila številčna gibanja za ženske pravice, za pravice homoseksualcev, za pravice državljanov, ki so ogrozila moške. Ženske in homoseksualci so odprto konkurirali institucionalizaciji heteroseksualnosti, in posledično moškosti. V tem času so se začele zaposlovati tudi ženske, saj so se moški spopadali s težavami oskrbovanja družine (Kimmel 2006, 179). Leta 1968 so v okviru stonewallskih izgrediv v New Yorku geji izvedli osvobodilno gibanje, v katerem so geji izrazili probleme zatiranja, kot so heteroseksualni moški, patriarhat, družina in heteroseksizem (Connel 2012, 290). Heteroseksualci so zato, da bi obranili moške in njihov status homoseksualnost zavračali. Connel (2012, 291) navaja psihoanalitika Maria Mielija, ki pravi, da to zatiranje homoseksualcev s strani heteroseksualcev temelji na prizadevanjih za krepitev moške dominacije in zatiranju femininega v moških. Izid vseh teh gibanj in uporov bi lahko bil usoden za moške.

Med leti 1980 in 1999 je na pojasnjevanje moškosti vplivala izvolitev predsednika Billa Clintona, ki je zasnoval nov tip moškega, moškega, ki vodi svoboden svet. Clinton je bil povsem drugačen tip moškega na položaju, glede na prejšnje. Ta ni nikoli služil vojski in je bil poročen z izobraženo in uspešno žensko. V tem obdobju so se moški začeli združevati v homosocialne skupine, da bi oživili moške vezi in pripadnost (Kimmel 2006, 218). Connel navaja primer, ko je Warren Farrell najprej v 70-ih letih moške imenoval 'gospodovalni razred', ki ne bi smel imeti privilegiranega položaja. Desetletje kasneje pa je v okviru terapije moškosti zagovarjal tezo, da je preveč pozornosti na ženskah in da moški potrebujejo čustveno pomoč (Connel 2012, 278). Moški so poleg srečevanj za ohranjanje moškosti podprli tudi skupine, kot so 'Boy Scouts', da bi njihovi sinovi odrasli v prave moške (Kimmel 2006, 218). Skavtsko gibanje je ustanovil Robert Baden-Powell, s katerim je želel slaviti življenje mejnega območja, vendar pa je bilo to v resnici gibanje za dečke iz matične države, kjer so skušali dečke vzgajati na temeljih določene moškosti (Connel 2012, 263). Prav tako so se moški odločali za vsakdanje uživanje ter pobege v divjino, da bi s sodelovanjem in druženjem z drugimi moškimi zapolnili svoje občutke izolacije in osamljenosti (Kimmel 2006, 210). Pridih divjega izhaja iz vestern filmov divjega zahoda, kjer so bili moški prikazani kot junaki (Connel 2012, 263). V tem času se pojavi tudi mišičasto oblikovan moški, ki temelji na zdravju in fitnessu. Atletsko telo je pripomoglo k ohranjanju hegemonске

moškosti, ki se ni mogla več izražati v sferi dela, zato je sedaj telo služilo označevanju moškosti (Kimmel 2006, 218).

Od tedaj naprej pa so se moški znašli v obdobju, kjer morajo dokazovati svojo moškost. Imigracije tujcev, gibanja za civilne, gejevske in ženske pravice ter drastične spremembe v strukturi dela so zamajale moško samozavest in pojmovanje moškosti. Kimmel pravi, da moški dojemajo moškost kot pojav, ki ga dosežejo samo preko fizične moči, samokontrole in nadvlade nad drugimi (Kimmel 2006, 218). Avtorji pravijo, da gre zaradi vseh omenjenih sprememb za krizo moškosti. Tako se pojavi novi moški, ki ni več pojmovan kot tradicionalen moški, in zavzema obliko narcisa in obliko skrbnika. Novi moški, kot že prej zapisano, skrbi za svoje telo in svoje zdravje, je v koraku z modo in jo pozna do te mere, da pri nakupovanju ne potrebuje pomoči, hkrati pa ga vodijo njegove visoke ambicije glede statusa ter materialnih dobrin (Crnović 2014, 53). Connel (2012, 303) pravi, da je sedaj enakopravnost v gospodinjstvu in delitev gospodinjanskega dela popolnoma jasna in nevprašljiva. V nasprotju s prvo obliko pa se pojavi tudi moški delavskega razreda, ki se nanaša na predindustrijsko dobo, kjer so moški služili s fizično močjo, in poudarja pomen tradicionalnih vrednot. Ti moški s fizično močjo oblikujejo mačo identitete, s čimer zakrivajo nemoč, ki jo nadomeščajo tudi z dominanco v domači sferi (Crnović 2014, 53).

Sodobni moški so torej postavljeni pred velik izziv, v katerem pridobivajo nove sposobnosti in izgubljajo nekatere stare. Connel v svojem delu *Gender* (2002) loči štiri dimenzije oziroma strukture odnosov med spoloma: moč, delitev dela, libidinalna investicija, simbolizem. Pri vsakem izmed njih pa Connel (2012, 327–329) navede prednosti in slabosti te dimenzije za moškega. Prednosti prve dimenzije, moči, so v tem, da so moški najvišje pozicionirani v poslovni in politični sferi. Že kot majhni dečki zasedajo večino igrišč in ulic. Prav tako imajo odrasli moški nadzor nad večino prisilnih institucij in sredstvi nasilja. Obenem pa so redkeje kot ženske žrtve posilstva in nasilja v družini. Slabosti njihove moči pa so v tem, da so prav moški najpogosteje med aretiranimi, zaprtimi ali ubitimi osebami. Prej, kot žrtve družinskega, so žrtve ekonomskega nasilja ali organiziranih konkurentov. Naslednja je delitev dela, kjer so prednosti za moškega jasne, saj moški zaslužijo dvakrat toliko tok ženske in imajo v lasti skoraj vse bogastvo. Na ekonomski lestvici se uvrščajo v sam vrh, saj imajo tudi boljše možnosti napredovanja. Slabost te dimenzije za moške pa je v tem, da obenem najbolj nevarne poklice zasedajo moški. Prav tako občutijo večji družbeni pritisk, saj so v veliki meri oni tisti, ki finančno vzdržujejo družino. Njihove spretnosti se hitro starajo, saj se delitev dela spreminja. Naslednja je libidinalna investicija, kjer Connel med prednost šteje to, da moški od

žensk prejmejo ogromno čustvene podpore, ki jim je ni treba vračati. To temelji na družbeni organizaciji heteroseksualnosti, kjer ima moški užitek prednost. Slednje pa se izvaja tako v osebnih razmerjih kot v množičnih medijih. To lahko apliciram tudi na svojo izbrano tematiko, torej risanke, kjer so moški prav tako izpostavljeni kot vrednejši užitka. Connel pravi, da "dvojni standardi legitimizirajo spolno svobodo moških, komercialna seksualna industrija pa ji zagotavlja storitve" (Connel 2012, 328). Slabosti omenjene dimenzije pa je še vedno slaba ekspresivnost moških pri izražanju svojih čustev. Prav tako so izključeni iz odnosov z majhnimi otroki. Zadnja dimenzija, simbolizem, kaže, da so moški na več nivojih simbolno pozicionirani višje od žensk. Moški imajo namreč v večini nadzor nad kulturnimi institucijami. V religiji so moški nadrejeni ženskam, prav tako so dejavnosti moških vrednejše in bolj pomembne za objavljane in obravnavo kot ženske. Kar bom ugotavljala tudi sama v analizi, imajo moški pomembnejše vloge znotraj medijskih vsebin, v mojem primeru risankah. Med slabosti te dimenzije pa Connel prišteva podprezentacijo moških na študijskem področju, predvsem v humanističnih vedah.

Skozi razvoj moškosti po časovnih obdobjih je torej mogoče videti, da moškost ni ena sama, ampak obstaja več njih. Pluralizacije moškosti ni prineslo pozno moderno obdobje, ampak se o različnih vrstah, pomenih in predstavah moškosti razpravlja že v zgodovini (Švab 2008, 37). V viktorijanskem času je bilo kakršnokoli zaznavanje homoseksualnosti v moškem dojetu kot odstopanje od pravega pomena moškosti. Homoseksualnost je bila obravnavana kot tretji spol (Nixon 1997, 297). Pluralizacija moškosti obravnava različne tipe, vrste in variacije moškosti. Skozi zgodovino so se v vsakem obdobju pojavljale različne oblike moškosti, ki sem jih na kratko predstavila skozi opise po Kimmlu. Pluralizacija pa je prisotna tudi v sodobnem času. Eden izmed fenomenov pluralizacije moškosti je tudi fenomen novega očetovstva. O tem fenomenu, sicer v slovenskem okolju, pišejo avtorice Novega očetovstva v Sloveniji¹, v katerem Švab (2008, 38) zapisuje, da se očetovstvo danes vedno bolj individualizira, saj se morajo očetje spoprijemati s spremembami v družini in družbi, poleg tega pa različne institucije, kot so mediji ter vlada, in partnerstvo preverjajo tradicionalne modele očetovstva. Lahko rečemo, da je novo očetovstvo idealiziran fenomen, saj tradicionalne strukture, ki sem jih že omenjala, niso odpravljene in ovirajo aktivno očetovstvo. Identifikacija moških s kariero in definicije moške kariere sta prednostni pred ženskino in posledično hierarhizirata družinsko delitev dela med spoloma in razporeja delo v družini ženski (Švab 2008, 38).

¹ Tanja Rener, Živa Humer. Tjaša Žakelj, Andreja Vezovnik in Alenka Švab so izdale zbornik z naslovom Novo očetovstvo v Sloveniji, ki se ukvarja s temo novega očetovstva, kot enega izmed fenomenov pluralizacije moškosti.

Moderni moški so torej v razcepu med formo novega moškega in tradicionalnega moškega. Tako se je danes izrodila ideja o ideologiji aktivnega očetovstva, kjer očetje nimajo več vloge patriarhalnega oskrbovalca družine, ampak imajo vse bolj pomembno vlogo pri življenju otroka. Mnoge analize pa so pokazale, da tudi te podobe temeljijo na tradicionalni percepciji moške vloge, saj so v različnih medijih očetje prikazani še vedno kot sekundarni, manj kompetentni, ki imajo manj obveznosti s starševstvom in ki še vedno skrbi za materialno plat družine (Švab 2008, 39). Prav tako se poleg omenjene značilnosti pojavi tudi neprisotnost očeta, ki v sodobnem svetu velja kot legitimna možnost, medtem ko je žensko materinstvo obvezna ženska identiteta. Tudi Vezovnik (2008, 158) pravi, da "očetovstvo, v nasprotju z materinstvom, ni naravno dana skrbstvena funkcija", saj naj bi bil očetov trud za starševanje poplačan. Švab (2008, 40) pravi, da novo očetovstvo torej ne izpostavlja le nekih novih družbenih praks aktivnega očetovstva, ampak ponuja tudi legitimno možnost izbire med družinskimi vlogami.

5 PATRIARHAT

Ker moja diplomatska naloga zavzema kritično pozicijo do patriarhata, se bom sedaj osredotočila na patriarhat kot družbeno strukturo in ga pojasnila. Definicije patriarhata se med avtorji nekoliko razlikujejo, vendar pa so si v svojem bistvu enotne. O patriarhatu se je spraševal že Weber leta 1947, ki ga je opisal kot sistem vladanja, v katerem moški vladajo družbi s pozicije glavnega gospodinjstva. V tej definiciji je dominacija mladega moškega, ki ni na poziciji glave gospodinjstva, enako ali celo bolj pomembna od elementa moške dominacije nad žensko preko gospodinjstva. Na začetku je patriarhat pomenil pravilo očeta oziroma 'patriarha' in je označeval specifično družino z žensko, mlajšim moškim, otroki, sužnji in domačim služabnikom, v kateri je dominiral moški (Sultana 2011, 2). Kasneje so se definicije spreminjale, predvsem s strani bolj vplivnih piscev, kot je Hartmann. Slednja je teorijo patriarhata opisala kot moško organizacijsko sposobnost razlastiti žensko delovno silo v plačanem delu in hkrati gospodinjstvu. Walby patriarhat definira kot sistem družbenih struktur in praks, v katerih moški dominirajo, zatirajo in izkoriščajo ženske (Walby 1990, 19). Patriarhat definira kot sistem, ker le tako lahko zavrremo povezavo z biološko determiniranostjo (ki pravi, da so ženske in moški naravno različni zaradi svoje biologije in teles in imajo zato dodeljene različne vloge), in idejo, da je vsak moški vedno v dominantni poziciji in vsaka ženska vedno podrejena (Sultana 2011, 3). Patriarhat ne obstaja brez navezave na ženski spol, torej je bil izumetničen zaradi moške tendence po vladanju v katerikoli situaciji.

Vendar pa se je pojmovanje patriarhata skozi čas spreminjalo in različni avtorji so le-tega različno dojemali. Nekateri zgodnji avtorji (npr. Aristotle, Freud) sta poudarjala biološke razlike med moškim in žensko in v njihovih teorijah ne moremo najti izvora moškosti kot narejenega (Sultana 2011, 4). Pomembno je torej, da izvora patriarhata ne iščemo v biološki determiniranosti, ampak v nekem produkcijskem aparatu. Engels je verjel, da se je ženska podrejenost začela z razvojem osebne lastnine, ko se je začelo poraženje žensk v svetu. Moški so želeli ohraniti svojo moč in lastnino, zato so jo podarjali svojim otrokom. Tako so bile ženskam odvzete vse pravice in njihovo materinstvo je bilo zavrnjeno (Sultana 2011, 4). Socialno-feministični pogledi so bili za razliko od tradicionalistov prepričani, da patriarhat ni naraven in ne bo nujno vedno obstajal. Mies pravi, da so si feministične skupine, kljub ideološkim razlikam med njimi, enotne v nasprotovanju hierarhični ureditvi med moškim in žensko, ki ni več razumljena kot biološko dejstvo. Po njenem mnenju sta moškost in ženskost produkta dolgega historičnega procesa (Sultana 2011, 5).

V širšem pogledu patriarhat pomeni manifestacijo in institucionalizacijo moške dominace nad žensko in otroki v družini in razširitev moške dominace nad žensko v družbi na splošno. Gre torej za premoč moškega v vseh pomembnih družbenih institucijah in prikrajšanost žensk pri dostopu do tovrstne moči. Vendar pa koncept ne govori o tem, da so ženske popolnoma brez moči in prikrajšane vseh pravic, vplivov in sredstev (Lerner v Sultana 2011, 3). Patriarhat opisuje institucionaliziran sistem moške dominace. Je torej skupek družbenih razmerij med moškim in žensko, ki ima materialno podlago in ki hierarhično vzpostavlja neodvisnost in solidarnost med moškimi, ki jim omogoča nadvlado nad ženskami (Sultana 2011, 3). Ideologija patriarhata torej pretira biološke razlike med moškimi in ženskami in predpostavlja, da imajo moški vedno dominantno, moško vlogo, ženske pa so vedno podrejene in ženstvene. Sistem karakterizirajo moč, dominanca, hierarhija in tekmovanje (Sultana 2011, 3).

Patriarhat potemtakem v svoji obliki zajema vso moč in nadvlado moškega nad žensko. Torej ne gre za koncept, ki bi obstajal sam po sebi, ampak že v svoji osnovi koncipira podrejenost žensk. Walby (1990, 21) je v svoji knjigi² navedla in razdelala 6 patriarhalnih struktur, ki ukleščajo ženske in moškim dovoljujejo nadvlado, to so: patriarhalni odnos v gospodinjstvu, plačano delo, država, moško nasilje, spolnost in kulturne institucije.

Prva struktura je patriarhalni odnos v gospodinjstvu, pri katerem so ženske s strani moškega izkoriščane za gospodinjstvo delo. Ženska je v odnosu vzdrževana v zameno za njeno delo, še posebej takrat, ko ženska ne opravlja plačanega dela. Ženske so v gospodinjstvu produkcijski razred, moški pa izkoriščevalski. Druga struktura je plačano delo, pri katerem avtorica opaža, da izključuje ženske na višjih položajih in boljših službah, ter jih segregira v slabše plačane službe, za katere niso potrebne posebne sposobnosti. To kaže na to, kako nižje vrednotene so ženske v plačanem delu. Tretja struktura je država, ki s svojo patriarhalno ureditvijo še utrjuje to ideologijo. Država nedosledno izvaja svojo oblast, saj zakonodaje enakih možnosti, neenakopravne plačne politike in druge ostajajo na robu pomembnosti. Četrta struktura je moško nasilje, ki ga avtorica razume kot izvajanje oblasti nad žensko. Nasilje v zakonodaji ni preveč določeno in ga s svojo površno politiko skoraj legitimira. Peta struktura je spolnost, kjer avtorica poudarja pomen kompulzivne heteroseksualnosti in dvojnih standardov, saj naj bi bile ženske v svoji spolnosti nadzirane, hkrati pa naj bo po moški želji spolnost

² Theorizing Patriarchy (1990) je delo Sylvie Walby, ki je v celoti posvečeno teoretiziranju koncepta patriarhata in je temeljna literatura pri raziskovanju omenjene ideologije. V knjigi v posameznih poglavjih natančno obravnava šest patriarhalnih struktur, ki pripomorejo k utrjevanju patriarhata.

promiskuitetna. Zadnje pa so kulturne institucije, ki zajemajo patriarhalne poglede na žensko v institucijah religije, izobraževalne sfere in medijev.

5.1 Feministična kritika patriarhata

Ker pa je omenjen koncept ženske očitno obravnaval kot neenake in podrejene moškimi, so se ženske tovrstnim obravnavanjem skušale vedno upirati. Najpomembnejši na področju problematiziranja položaja žensk je bil drugi val feminizma, saj se je v tem času spol uvedel kot pomembna družbena in analitična kategorija. V tem valu se je razumevanje žensk skozi vseh 30 let spreminjalo. Najprej so bile ženske razumljene kot enotna družbena manjšina, ki je postavljena pod moške in nima političnih in ekonomskih moči, kasneje pa so ženske dojemali pluralistično, kot različne družbene skupine (Švab 1997, 60). Feministke tega vala zahtevajo enake možnosti vstopa žensk v sfere, ki so namenjene elitnim moškimi in v institucije, ki sicer izključujejo ženske. Ženske naj bi se pridružile elitnim moškimi in se vključile v področja, ki izražajo človekovo svobodo, kot sta znanost in tehnologija, iz katerih so bile prej močno izključene (Plumwood 2003, 28). Prvi del drugega vala zaznamuje problematiziranje razmerij med moškimi in žensko preko konceptov zatiranja, moči, patriarhata in podobnih, iz česar so sledile razprave o enakosti in razlikah med moškimi in žensko. O tej dilemi sta razpravljali dve nasprotujoči si smeri: radikalne in liberalne feministke, kjer so prve zagovarjale spolne razlike, ki po njihovem mnenju temeljijo na biološkem spolu, druge pa enakost med spoloma in pravijo, da so razlike družbeno konstruirane in bi bilo mogoče biološke razlike izbrisati, da bi dosegli enakost med spoloma (Švab 1997, 62).

Mnogi antifeministi so bili na nogah v tem času, saj so nasprotovali enačenju moških in žensk, ter predvsem njihovih pravic. Izjave kot so: preveč ljubimo ženske, da bi jim pustili voliti; prava ženska, ki je v dilemi biti gospodinja ali kurtizana, je v modi; ženske bi z volitvijo izgubile svoj šarm; ženska je na podstavku in ne sme sestopiti z njega; s pravico do volitev lahko ženska izgubi vse in ničesar ne pridobi; ženska upravlja z moškimi, ne da bi potrebovala glasovnico; so bile izrečene v razpravah o ženski volilni pravici v Franciji, z njimi pa so na eleganten način želeli odvrniti ženske od želje po pravici do volitev (De Beauvoir 2010, 174). Te trditve kažejo na to da, če želijo moški ohraniti svoje prednosti in svojo moč, morajo ženske ostati brez moči (Plumwood 2003, 9). Podobne izjave, ki so želele zavreti feministične uspehe, so se nanašale tudi na družino: mesto ženske je doma. Nekatere pa so se striktno osredotočale na moško superiornost: ženske so drugačne od moških, one ne služijo vojski; volitve so dolžnost in ne pravica, in je ženske niso vredne (De Beauvoir 2010,

175). Tovrstna implicitna moškost in pristranskost za enakost spolov ni preveč optimistična in je s tega vidika celo iluzorna (Plumwood 2003, 29).

Ženske pa niso bile od nekdanj neenake moškimi. V kamni dobi je zemlja pripadala vsem članom klana in ženske so imele pomembno vlogo pri vrtnarjenju. Že takrat sta se oblikovala dva pola, dva spola, ki pa sta si bila enakovredna, saj so moški lovili in ženske skrbele za dom. Skrb za doma pa vključuje produkcijsko delo, ki pomembno prispeva k ekonomski blaginji življenja. Kasneje z iznajdbo bakra, bronu in železa pa se pojavi tudi zasebna lastnina. Oblikujejo se gospodje in sužnji, pri čemer moški postane tudi lastnik ženske, kar Engels poimenuje "veliki zgodovinski poraz za ženski spol". Žensko delo doma je zasenčeno z moškim produkcijskim delom. Lastnina, ki so jo prej proizvedle ženske in jo prenesle naprej na svoj klan, se sedaj prenaša od moških na njihove sinove. S tem pojavom se rodi patriarhalni vzorec (De Beauvoir 2010, 88). S pojavom zasebne lastnine se torej začne zatiranje žensk. To zatiranje pa se nanaša tudi na žensko reproduktivno funkcijo, ki je bila vedno manjvredna od produkcijske funkcije. Ženske so bile postavljene v položaj, kjer je bilo materinstvo njihova edina izbira, saj so jih k temu napeljevale patriarhalne omejitve, kot so: prepovedane ločitve, prepovedani splavi ter zakoni, ki so ji predpisovali poroko. Sovjetska zveza je v tistem času te patriarhalne vzorce dodobra obudila, in žensko spravila do točke, kjer je postala spolni objekt, ki mora uporabljati ličila, se lepo oblačiti in biti vedno zapeljiva do svojih mož, da stimulirajo njihovo željo (De Beauvoir 2010, 93). Plumwood (2003, 38) v svojem delu govori o predpostavkah dualizma narava/kultura, kjer je žensko nekontrolirano telo del narave. Poskus kontroliranja žensk s temi dualističnimi predpostavkami je pozicija, ki želi nadgraditi tradicionalno žensko sfero kot naravo, medtem ko zavrača njihovo svobodno izbiro, jo kontrolira in strukturira, ampak hkrati zavrača njihovo osnovo, kulturo (Plumwood 2003, 38).

Patriarhalna ideja izhaja že iz poznega 18. in zgodnjega 19. stoletja, ko se je oblikovala moškost srednjega razreda. Takrat je prevladovala ideja, da morajo ženske skrbeti in upravljati dom. V razmejitvi javnega in zasebnega pa so se vedno bolj uveljavljale tudi ideje dveh spolnih sfer. Tako so moški srednjega razreda skozi posel in družbeno reformo utrjevali svoje ključne dele moškosti v javni sferi, ki je bila vedno bolj povezana z moškostjo, medtem ko pa je domača sfera postala meja ženske srednjega razreda (Nixon 1997, 299). Podoben problem nastane tudi z razmahom ženske delovne sile. Kapitalisti si želijo zaposlovanja ženske delovne sile, saj je ta cenejša zaradi patriarhalnih struktur, ki sem ji opisovala že prej. Obenem pa si ravno ti privrženci patriarhalne strategije ne želijo tega, ker želijo žensko

delovno silo pustiti omejeno na delo doma. Da pa bi v kapitalizmu lahko združili obe želji, so ustvarili strategijo ženskega plačanega dela, ki pa je segregirano in manj plačano od moškega dela. Po drugi svetovni vojni je žensko plačano delo zelo naraslo in je raslo vse do leta 1970, saj je bila njihova delovna sila cenejša kot moška (Walby 1990, 185–187). S tem razmahom se kasneje pojavi tudi veliko drugih delovnih mest, ki jih zasedajo ženske, kar ugodno vpliva na njihovo emancipacijo, vendar pa so ženske še vedno na vseh področjih podrejene moškim in nižje vrednotene. Enako ugotavlja Vezovnik (2008, 128–129), ki pravi, da je socialistična modernizacija v Sloveniji prinesla veliko zaposlenost žensk, vendar pa so bile ženske dane v industrijski sektor, za svoje delo pa so bile slabo plačane. Z veliko zaposlenostjo pa se struktura domačega dela ni spreminjala, ženske so še vedno opravljale družinsko in gospodinjsko delo, poleg tega pa je tudi materinska vloga v tem času ostajala prioritarna ženska vloga. Tako Vezovnik zapiše, da "je idealna ženska iz zgodnejšega socialističnega obdobja na delovnem mestu vestno izpolnjevala gospodarski načrt, sočasno pa rodila in vzgojila čim več novih državljanov. Zaradi dela na gospodarskem in političnem področju ni smela pozabiti na svoje materinsko poslanstvo, še več, izpolnitev tega poslanstva je bila skorajda neobhodno potrebna za uspešno javno delovanje (Vezovnik 2008, 129–130).

Celotno zgodovino žensk so napisali moški, zato so bile ženske vedno moški problem. Ženske, ki so kljub vsemu uživale določeno ekonomsko avtonomijo in bile del produkcijske sfere, so bile prav tako zatirane, če pa so se pojavljale kot delavke, pa so bile še bolj zaslužjene kot moški. V vladajočih razredih so bile ženske paraziti in zato podrejene moškim zakonom. V nobenem primeru torej ženske niso imele vloge (De Beauvoir 2010, 182). Antifeministi so zapisali, da ženske niso nikoli ustvarile ničesar dobrega in da ženska situacija še nikoli ni preprečila cvetenja velikih ženskih osebnosti. Vendar pa ženskam obenem nikoli ni bilo omogočeno, na kateremkoli področju, da se izkažejo. Ravno zato so ženske v drugem valu feminizma zahtevale nov status, novo obravnavo, želijo si abstraktnih pravic in konkretnih možnosti, da tudi svoboda ne bi bila le mistificirana (De Beauvoir 2010, 185).

Ko so ženske s svojimi gibanji končno počasi začele z osvajanjem določenih pravic, med drugim volilne, ki je tudi pomembno vplivala na njihov razvoj in dojetje le-tega, se je spremenila cela vrsta stvari. Spremenila so se razmerja med spoloma in prezentacije spola; spremenile so se vloge družbene kategorije spola v družinskem življenju, spolnosti, delu in razmerjih moči, prav tako pa so se spremenile predstave o značilnosti ženske in moškega, ki so manifestirane v interpretacijah in tabujih, povezanih s spolom (Švab 1997, 73). Tako se danes tiste tradicionalne delitve na moškega in žensko, kjer moški hrani družino in ženska

skrbi za dom, postopoma zabrisujejo, ampak kljub temu ostajajo v domenah žensko in moško (Humer 2008, 82).

6 OPISI ANIMIRANIH FILMOV, IZBRANIH ZA ANALIZO

6.1 Ostržek

Moški z imenom Pepe je ustvaril leseno lutko z imenom Ostržek, za katerega si je želel, da bi postal pravi fant, kar modra vila tudi uresniči in Ostržka spremeni v živo lutko. Da pa bi Ostržek postal pravi fant, namesto žive lutke, mora dokazati, da je pogumen, resnicoljuben in nesebičen ter mora vedeti, kaj je prav in kaj narobe. Vila Ostržku pričara še črička z imenom Murn Modrec, da ga spremlja in varuje. Ko gre Ostržek prvič v šolo, ga zavedeta lisjak in maček, ki mu natvezita, da bi lahko postal igralec. Lisjak Ostržka proda Potepinu, ki ga uporabi kot zvezdo večera na predstavi. Ostržek si po predstavi prisluži bučen aplavz občinstva. Potepin pa kasneje Ostržka zaklene v kletko, iz katere ga je skušal rešiti Murn Modrec. Nato se pojavi modra vila, ki Ostržka vpraša zakaj je vklenjen, ta pa se ji zlaže, zaradi česar mu zraste nos. Ostržek priseže, da ne bo več lagal, modra vila pa mu pomanjša nos in ga reši iz kletke. Kasneje lisjak in maček zopet ukaneta Ostržka, naj gre na Otok zabave. Na poti tja spozna prijatelja Trlico, ki mu razloži, da lahko na otoku zganjajo norčije, ne da bi bili kaznovani in ga zavede v kajenje, pitje, vandalizem in igre na srečo. Nihče pa mu ne pove, da je otok magičen in, da se otroci, ki zganjajo norčije, spremenijo v osle, ki so prodani za delo v rudnikih soli. Ko prijatelja na otoku zganjata norčije, Murn Modrec ugotovi past otoka in hitro sporoči Ostržku. Medtem ko Trlica postane osel pa Ostržek dobi le oslovska ušesa in rep. Takoj za tem zbeži iz otoka in želi skupaj z Murnom Modrecom poiskati Pepeta, vendar ju napade kit in ju požre, tako kot Pepeta. Ostržek je zato zanetil ogenj, da je kit kihnil oni pa lahko zbežali. Ostržek je na obalo privlekel Pepeta, ki je preživel, Ostržek pa je umrl. Ker pa je modra vila sklenila, da je Ostržek storil dovolj hrabrega, ga oživi in spremeni v pravega fanta (The Disney Wiki).

6.2 Peter Pan

V Londonu se zakonca Darling pripravljata na zabavo, medtem ko ju zmotita njuna sinova, ki sta zaigrala zgodbo o Petru Panu in piratih, ki jima jo je povedala starejša sestra Wendy. Oče sklene, da je Wendy prestara, da bi še obiskovala vrtec s svojimi brati in da mora odrasti. Ker je oče tako šokiran, se znese nad psičko Nano. Ker pa celotna družina tolaži le Nano, jo oče zapre v pasjo uto in pravi, da otroci niso mladiči, ona pa je pes. Ko starša odideta, mati zaskrbi, ali bodo otroci zdržali brez Nane, saj jima je Wendy povedala, da je videla senco Petra Pana na oknu. Oče se znese nad ženo in jo obtoži, da je enako nora kot otroci in da ni čudno, da ima Wendy takšne ideje. Tisto noč Peter Pan obišče otroke v vrtcu, kjer skozi pogovor Wendy spozna, da on rad posluša njene zgodbe. Vila Zvončica, ki je ves čas ob Petru

Panu, je izjemno ljubosumna na vse, ki se jim Peter posveča. Ko Peter Pan spozna, da bo Wendy naslednji dan odrasla, ji ponudi, da jo odpelje v deželo Nije, kjer ne bi nikoli odrasla. Peter Pan njo in dva brata odpelje v deželo Nije. Na ladji je kapitan Kljuka, ki mu je Peter Pan odrezal roko in jo vrgel krokodilu, zaradi česar jim krokodil ves čas sledi. Na ladji se odvijajo boji med kapitanom Kljuko in Petrom Panom. V deželi Nije pa spoznajo Najdenčke, s katerimi skupaj odkrivajo zabavno življenje brez pravil. Skupaj v deželi iščejo Indijance, se bojujejo s krokodili, iščejo morske deklice, obenem pa teče večna bitka med kapitanom in Petrom Panom. Ko Peter Pan končno premaga kapitana in pirati postanejo podložni, jim Peter ukaže, da izginejo in se ne vračajo. Po zmagi se družina odpravi nazaj domov, kjer starša opazita, da Wendy spi pod odprtim oknom, nakar se zbudi in opiše pustolovščino. Starša pogledata skozi okno in v oblakih opazita piratsko ladjo, nakar se oče razneži in spozna, da mora Wendy še ostati v vrtcu, saj se je spomnil svojih otroških dni (The Disney Wiki).

6.3 Robin Hood

Alan-a-Dale predstavi zgodbo o izobčencih Robinu Hoodu in Johnu, ki živita v gozdu Sherwood. Onadva kradeta bogatim in dajeta revnim prebivalcem Nottinghama. Medtem princ Ivan in pomočnik gospod Hiss prispeta v Nottingham na ogled kraljestva. Ker pa Robin Hood in mali John vesta, kako bogat je princ, ga okradeta. Princ ju želi najti in Šerifa prepriča v to, da mu pomaga zbirati davke. Princ denar krade vsem prebivalcem, tudi mlademu zajcu Skokiju, ki je denar prejel za rojstnodnevno darilo. Robinu Hoodu je uspelo denar dobiti nazaj in ga vrniti ljudem, Skokiju pa je dal še lok in svoj klobuk za rojstni dan. Skoki je s prijatelji lok preizkusil in s puščico zadel grajska tla. Izmužnili so se v notranjost in spoznali služkinjo Marijana in spremljevalko gospo Koko. Skoki je rešil Marijano iz rok gospe Koke, ki se je pretvarjala, da je princ Ivan. Marijana je gospe Koki povedala, da sta bila z Robinom Hoodom v otroštvu zaljubljena, Kluck pa ji svetuje naj ljubezen spet oživi. Medtem redovnik Tuck obišče Robina Hooda in Johna in jima sporoči, da bo princ Ivan na lokostrelskem turnirju zmagovalcu podelil poljub od Marijane. Zato se turnirja udeležita pot pretvezo, da je Robin Hood štoklja in John sadni vojvoda, da bi se približala princu Johnu. Robin, ki ga je Hiss prepoznal, sicer turnir zmaga, vendar ga da princ Ivan aretirati. John zagrozi princu, da bi izpustil Robina, nakar se vojaki princa Ivana in prebivalci mesta zaženejo v boj, kasneje pa zbežijo v gozd. Robin in Marijana se spet zaljubita, prebivalci mesta pa priredijo festival. Princ Ivan užaljen dvigne davke in aretira vse, ki jih niso sposobni plačevati. Zbran denar je deponiran v cerkev redovnika Tucka, vendar ga pobere Šerif. Ker se je oblast vmešala v njegovo cerkev, se Tuck znese nad Šerifom, za kar ga ta aretira. Princ Ivan ukaže, da Tucka

obesijo, da bi se prikazal Robin Hood, ki bi ga želel rešiti, naposled pa bi obesili še njega. Robin in John se zato ponoči odpravita tja, kjer John osvobodi vse zapornike, Robin pa ukrade ves denar, ki ga je pobral princ Ivan. Ko se je Robin želel vrniti po Skokijevo mlajšo sestro Tagalong, ga je ustavil Šerif. Princ Ivan zaneti ogenj v gradu in želi, da Robin zgori, vendar se reši. Nato kralj Richard vrne v Anglijo, kjer Hissa in Šerifa aretira, Marijani pa dovoli, da se poroči z Robinom (The Disney Wiki).

6.4 Aladin

Zgodba govori o cestnem razcapančku Aladinu, ki živi v velikem živahnem mestu skupaj z njegovo zvesto prijateljico opico Abu. Ko se princesa Jasmina naveliča prisiljenega življenja v palači s pogledom na mesto in očetove zahteve o poroki s princem, se pretihotapi na mestni trg, kjer sreča Aladina. Aladina presune njena lepota in se vanjo zaljubi, vendar kmalu zatem ga na Sultanov ukaz vržejo v ječo. Aladin se znajde v hudobnem načrtu Sultanove nadvlade ozemlju z njegovo čudežno svetilko. Ko je iz jame čudes prinašal svetilko, se je Aladin vanjo ujel in kasneje spoznal, da je v svetilki ujet duh. Aladin si za prvo željo zaželi, da postane princ, osvoji srce Jasmine in se z njo poroči. Toda Jafar svetilko ukrade, in Aladin spozna, da je priznanje Jasmine, da on v resnici ni princ, edina pot do tega, da premaga Jafarja, reši kraljestvo in osvoji srce Jasmine. Jasmina mu odpusti glede laži o svoji pravi identiteti. Svojo drugo željo je izkoristil za svojo osvoboditev. In namesto da bi svojo tretjo željo, da postane princ, izkoristil, si Aladin zaželi, da Genie iz svetilke dobi svobodo. Princesa prizna ljubezen do Aladina in Sultan spremeni zakon tako, da se lahko poroči, s komer želi. Tako Jasmine in Aladin zaživita življenje skupaj (The Disney Wiki v Rogan 2016, 5).

6.5 Tarzan

Gorila Kala je vzgojila človeškega otroka, ki ga je s staršema naplavilo na afriško obalo po brodolomu. Starša pa je ubila leopardinja Sabor. Tarzan spozna, da z njim ravnajo drugače, zato se še bolj potruди biti podoben njim. Ko pride gruča angleških raziskovalcev, med katerimi je tudi Jane, se mirno življenje konča. Jane lovi gruča živali, Tarzan pa jo želi rešiti, saj vidi, da je enake vrste kot on. Odpelje jo v kamp h kolegom, ki si Tarzana vzamejo pod drobnogled. Kljub opozorilom očeta, se Tarzan vrača v kamp, kjer ga učijo angleškega jezika

in človeškega obnašanja. Ko so se raziskovalci odpravljali z obale, so želeli, da gre Tarzan z njimi, on pa, da Jane ostane z njim. Raziskovalec Clayton je prepričal Tarzana, da bo Jane ostala z njim, če jih odpelje h gorilam. Gorilji oče napade skupino raziskovalcev, da pa bi ti lahko ubežali, mora Tarzan svojega očeta držati na obali, slednji pa Tarzana obtoži, da je izdal svojo družino. Kala ga naposled odpelje na kraj, kjer ga je našla, in Tarzan obleče oblačila svojega očeta, s čimer želi nakazati na svojo odločitev, da gre v Anglijo. Eden izmed raziskovalcev želi izkoristiti priložnost, zato v past ujame Jane, njenega očeta in Tarzana, da bi lahko zgrabil gorile in jih odpeljal. Tarzan se reši iz pasti in zbeži k gorilji družini, kjer raziskovalec ustrelil Tarzanovega goriljega očeta, ter se spopade s Tarzanom, ki ubije prvega. Oče Tarzanu v zadnjih besedah odpusti, ga sprejme kot svojega sina in ga imenuje kot glavo goriljega krdeca. Naslednji dan se Jane in oče odpravita na pot, Tarzan pa se od njiju poslovil s svojo goriljo družino. Oče nagovarja Jane, naj ostane pri Tarzanu, kar tudi stori, za njo pa se h gorilji družini odpravi še on sam. Tako se naposled gorilja družina združi s človeško (The Disney Wiki).

6.6 Zootropolis

Zgodba se dogaja v modernem mestu sesalcev, Zootropolisu, kjer so združene različne živali, različnih vrst in okolij ter živijo v sožitju. To sožitje sestavljajo plenilske živali in njihov plen, zato prihaja do težav. Optimistična zajčica Malči želi biti policistka, vendar pa mora v skupini policistov, ki so vsi moškega spola in močni, dokazati svoje sposobnosti. Ga. Vidrovka je policiji povedala, da je njen mož, ki je bil eden izmed plenilcev, izginil. Če Malči ne reši primera v 48 urah, bo dobila odpoved. Malči je prosila lisjaka Nika, ki je tudi plenilec, da ji pomaga pri iskanju ali pa bo izdala, da ni plačeval davkov in ga dala zapreti. Pri kriminalcu izvesta, kje je bil nazadnje G. Emil Vidrovka, zato se odpravita k šoferju Milošu, ki pove zgodbo o nenadnem ponorenju Emila. Med govorom pa ponori še Miloš, ki želi napasti Malči in Nika. Ker Miloša potem ne najdejo več, šerif Bogo zahteva, da Malči preneha z delom, vendar imata še 10 ur časa za rešitev primera. Pomočnico župana Zvončnik prosita, da pogleda kamere v mestu, ki bi lahko rešile izginotje Emila, vendar ta pove, da so ga pojedli volkovi. Malči in Nik nato najdeta Emila in ostale plenilce, ki so bili popolnoma podivjani, slišala pa sta tudi zdravnika, ki je rekel, da je plenilce skrival zaradi nepojasnjene vedenja. Takoj sta poklicala okrepitve, ki so aretirali župana Levjsesrčnega in ostale. Zvončnik postane nova županja. Ko se strah pred plenilci razširi po mestu, da Malči odpoved, takrat pa od staršev izve, da obstaja rastlina, ki pri sesalcih povzroči norost. Zato Malči in Nick obiščeta laboratorij ovna Dejana in odkrijeta izdelovanje seruma iz rastline, ki ga je doziral plenilec z

zračnimi pištolami. Par zaseže laboratorij in odideta z dokazi. Ugotovita, da je ravno Zvončnik glavna pri zaroti, zato skušata pobegniti, vendar se ujameta v jamo. Zvončnik ustrelj serum iz dokazov v Nika in pokliče okrepitev. Nik na videz postane divji in v kot stisne Malči, s čimer želi prelisičiti Zvončnik, da prizna svoj načrt o prevzemu Zootropolisu in izgonu vseh plenilcev. Malči je posnela monolog Zvončnik, nato je prišel Bogo in aretiral njo ter njene pomagače. Po razgovoru z Levjesrčnim, ta zanika, da je vedel za njene načrte, vendar priznava, da je ilegalno zaprl vse plenilce iz domnevno pravih razlogov. Malči se vrne k policiji, kjer so odkrili tudi protistrup proti serumu, ki je ozdravil Emila in Miloša. Leto pozneje se tudi Nik zaposli pri policiji kot prvi lisičji policist in Malčin partner. Zgodba se konča s koncertom v Zootropolisu, ki ga spremlja tudi Zvončnik v zaporu (The Disney Wiki).

7 ANALIZA REPREZENTACIJ MOŠKIH LIKOV

V tem delu svoje diplomske naloge se bom lotila empiričnega dela, in sicer analize reprezentacij moških likov v šestih filmih: Ostržek (1940), Peter Pan (1953), Robin Hood (1973), Aladin (1992), Tarzan (1999) ter Zootropolis (2016). Razlog za izbiro teh šestih je najprej kronološki, saj so filmi nastali med leti 1940 in 2016. Kronološki razpon je za mojo diplomsko nalogo pomemben, ker želim z analizo omenjenih filmov ugotoviti najprej, kako so moški liki v vsakem izmed njih prikazani, in drugič, kako (če sploh) so se reprezentacije moških likov spreminjale v teh letih. Kress in Van Leeuwen pravita, da je pri analiziranju vizualnih tekstov treba imeti orodja, s katerimi bi analizirali vizualne izbire. Ravno onadva opisujeta veliko konceptov in orodij, s katerimi ne opisujemo le lastnosti in elementov podobe, ampak tudi, kako ti delujejo v medsebojni povezavi (Machin in Mayr 2012, 6–7). V multimodalni analizi gre za odkrivanje povezanosti podob, fotografij, diagramov in grafik. Za ugotavljanje, kako te povezave delujejo na ustvarjanje pomenov in od kod ti pomeni izvirajo. Te pomene želimo pozicionirati ob tiste, ki smo jih spoznali v drugih tekstih, ki smo jih obravnavali že kdaj prej. Tekst in podoba sta produkta avtorjeve izbire, s katerima želi sporočiti določene pomene. Naloga multimodalne analize pa je, da te izbire identificira in razkrije skozi proces opisovanja z orodji, ki so na voljo. Pri multimodalni analizi si vedno prizadevamo denaturalizirati reprezentacije, saj pri tej vrsti analize fotografij in tekstov razkrijemo komunikacijske izbire avtorja, ki vsebujejo določene ideologije, ki so predstavljene zelo premišljeno z namenom nevtralnosti. Ključna lastnost multimodalne analize je torej kritičnost rabe jezikovnih in vizualnih strategij, ki jih uporabljajo medijski teksti. Teksti se na prvi pogled zdijo nevtralni, vendar pa so lahko ideološki in oblikujejo reprezentacije dogodkov in oseb, ki so ključne za določen razplet oblikovanja pomena (Machin in Mayr 2012, 9–10). Da bo analiza bolj relevantna in kredibilna, bom multimodalno analizo nadgradila s filmsko semiotiko, ki mi bo pomagala pri analizi prizorov. Pri tem mi bodo služili metodološki okvirji Nicka Laceyja in Graemeja Turnerja, s katerimi bom skozi tehnične prijeme (postavitev kamere, neverbalna komunikacija in prizorišče) analizirala pomene filma. Christian Metz pravi, da je film prav tako neke vrste jezik, s katerim komuniciramo, vendar ga pogosto ne dojemamo na tak način, ampak ga obravnavamo kot poseben jezikovni sistem. Ko govorimo o filmu kot jeziku, so ključni filmski kodi (npr. montaža), ki služijo prenosu pomenov na občinstvo (Metz 1991). Turner (2008, 68) pravi, da imajo tudi vizualne reprezentacije jezik, tj. sisteme kod in konvencij, s katerimi občinstvo podeli smisel temu, kar vidi. Ugotavljala bom, ali se spremembe, ki sem jih opisovala v teoretskem delu, kažejo tudi v medijskih reprezentacijah Disneyjevih animiranih filmov

oziroma ali te reprezenetacije moških utrjujejo patriarhat. Multimodalna analiza v povezavi s filmsko semiotiko mi bo pomagala prepoznati reprezentacije likov in interpretirati njihove potencialne pomene. Ugotovitve bom nanizala v podpoglavja, ki bodo vsebovala parametre moškosti, ki sem jih prepoznala v izbranih filmih.

7.1 Nasilna dejanja

Medijsko prikazovanje nasilja vključuje vizualne reprezentacije aktov fizične ali psihične agresije ene osebe nad drugo (Huesmann in Taylor 2006, 3). Najpogosteje so moški tisti, ki se poslužujejo nasilja, kot je npr. fizično, psihično, ekonomsko in spolno, poleg tega pa so tudi najštevilčnejši izvajalci nasilja nad žensko (Kimmel in drugi 2004, 335). V filmu *Ostržek* (1940) lahko uprizarjanje fizičnega nasilja zaznamo v prizoru, ko se vse lesene lutke, ki visijo v Pepetovi delavnici, začnejo premikati in kažejo tipične moške aktivnosti: ena lesena lutka želi s sekiro udariti po puranovi glavi (glej prilogo A), druga pa želi ustreliti ptico (glej prilogo B). Ta prizor je umeščen takoj po prizoru, ko oče Pepe Ostržka, ki je takrat še lesena lutka, upravlja po delavnici, s čimer ga želi naučiti vedenja, premikanja in postati pravi mož. Tukaj kamera sledi gibom Ostržka, s čimer želi pritegniti občinstvo v pomembnost njegovega dejanja (Turner 2008, 75). Nato pa se torej pojavi prizor lutk, ki izvajajo nasilje, kar lahko razumemo kot to, da morda tudi nasilje spada med dejanja, ki so ključna pri Ostržkovem učenju, da lahko postane resničen fant. S tem se utrjuje ideja patriarhata tistega časa, saj je, kot pravi Kimmel (148, 2006), po vojni pojmovanje moškosti temeljilo na očetovskih gibanjih, ki si je prizadevalo za očetovsko vzgojo otrok, da bi sinovi postali 'pravi' moški. Med glavne moške aktivnosti pa spada tudi nasilje. Med tipične moške nasilne aktivnosti Kimmel in drugi (2004, 335) prištevajo težko fizično nasilje, umor, spolno nasilje, rasno nasilje, ugrabitve in povzročanje hudih telesnih poškodb; slednje zaznamo tudi v omenjenem prizoru. Easthope (v Connel 2012, 87) v svojem delu dokazuje, da so medijske reprezentacije moških teles pogosto opredeljene kot maskuline, tudi preko prikazovanj tipičnih moških aktivnosti, ki sem jih zapisala zgoraj. Tudi v filmu *Robin Hood* lahko vidimo, da je tovrstno fizično nasilje prikazano kot tipično moško, saj so v prizoru, ko strelci streljajo na Robina Hooda, vsi ti moškega spola (glej prilogo C). Connel pravi, da so bili vojskovanja in dvoboji že v poznem 19. stoletju simbolne definicije moškosti, ki temeljijo na nasilju (Connel 2012, 259). V filmu *Ostržek* (1940), ko Potepin Ostržka, ki ga želi izkoristiti za namen igranja v predstavi, zapre in zaklene v ptičjo kletko, lahko vidimo izražanje fizičnega nasilja moškega nad moškim. Poleg tega mu glasno reče: "Zdaj si moj!" ob tem pa obrvi spusti zelo nizko. Lacey (1998, 12) med dejavnike neverbalne komunikacije uvršča tudi obrazne izraze, pri

katerih omenja nizko spuščene obrvi, ki pomenijo jezo, zato lahko rečemo, da je Potepin z obrvmi izrazil občutek jeze in nad Ostržkom in s tem izrazil tudi psihično agresijo. Tovrstna nasilna dejanja nad protagonisti lahko razumemo z vidika, da so le-ti na ta način predstavljeni kot nedolžni, kljub temu da na koncu še vedno slavijo zmago, do katere pridejo preko drugačnih nasilnih dejanj in spletk.

V filmu *Peter Pan* (1953) lahko prepoznamo izražanje fizičnega nasilja moškega nad otroki. V prizoru, ko moški otroke, ki so se naivno zabavali v deželi Nije, ugrabijo in zvežejo okrog stebra, poglavar pa jim očita njihovo početje v deželi (glej prilogo Č). V tem prizoru lahko prepoznamo, da gre za rabo nasilja z namenom izražanja dominacije nad otroki, saj poglavar s tem dokazuje svojo premoč. Ta premoč prvega, v tem primeru privilegiranega antagonista pa je mogoča le v stiku z drugim antagonistom, ki je v podrejenem položaju. Connell pravi, da člani skupine, ki je privilegirana, uporabijo nasilje z namenom, da utrdijo svojo dominacijo (Connell 2012, 126), kar lahko prenesemo v kontekst omenjenega prizora, kjer je poglavar v privilegiranem položaju, saj je glavni vodja ladje in upravlja z deželo Nije, zato izrazi fizično nasilje nad otroki, ki so v tem primeru deprivilegirani, da utrdi svoj status privilegiranosti in večvrednosti. Kamera pri tem poglavarja kaže od spodaj navzgor, kar kaže na njegovo moč (Turner 2008, 74), ki dlani stisne v pest in jezno zamahne, njegove obrvi pa so nizko spuščene, kar kaže ne jezo (Lacey 1998, 12). V tem prizoru kamera posname poglavarja v close-up posnetku, nato, ko postane res jezen, pa se uporabi zoom od širokega k ozkemu kotu, s čimer se poudari njegova jeza in izraz na obrazu. S close-up posnetkom je občinstvo postavljeno v intimen položaj, kjer je mogoče zaznati pristna čustva (Lacey 1998, 23). Turner (2008, 71) pravi, da close-up posnetek indicira močne emocije ali krizo. Podoben primer izražanja privilegiranosti in višjega statusa lahko vidimo tudi v filmu *Aladin* (1992), ko kralja Sultana in njegovo hčer sprejme lastnik kopaljšča, katerega kralj označi kot "beraškega psa" in "staro zapuščeno hijeno". V tem primeru gre za izražanje psihičnega nasilja nad moškim, ki je podrejen izvajalcu nasilja, in zato po besedah Connella (2012, 126) v deprivilegiranem položaju, kar je dosegel ravno z izvajanjem nasilja. Tukaj smo zopet priča nasilju enega antagonista nad drugim, ki ga postavlja v podrejen položaj, vendar pa tukaj podrejenost temelji na statusu, saj je Sultan namreč kralj.

V filmu *Robin Hood* (1973) pa spoznamo tretjo obliko nasilja, to je nasilje moškega nad žensko. Brownmiller (v Walby 1990, 134) pravi, da je moško nasilje nad žensko temelj moške nadvlade nad žensko. V prizoru, ko princ Ivan reče kokoški Koki "debeluška" lahko vidimo nesramnost, kar Kimmel in drugi (2004, 335) poimenujejo tudi kot izražanje psihičnega

nasilja nad žensko. Najbolj eksplicitno se izražanje nasilja nad žensko kaže v filmu Zootropolis (2016). V tem filmu lahko zaznamo psihično in fizično nasilje. Brownmiller (v Walby 1990, 134) pravi, da je ob psihičnem nasilju pogosto prisotno tudi fizično in da so moški vzgojeni, da bi bili mačistični in bi se posluževali nasilja, da bi rešili spore. Ravno to lahko vidimo v prizoru, ko Grega odrine ženski lik ovčico, ki prodaja vstopnice in ji reče: "Daj mi vstopnice ali pa te bom zbrcal!" Torej je Grega želel najprej s psihičnim nasiljem dobiti vstopnice, poleg tega pa je opozoril še na fizično nasilje, ki naj bi problem dokončno rešilo, v primeru, da psihično ne bo dovolj. Connel (2012, 127) pravi, da moški, ki se poslužujejo nasilja nad žensko pa poleg tega za dejanje ne čutijo krivde, kar temelji na ideologiji dominacije. To lahko vidimo v prizoru filma Zootropolis (2016), ko se Malči pojavi v policijski uniformi in ji Grega reče: "Lep kostum, zguba. V kakšnem norem svetu živiš, da misliš, da je zajec lahko policaj?", ob tem pa jo potisne ob tla in ji reče: "Jokcaj, mala zajčica." V tem prizoru torej moški lik zopet izrazi psihično in fizično nasilje nad žensko, kjer pa lahko vidimo, da kljub njenemu nemočnemu izrazu na obrazu, ki ga kažejo na pol spuščene obrvi (Lacey 1998, 12), moški lik še vedno nadaljuje z nesramnimi opazkami in celo fizičnim nasiljem (glej prilogo D). Njegovo premoč potrjuje tudi položaj kamere, saj je Malči posneta od zgoraj navzdol, kar jo postavlja v podrejen in nemočen položaj, Grega pa je posnet od spodaj navzgor, kar mu daje moč. Takšna manipulacija kotov kamere informira občinstvo o razmerju med likoma (Turner 2008, 74).

Plumwood (2003, 9) pravi, da ženske ne nujno obravnavajo druge ženske kot svoje sestre, ampak so sposobne zanetiti konflikt med njimi, izvajati dominacijo in v pravih okoliščinah tudi izvajati nasilje. Prizor v filmu Zootropolis (2016), ki kaže na to, je, ko želi ženski lik Zvončnik z namenom, da se dokaže pred šefom in da prikrije svoje laži, ustreliti Malči s pištolo s strupom in ji reče: "Morala bi ostati na kmetiji. Škoda. Imela sem te rada." V tem prizoru lahko utrjevanje patriarhata vidimo skozi kontekst zgodbe, saj se Zvončnik želi dokazati pred šefom in bo zato storila vse, da premaga Malči, ki je njena nasprotnica. Ob tem pa jo tudi kamera posname od spodaj navzgor, njene obrvi pa so popolnoma spuščene, kar kaže na njeno jezo in osredotočenost k zmagi, s posnetkom od spodaj navzgor pa je prikazana njena premoč (Lacey 1998, 16).

7.2 Moška hrabrost

Pri reprezentacijah karakteristik moških likov ima hrabrost pomembno vlogo, saj so bila pogumna dejanja od nekdaj v moški domeni. Sposobnost soočenja z nasprotnikom, kjer so možnosti smrti velike, je bila namreč že v 18. stoletju pri zemljiških gospodih pomemben

preizkus moškosti (Connel 2012, 257). Tovrstne reprezentacije pa je skozi vse svoje filme prikazoval tudi Disney. V filmu Peter Pan (1953) se tovrstno prikazovanje hrabrosti glavnega lika Petra Pana pokaže, ko ta kapitana Kljuko izzove v boj. Kapitan Kljuka je skozi film prikazan kot močan, neuničljiv nasprotnik, vendar pa ga preračunljivost Petra Pana, kljub težki borbi, vedno premaga. Hrabrost in moč junaka Petra Pana potrjuje tudi kamera, ki ga v vseh prizorih posnema od spodaj navzgor (Turner 2008, 74), še posebej ob koncu bojevanja in njegove zmage (glej prilogo E). Podoben prizor lahko vidimo tudi v filmu Robin Hood (1973), ko se Robin Hood odloči sodelovati v lokostrelskem tekmovanju z namenom zmage in prejetja princesinega poljuba, ko zamahne s svojim lokom in reče: "To bo moj najboljši boj!" (glej prilogo F). Kamera ga ob tem posname od spodaj navzgor in pokaže njegovo odločnost in moč, s čimer se njegovo dejanje bojevanja in osredotočenost k zmagi potrdi (Turner 2008, 74). Hrabrost v tem lahko prepoznamo z vidika, da je Robin Hood tekmoval proti večnemu zmagovalcu lokostrelskih tekmovanj, vendar se je vseeno odločil preizkusiti in zmagati. Enako vrsto hrabrosti lahko vidimo tudi v filmu Tarzan (1999), ko se glavni junak Tarzan odloči ubraniti goriljo družino pred ugrabitvijo tako, da se spopade z moškim raziskovalcem z ladje, ki je želel gorile odpeljati. Antagonisti se torej poslužujejo nasilja nad šibkejšim, protagonist pa nasilje uporablja v razmerju z močnejšim, s čimer izgleda ranljivejši, da se občinstvo z njim poistoveti, na koncu pa vseeno zmaga, s čimer se kaže njegova hrabrost, ki nato nasilje zamegli, in je lik v očeh občinstva hraber junak. V istem filmu pa lahko vidimo tudi hrabrost Tarzana, ko se poskuša integrirati v goriljo družino, ko počne enake stvari kot ostali, npr. pleza po drevesih, se premika z vsemi štirimi, čeprav te lastnosti njemu niso naravne. Pri tem lahko optimistično rečemo, da je Disney prikazal telesno gibanje kot družbeno konstruirano, saj se je človek priučil goriljih gibov, kar lahko posledično prenesemo tudi na spol, ki je družbeno konstruiran. Vendar pa je pri slednjem Disney ohranil reprezentacije tradicionalnih spolnih vlog, s čimer je želel zopet utrditi patriarhalne vzorce.

V filmu Ostržek (1940) pa se hrabrost junaka Ostržka kaže, ko po vrnitvi z otoka zabave išče očeta v kitovem trebuhu: "Našel ga bom! Moram ga najti!" Ostržek namreč sebe postavi v nevarnost, da reši svojega očeta. Kimmel (148, 2006) pravi, da je po vojni pojmovanje moškosti temeljilo na očetovskih gibanjih, ki si je prizadevalo za očetovsko vzgojo otrok, da bi sinovi postali 'pravi' moški. In ravno oče je v tem filmu reprezentacija pomembnega očetovskega lika, ki vzgaja sina z načeli postati pravi moški. Connel (2012, 287) pravi, da ima pri vzpostavljanju tovrstnega hegemonnega spolnega reda pomembno vlogo kultura, preko katere se vzpostavljajo standardi, terja splošno strinjanje in diskreditira tiste, ki omenjenemu

ne ustrezajo. Oče je namreč Ostržka vzgajal tako, da utrjuje produkcijo hegemonne oblike moškosti in nadaljuje uprizarjanje pomembnosti moške vrste. "Produkcija vzorne moškosti je torej del politike hegemonne moškosti." (Connel 2012, 287). V filmu Aladin (1992) lahko tovrstno hegemonno moškost vidimo pri glavnem junaku Aladinu, ki skozi številne prizore reševanja Jasmine vedno bolj kaže svoje sposobnosti in hrabrost, ki so se skozi film še stopnjevali. To lahko vidimo iz okoliščin oziroma prizorišč, kjer je Aladin reševal Jasmino, ki so bili vedno polni preprek in ovir, ki jih je moral prekositi, da bi mu uspelo. To lahko razumem kot, da je bilo prizorišče polno preprek z namenom, da se poudarita Aladinova hrabrost in pogum. Machin in Mayr (2012, 52) pišeta, da prizorišče konotira diskurze in njihove vrednote, identitete in dejanja. Podobno pravita, da prazen prostor konotira njegovo luskuznost, nasprotno pa poln prostor konotira nasičenost, iz česar sklepam, da je prizorišče v prizorih reševanja, ki je bilo vedno preprek, konotiralo potrebo po močnem junaku, da lahko prepreke obvlada in jih premaga.

7.3 Podrejenost žensk in avtoriteta moških

Te karakteristike se v analiziranih filmih kažejo na različne načine. De Beauvoir (2010) pravi, da moški vidijo žensko kot bistveno drugačno od sebe, zato so ženske razumljene kot drugi spol in zato tudi podrejene moškim. V filmih se pogosto pojavlja zatiranje žensk, saj so te prikazane kot manjvredne od moških. To lahko vidimo v filmu Peter Pan (1953), v dialogu med ženo in možem se vidi moževo zatiranje ženinih mnenj, saj mu ta želi povedati, da morda Peter Pan res obstaja, vendar ji mož ne dovoli niti do konca povedati in reče: "Oh Mary, to so same otročje neumnosti." kasneje pa izrazi še nespoštovanje, ko reče: "Kako lahko pričakujemo od otrok, da odrastejo in postanejo praktični, ko pa si prav takšna, kot oni?" V tem lahko vidimo, kot omenja Spender (v Walby 1990, 100), da moški pogosteje prekinejo žensko med govorom kot obratno, kar kaže na žensko podrejenost tudi pri rabi jezika. Tovrstna podrejenost in zatiranje žensk se kaže tudi v filmu Zootropolis (2016), ko si želi zajčica Malči postati policistka med samimi moškimi policisti, ob usposabljanju policistov pa ji le-ti ves čas govorijo: "Mrtva si zajklja!", "Mrtva si, Korenček!", "Mrtva si, kmetica!" in "Odnehaj in spokaj domov!", kar kaže na reprezentacije, da ženska ni sposobna tekmovati z moškimi in jim biti enakovredna. Med tem se kamera sicer ves čas premika skladno z Malči, ki skuša premagati ovire na progi, vendar z vidika gledalca, ki je višje nameščen od nje, s čimer se maksimizirata Malčina izolacija in ranljivost (Turner 2008, 76); Malči je torej v tem prizoru prikazana kot nemočen lik in nesposobna premagati ovire, posledično pa je nemogoče, da postane policistka.

Ženski liki so pogosto prikazani kot taki, ki sprejemajo svojo podrejenost. De Beauvoir (2010, 59) pravi, da ženska na ta način išče in najde potrditve moških zahtev v svojem jedru. To lahko vidimo v prizoru filma *Ostržek* (1940), ko lutka v predstavi reče Ostržku: "Če me boš ljubil, si bom zate pretrgala žice." Ob tem pa so pogledi lutke usmerjeni naravnost v Ostržkove oči (glej prilogo G), kar kaže na intimnost, ki jo želi vzpostaviti lutka z Ostržkom. Lacey (1998, 12) pravi, da je pogled iz oči v oči pogosto indikator intimnega razmerja. Moška podpora pa je poleg moškega ekonomskega in družbenega statusa ter zakonskega prestiža, eden izmed dejavnikov, ki v ženski vzbujajo vneto potrebo po ugajanju moškimi (De Beauvoir 2010, 189). V filmu *Zootropolis* (2016) lahko tako situacijo, kjer ženska ugaja moškemu in si želi njegove pozornosti, zasledimo v tem, ko zajčica Malči reče lisjaku Niku, ki si želi njegove pomoči: "Bila sem nevedna, neodgovorna in topoglava. A brez tebe mi ne bo uspelo. Ko končava, me lahko sovražiš naprej. In prav mi bo, ker sem bila slaba prijateljica in sem te prizadela. Lahko boš odšel, vedoč, da si imel vseskozi prav. Sem samo zabita zajklja." Enako nezavedno žensko potrjevanje njihovega zatiranja lahko prepoznamo tudi v filmu *Tarzan* (1999), ko na koncu vseh borb, ko se mora Jane odločiti, ali odide ali ostane v džungli, ostane pri Tarzanu v divji džungli, namesto da bi skupaj odšla v Anglijo, kjer bi si lahko ustvarila uspešno prihodnost. Torej je ženska žrtvovala svoje kulturne potrebe zaradi ljubezni, Tarzan pa je dokazal svojo moškost. Plumwood (2003, 146) pravi, da so ženske v tradicionalnih vlogah morale razkazovati svoje ženske nesebične kvalitete v smislu, da so zatajevale same sebe, ovirale svoj razvoj in opuščale svoje lastne projekte, da bi postavile nekoga drugega na prvo mesto. Prav to lahko vidimo tudi v filmu *Zootropolis* (2016), ko mati potrdi očetove besede in reče zajčici Malči, ki si želi postati policistka med samimi moškimi policisti: "Kar ti želi oče povedati je, da je skoraj nemogoče, da postaneš policistka." Torej je mati kljub morebitnemu svojemu mnenju, potrdila moževe besede in hkrati tudi sama utrdila zatiranje žensk, s tem, ko je hčeri napovedala nezmožnost uspeha. V filmu *Peter Pan* (1953), ko oče ponori nad otroki vidimo materino podrejenost, ko mati otrokom reče: "Prepričana sem, da ni mislil resno. Oče je bil samo razburjen." in "V bistvu vas ima oče zelo rad.", kar kaže na to, da ima žena vlogo podpiranja moža in opravičevanja njegovih odločitev, s čimer žrtvuje tudi sebe. Zgodbe, ki povečujejo tovrstne podobe pasivnosti, odvisnosti in samožrtvovanja žensk, nakazujejo na to, da kulturno preživetje temelji na ženskem sprejemanju vlog, ki žensko predstavijo v materinstvo in domestifikacijo (Rowe 1979, 238).

Poleg splošnega zatiranja pa so ženske pogosto predstavljene kot seksualni objekt. MacKinnon (v Walby 1990, 103) pravi, da so ženske kot seksualni objekt, definirane v vseh

aspektih življenja, ne le v družini, pač pa tudi v plačanem delu. To vidimo tudi v filmu *Zootropolis* (2016), ko zajčica Malči pride na policijsko postajo v Zootropolisu, kjer ji policist za pultom Benjamin Šapnikar reče: "Res so zaposlili zajklo. Povem ti, še bolj si ljubka, kot sem mislil, da boš." Malči torej ni v prvi vrsti razumljena kot policistka, ampak je njena vloga biti lepa in ljubka pomembnejša. Wood (1994, 236) pravi, da, ko je ženska prikazana v svojem profesionalnem okolju namesto domačega, je ta še vedno obravnavana v okvirih njenih tradicionalnih vlog. Kar lahko poleg prej omenjenega prizora vidimo tudi v prizoru, ko lisjak Nik reče Malči: "Si pa ljubka mestna redarka. Morda boš nekoč celo nadzornica." Ženska torej ni predstavljena v svoji profesionalni vlogi, ampak še vedno tradicionalno. Disney torej reprezentira ženske like kot neusposobljene za policijsko delo. Rosaldo (v Walby 1990, 174) pravi, da je bilo moško delo vedno višje vrednoteno kot žensko, torej lahko sklenemo, da si moški zaslužijo vrednejša dela kot ženske, zato si Malči ni zaslužila bolj odgovornega dela, saj so ji v policijski enoti naložili nalogo predpisovanja parkirnih kazni, medtem ko so ostali policisti dobili resnejše naloge (raziskovanje umora, kraje ...). Tudi Walby (1990, 180) pravi, da so ženske sicer res vstopile v javno sfero, pa vendar so tudi tam zatirane. Pojavljajo se razlike v plačah med moški in ženskami, poleg tega pa je mogoče zaznati tudi poklicno segregacijo. To lahko vidimo v prizoru, ko moški lik Mrcina vidi Malči v policijski uniformi in ji reče: "Kdo si ti? Igralka? Kaj je ta kostum?" Torej Malči ne dojemajo kot osebo v službi policije, ki bi jo morali spoštovati, tako kot obravnavajo druge njene moške kolege, ampak se njenemu videzu celo posmehujejo, zato lahko rečemo, da se tudi skozi tovrstne reprezentacije utrjuje patriarhat.

Zatiranje žensk s strani moškega pa se kaže tudi v nekaterih vsakdanjih dejanjih, kot so npr. gospodinjska dela. Walby pravi, da ženske gospodinjska dela opravljajo pod patriarhalnimi razmerji produkcije za potrebe svojih mož (Walby 1990, 11). Natanko to lahko vidimo v filmu *Aladin* (1992), ko Hasim sreča Aladinovo mater in mu slednja na pladnju ponudi in postreže vse mogoče dobrrote, on pa se na to ne ozira, ampak začne opisovati svoje uspešno življenje v Afriki. To kaže namreč večvrednost njega in njegovih besed oziroma dejanj ter njeno podrejenost njemu in njeno samoumevno opravljanje del, česar pa se sama niti ne zaveda, ampak to počne že povsem naravno. Podobno žensko podrejenost lahko vidimo tudi v reprezentacijah dejanj likov. Televizija namreč prikazuje moške kot avtoritete in ženske, ki to niso (Wood 1994, 235). To lahko vidimo v filmu *Tarzan* (1999), ko gorilji oče reši Tarzana iz zagate in ga z globokim in resnim glasom retorično vpraša, kaj se je zgodilo. Ob tem ga kamera posname od spodaj navzgor in s tem še potrdi njegovo superiornost (Lacey 1998, 16).

Poleg zatiranja in podrejenosti ženskih likov pa lahko v filmih zaznamo tudi zatiranje in podrejenost moških likov. V filmu *Robin Hood* (1973) se podrejen položaj kaže, ko pomočnik Hiss princu Johnu govori, kako mu pristaja krona: "Prav kraljevsko, veličastno, pravo, gospodovalno, plemenito, hrabro ...", kar so vse karakteristike, ki veljajo za tipične reprezentacije moškosti, ki jih navajata tudi Thompson in Zerbinos (1995, 655). S tem ko drugega postavlja v večvreden položaj, namreč Hiss podobno kot pri ženski podrejenosti, ohranja svoj položaj podrejenosti. V filmih lahko zaznamo tudi izkoriščanje moškega s strani moškega, ki enako kot pri ženskem izkoriščanju, temelji na večvrednosti prvega nad drugim. V filmu *Aladin* (1992) lahko v dialogu med Hasimom in Aladinom vidimo podrejenost Aladina in patriarhalen odnos namišljenega strica Hasima nad njim, ko mu v prizoru, ko odpirata jamo zakladov, reče: "Močnejše potegni! Opri se s svojim hrbtom ali pa ti bom odrl kožo!", pri čemer je Aladin postavljen v podrejen položaj izkoriščanega, ki dela namesto nadrejenega. Uspeh je torej ključen za nadrejenega in manj za podrejenega. Pomen uspeha opisuje tudi De Beauvoir (2010, 59), ki pravi, da so moška avtonomnost, neodvisnost, aktivnost in moč vedno nagrajeni z uspehom. V tem primeru uspeh nadrejenega temelji na delu in izkoriščanju podrejenega. Identično zavajanje in izkoriščanje moškega lika s strani moškega pa lahko vidimo tudi v filmu *Ostržek* (1940), ko Lisjak Poštenjak Ostržka, ki se odpravlja v šolo, prepriča v sodelovanje v gledališču: "Torej še nisi slišal za lažjo pot do uspeha? Govorim o gledališču. Žarometi, glasba, aplavz, slava."

7.4 Moško dokazovanje

Moški želijo dokazovati svojo moškost, kot pravi Kimmel (2006, 218), s svojo fizično močjo, samokontrolo in nadvlado nad drugimi. Dokazovanje se tudi v analiziranih filmih kaže na različne načine. V filmu *Ostržek* (1940) smo priča temu, da vila oživi leseno lutko Ostržka in mu reče: "Če boš pogumen, če ne boš lagal in bil sebičen, boš nekega dne postal pravi fant. Naučiti se moraš, kaj je prav in kaj narobe." V tem lahko razumemo prikaz pomembnosti dokazovanja moškosti že pri otroku, ki nato s patriarhalno vzgojo postane pravi moški. Enako ugotavlja De Beauvoir (2010, 743), ki pravi, da se deček že takoj po rojstvu začne razvijati kot moški, ki ga obožujejo in imajo z njim velike načrte, ki jih bo, kot moški, uspel doseči. To lahko vidimo v filmu *Peter Pan* (1953), ko najmlajši sin ob odhodu s Petrom Panom v deželo Nije reče: "Želim si borbe s pravimi pirati." Connell (2012, 289) pri tem ugotavlja, da tekmovalnost med otroki neposredno vpliva na gledalčevo percepcijo in se uspešno ohranja ter povzroča tudi moškosti, ki so v odraslosti usmerjene v prevlado. Tovrstno prevlado in občutek zadovoljstva ob tem, ki nato vpliva na gledalčevo percepcijo, lahko vidimo v filmu

Robin Hood (1973) v liku princa Johna, ko si nadene krono na glavo in zakriči: "Ta krona mi daje občutek moči, moči!", njegove obrvi pa so napol dvignjene, s čimer izraža svoje zadovoljstvo (Lacey 1998, 12). Kako Disney želi prikazati kaj pomeni biti pravi moški, lahko vidimo v filmu Tarzan (1999), ko v prizoru, ko želi Tarzan rešiti gorile pred ugrabitvijo in s pištolo meri v raziskovalca, Tarzanu le-ta reče: "Ustrelj me, bodi moški!", s čimer se poudari to, da je moški lahko moški le, če si upa uporabiti fizično nasilje. Pri tem kamera posname konec pištole s close-up posnetkom (glej prilogo H), s čimer se ustvari krizen trenutek, ko lahko pištola izstrelj naboj (Turner 2008, 71). Sultana pravi, da so taka dejanja, ki govorijo o tem, kaj pomeni biti pravi moški in, ki so indikatorji prave moškosti, rezultat socializacijskega procesa, v katerem se ustvarijo vloge, ki samo še potrjujejo koncept patriarhata (Sultana 2011, 8), in, ki jih občinstvo posledično prevzema.

V filmu Ostržek (1940) pa smo pričali ne le prikazu pomembnosti, temveč tudi eksplicitnemu prikazu dokazovanja moškosti. V prizoru, ko Potepin med Ostržkovo predstavo reče: "Le pogledjte ga! Kaj sem vam pa rekel?" ob tem se na ves glas smehlja, kamera pa ga prikaže rahlo od spodaj navzgor. Posnetek od spodaj navzgor v tem primeru indicira moč lika, saj mora občinstvo pogledati navzgor proti karakterju (Lacey 1998, 16). Iz tega lahko razberemo, enako kot zgoraj, da je pri dokazovanju moškosti pomemben uspeh, ki tudi tokrat temelji na delu podrejenega. Potepin bo namreč slavil uspeh, ki mu ga je prislužil Ostržek, ki pa tega ni deležen. Dokazovanje moške moči in nadvlade se v filmih kaže tudi skozi reprezentacije moških likov, ki so tradicionalno glavni v družini. Reprezentacija moškega, kot glavnega v družini, se kaže v prizoru filma Peter Pan (1953), ko oče odloči, da najstarejša hči ne bo več spala v isti sobi z mlajšima bratoma, saj jima pripoveduje zgodbe o Petru Panu, ki se očetu zdijo neumne. Oče torej brez ženinega mnenja odloči: "Odločil sem se! Mlada dama, to je tvoja zadnja noč v otroški sobi!" Njegovo moč potrjujejo tudi kamera (glej prilogo I), ki očeta posname od spodaj navzgor, kar kaže na očetovo premoč in nadvlado (Turner 2008, 74). Enako reprezentacijo moškega, kot glavnega v družini, vidimo tudi v filmu Robin Hood (1973), ko Robin Hood malemu Skokiju reče, da je s sedmimi leti že pravi glava družine. Pomembnost starejšega moškega lika kot očeta lahko vidimo tudi v filmu Aladin (1992), ko namišljeni stric Hasim in Aladin obiščeta otroški kraj Hasima in domnevnega brata, Aladinovega očeta, in Aladin kraj opiše kot nič posebnega, Hasim pa se znese nad njim in v posmehljivem tonu ponovi njegove besede in mu zažuga, naj nabere les za ogenj. V tem prizoru lahko rečem, da je Hasim prevzel vlogo njegovega očeta, saj Aladinu jasno in glasno ukazuje, kaj naj počne, brez možnosti ugovaranja. Hasim je ves čas tega prizora posnet s

spodnjega kota kamere, kar nakazuje na njegovo pomembnost in večvrednost (Lacey 1998, 16). Hasimova moč je še posebej poudarjena s samo sceno, na kateri pred Hasimom mogočno gori ogenj, on stoji ob njem z dvignjenimi rokami v zrak, nad njim pa pripeka sonce, kar Lacey (1998, 22) opisuje kot prizorišče, glede na katero podoba vzbuja različna pričakovanja. Prizor je posnet s spodnjega kota, kar še dodatno okrepi argument moči (Lacey 1998, 12). Reprezentacije moškega lika kot glavnega v družini lahko vidimo tudi v filmu Tarzan (1999), ko gorilja mati prinese človeškega otroka in ga želi obdržati, oče gorila pa reče: "Pravim, da lahko ostane. Vendar to še ne pomeni, da je moj sin." Oče torej odloči, kdo ostane in kdo ne, ter že vnaprej napove njegovo usodo; tako torej Disney prikazuje pomembnost moškega lika, v tem primeru kot glavnega v družini. Turner (2008, 104) pravi, da so moški v naši kulturi dojeti kot fizični, zunanji in naravni, kar pooseblja tudi Tarzan in njegova zgodba, saj je fizično močan, postavlja divjino pred urbanizirano okolje in je v svoji moški vlogi prikazan kot naraven.

Če pa se zgodi kaj, kar bi namenilo ogroziti moškost moškega se ta na situacijo odzove z agresijo. V tem istem filmu, ko vsa družina po sporu med psičko Nano in očetom, potolaži Nano, na očeta pa se ne ozira nihče, oče ni bil v središču pozornosti, zaradi česar ponori: "To presega vse meje!" in Nano prime za ovratnik ter odvede ven. Očeta torej zmoti navezanost in pretirano izkazovanje čustev Nani, kar ga, kot glavnega v družini zmoti. Kot pravi Connel namreč "patriarhalna ureditev prepoveduje določene oblike čustev, navezanosti in užitka, ki jih v družbi sama proizvaja" (Connel 2012, 129). Tudi v tem prizoru je oče posnet od spodaj navzgor, kar zopet poudarja njegovo moč (Turner 2008, 74). Dokazovanje moškosti se eksplicitno kaže v nasilnih prizorih bojevanj, borb in pretepov, kjer si vsak moški udeleženec prizadeva ubraniti svojo moškost in jo z zmago potrditi. Connel pravi: "Nasilje lahko v obračunih med tolpami preraste v sklicevanje na moškost ali uveljavljanje moškosti (Connel 2012, 127). V filmu Aladin (1992) lahko pomembnost nasilja z namenom dokazovanja prepoznamo v prizoru, ko se Aladin spopade s tekmeči, ki so ga zbadali, nakar pride Aladinov namišljeni stric in mu reče: "Zelo dobro, zelo dobro fant!", torej pohvali njegovo borbo, kar nakazuje na pomembnost dokazovanja moči. Tovrstno dokazovanje moškosti se kaže tudi v filmu Tarzan (1999) v dejanjih, ko se bori z živalmi, bojuje s tigrom, izziva strupene kače in pleza po mogočnih drevesih, lahko vidimo tipičen prikaz moškega, ki izziva svojo usodo, da bi dokazal svojo moškost. V teh prizorih kamera mnogokrat posname close-up Tarzanovega obraza, ko gleda proti nasprotniku s stisnjenimi in napetimi očmi (glej prilogo J), s čimer se poudarja njegova osredotočenost in determiniranost k zmagi (Lacey 1998, 23). Ko Tarzan

premaga tigra in ga dvigne v zrak (glej prilogo K), ga kamera izrazito posname od spodaj navzgor, kar kaže na njegovo superiornost in moč (Lacey 1998, 16). Dokazovanje moškosti se kaže tudi preko dela. V filmu Tarzan (1999) smo priča prizoru, ko si naplavljena moški in ženska na obali gradita dom, kjer moški opravlja fizično težja dela kot ženska, on seka drva, ona pa opravlja manjše popravke na hiši. Connel (2012, 93) pravi, da "težko fizično delo zahteva moč, vztrajnost, določeno stopnjo neobčutljivosti in žilavosti ter podporo skupine." Poudarjanje moškosti je na tak način torej lahko temelj dokazovanja premoči nad žensko (Connel 2012, 93).

7.5 Domestifikacija žensk

V reprezentacijah analiziranih filmih lahko zaznamo, da so mnogokrat poudarjene tradicionalne vloge spolov, ki umeščajo žensko v domačo sfero, ki skrbi za družino z emocionalnega vidika in moškega v delovno sfero, ki finančno oskrbuje družino (Connel 2012, 229). Industrializacija je namreč povzročila, da so se moškim odprla vrata v svet dela, ženskam pa so se zaprla domača vrata in jih ukleščila v domačo sfero, kjer so opravljale vlogo gospodinje (Oakley 2000, 44). To pa posledično utrjuje patriarhat in reproducira vzorce, v katerih se ta pojavlja. Tako so reprezentirani tudi mnogi liki v analiziranih filmih. V filmu Peter Pan (1953), ko kamera skozi okno posname gospo Darling, ki se ureja, lahko to razumemo kot ohranjanje zasebnosti, ki naj bi jo ženska imela, medtem ko se ureja. Vedno namreč vidimo le urejeno žensko, ozadje, kjer se ureja pa je zasebno. Coward (v Walby 1990, 98) pravi, da so ženske pogosto predstavljene, na eni strani v vlogi vzdrževanja družinskih odnosov in upravljanju z gospodinjstvom, na drugi strani pa kot seksualni objekt, ki vzdržuje svojo lepoto. V tem prizoru je mogoče zaznati obe vlogi. V tem istem prizoru namreč vidimo tudi žensko kot skrbnico, saj reče svojemu možu: "George, dragi, pohiti. Saj veš, da ne smemo zamuditi zabave." V tem lahko prepoznamo domestifikacijo, saj je ženska soodvisna od moškega, ker čaka, da bo on nared in se ureja zanj. Tudi Oakley (2000, 70) namreč piše, da je vedno veljalo, da ženskin obstoj temelji na odvisnosti od moškega. Prizor, ki kaže na to, lahko vidimo v filmu Aladin (1992), ko se ta vrne domov in sreča mater, kjer je ta ves čas bedela in molila, da se sin vrne, saj brez njega ne bi preživela.

Domestifikacija pa se v reprezentacijah v filmih kaže tudi v povsem vsakdanjem življenju. V filmu Tarzan (1999), v prizoru, ko mater slonica vsakdanje govori z dvema moškima slonoma, izjavi, da v Afriki ni piranj, medtem pa se en moški slon oglasi, da so, drug pa trdi, da so le v Južni Ameriki. To kaže na večjo razgledanost moških kot žensk in sposobnost komuniciranja o temah, ki jih ženske očitno niso sposobne procesirati, saj so potisnjene v

sfero gospodinjstva in doma in se jih tovrstne teme ne tičejo. Tudi Thompson in Zerbinos ugotavljata, da so ženske v risankah predstavljene z manj znanja kot moški (Thompson in Zerbinos 1995, 651). Kot domesticirana ženska je prikazana Wendy v filmu Peter Pan (1953), ko mu zašije čevelj, kar je prikazano kot splošno normalno dejanje, kot da to opravilo pripada ženski (glej prilogo L). Enako ugotavlja Streicher (v Thompson in Zerbinos 1995, 653), da so ženske v risankah prikazane vedno v svojem domačem okolju in počnejo gospodinjstva opravila. Tudi v filmu Zootropolis (2016), kjer je reprezentacija ženskega lika sicer napredovala v smeri navidezne enakopravnosti, se še vedno pojavljajo pripisane tradicionalne vloge, ki veljajo za vsak spol. V prizoru, ko Mrcina reče svoji hčeri: "Nona ti je spekla pecivo." se kaže vloga ženske, ki ostaja doma in opravlja gospodinjstva dela. V tem filmu je glavni ženski lik Malči na prvi pogled progresiven, saj s svojo policijsko kariero res odstopa od tradicionalnih oblik, pa vendar njena reprezentacija v več delih vsebuje tradicionalne ženske vzorce, kot so emocije, zatiranje, manjvrednost, nespoštovanje, neupoštevanje. Wood (1994, 233) pravi, da je reprezentacija žensk, ki odstopajo od tradicionalnih vrednot, prikazana tako, da delovno žensko zmehta in feminizira, da bi čim bolj ustrezala tradicionalnim vzorcem. Ženska je torej lahko močna in uspešna, vendar mora vsebovati tradicionalne stereotipe ženske podrejenosti, pasivnosti, lepote in identitete, ki je povezana z enim ali več moškimi (Wood 1994, 233).

Kako pa Disney razume vlogo matere, lahko vidimo v prizoru, ko Wendy Petru Panu razloži, kaj je mati: "Mati je nekdo, ki te ima rad in skrbi zate, ti pripoveduje." Ta psihična, družbena in osebna znanja, ki jih mati poseduje svojim otrokom, so pogosto le ozadje pravega učenja, ki je del moške sfere razuma in znanja (Benjamin in Jaggar v Plumwood 2003, 22), kar lahko zopet razumemo kot vzorec patriarhalnosti. Wood ugotavlja, da tovrstno prikazovanje žensk, kot glavnih skrbnic družine, povzroči negativne stereotipe o moških kot neskrbnikih in izključenih iz družinskega življenja (Wood 1994, 232). Materinska vloga pa se kaže tudi v filmu Tarzan (1999), ko gorilja mati zasliši jok človeškega otroka in hitro teče skozi džunglo, da ga najde. Pri tem sodeluje tudi kamera, ki ji sledi skozi džunglo, s čimer ima občinstvo možnost slediti dogajanju in namenom lika (Turner 2008, 75). Prav tako lahko pomembnost materinske vloge zaznamo v prizoru, ko raziskovalka Jane spozna gorile, in najprej naveže stik z mladiči ter se z njimi ves čas zabava (glej prilogo M). Rich (v Walby 1990, 67) pravi, da so otroci glavni vir materinega zadovoljstva in da je materinstvo zato potencialno blažena izkušnja. To razloži dejstvo, da se med otroki in materjo gorilo splete posebna čustvena vez. Chodorow (v Walby 1990, 94) pravi, da mora deček, ko se odtrga iz materinega objema,

splesti vez z odsotnim očetom, kar pripomore k oblikovanju drugačne identitete, kot pri deklici, ki svojo vez z materjo ohranja nepretrgoma. Posledično deklica odraste v mater svojih otrok, deček pa v moškega, ki je svojo moškost dobil od očeta. Enako kot Tarzan, ki je kasneje postal poglavar goriljega krdeča, za kar ga je okronal ravno oče. Iz tega lahko razberemo, da ima moški vedno možnosti za uspeh, ženska pa je pač vržena v sfero gospodinjstva, kjer bo reprodukcija odigrala pomembno vlogo, kasneje pa skrb za družino. Oakley v knjigi piše o mitih v materinstvu in pravi, da otrok nujno potrebuje mater, mati nujno potrebuje otroka in da se lahko ženska dokaže v svojih sposobnostih s tem, da postane mati, saj je materinstvo najvišja točka njenih dosežkov (Oakley 2000, 199).

Reprodukcija je eden izmed dejavnikov, ki je pomemben del ženskega življenja, vendar pa je mnogokrat izkoriščena na račun drugih prioritet. Firestone (v Walby 1990, 65) vidi reprodukcijo in gospodinjstvo kot osrednja dejavnika ženske podrejenosti. V filmu Aladin (1992) smo priča prizoru, kjer se kaže reprodukcija, kot podlaga patriarhata, kot izjemno pomembna, ko kralj Sultan presrečno ugotovi, da bosta imela Aladin in Jasmina otroka, kar kaže na pomembnost reprodukcije.

8 SKLEP

Kljub temu da animirane filme vsi razumemo kot precej nepomembne in neškodljive, mislim, da sem skozi svojo diplomsko nalogo dokazala ravno nasprotno. Medijski teksti so venomer produkti ljudi, ki vsak zase nosijo in podpirajo določene ideologije. Podpiranje določenih ideologij pa se dogaja na različnih ravneh, med drugim tudi v reprezentacijah spolov. V primeru Disneyja gre za potrjevanje moškosti in utrjevanje patriarhalnosti. Moškost, kot sem zapisala v teoretskem okvirju, ni biološko determinirana, ampak je družbeno konstruirana. Družbena konstrukcija spolne identitete pa poteka v procesu socializacij, ki igrajo ključno vlogo pri oblikovanju moškosti ali ženskosti, ki ju različne korporacije uporabljajo kot sredstvi za doseg svojih ciljev – potrjevanje in utrjevanje ideologij. Vse medijske korporacije ter žanri se poslužujejo tega prijema, in Disney je eden teh, ki jim to zelo dobro uspeva. S svojo logiko ta korporacija uspešno krmari skozi različna zgodovinska obdobja. Obdobja družbenih dogajanj na področju moškosti, ki sem jih opisovala v teoretičnem delu, so pokazatelj, da so se moški vedno želeli dokazati in se postaviti v ospredje dogajanja. Kljub temu pa so omenjena gejevska in ženska gibanja pripomogla k določenim spremembam v družbi, ki pa jih je mogoče zaznati tudi v reprezentacijah likov v obravnavanih animiranih filmih. Vendar pa četudi so te spremembe morda moške postavile v navidezno krizen položaj, pa se je v analiziranih filmih še vedno našel maneverski prostor, znotraj katerega je Disney nadaljeval s potrjevanjem in utrjevanjem patriarhalnosti. V analizah šestih izbranih filmov, ki sem jih izbrala z logiko kronoloških razmikov in sočasnih družbenih dogajanj, sem namreč ugotovila, da se reprezentacije likov, predvsem moških, v vsakem izmed njih na nek način skladajo z družbenimi spremembami in dogajanja v času nastanka filma. Pri tem pa ne gre zanemariti dejstva, da je Disney kljub kriznim časom moškosti v določenih obdobjih še vedno znal prikazati moške like na način, da so potrjevali ideologijo patriarhata, ki postavlja ženske v manjvreden in podrejen položaj. Pri analizi sem prepoznala karakteristike, preko katerih se patriarhat kaže, in jih razvrstila v sklope. Na svoje prvo zastavljeno raziskovalno vprašanje, ki sprašuje po skladnosti reprezentacij moških likov v Disneyjevih animiranih filmih z družbenimi spremembami v času nastanka le-teh, lahko odgovorim pritrdilno. Reprezentacije likov, ne le glavnih in moških, ampak nasploh, so se venomer skladale s trenutnim družbenim dogajanjem. V prvem analiziranem filmu, Ostržku iz leta 1940, so namreč skladno z družbenim obravnavanjem moškosti reprezentirani tudi moški liki. Gre namreč za takratno pomembnost očetove vzgoje sina na način, da postane moški, kakršnega si predstavlja patriarhalna družba. V drugem filmu, Petru Panu iz leta 1953, so reprezentacije moških likov usmerjene v dokazovanje moškosti, kar se prav tako sklada s časom po vojni, ko so bili moški

zaradi svojega bojevanja obravnavani kot večvredni in vredni hvale. V tretjem filmu, Robinu Hoodu iz leta 1973, pa smo priča liku, ki se ne poslužuje dokazovanja svoje moškosti z bojevanjem in nasiljem, ampak so mu pomembnejše druge vrednote, saj je glavni junak kradel revnim in dajal bogatim. Ta film po mojem mnenju sovpada z družbenim dogajanjem tistega časa, saj so številna gejevska in ženska gibanja povzročila nekakšno krizo pri moških, kar se je odražalo na reprezentaciji likov v tem filmu. Kljub splošnemu nauku zgodbe pa so v tem filmu še vedno številni primeri patriarhalnih vzorcev, kot so nasilje, dokazovanje moških in domestifikacija žensk. V četrtem filmu, Aladinu iz leta 1992, pa sem se soočila z novo obliko moškosti, ki ni bila več tako mačistična in uperjena v agresijo, ampak so liki tega filmi predstavljali moškega, ki ima čustva in jih pokaže, kljub temu pa v sebi še vedno nosi moškost za možnost dosega svojih ciljev, ki je Disney očitno ni smel izpustiti, saj smo še vedno priča številnim agresivnim dejanjem, podrejenostim, domestifikaciji žensk in nasilju. V petem analiziranem filmu, Tarzanu iz leta 1999, pa so zelo jasno prikazane reprezentacije ženskih likov, ki so močno prikazane kot domestificirane. Nasproti njim pa so reprezentacije moških likov, ki so eksplicitno prikazani kot močni, dominantni, divji in nadrejeni, Tarzanovo atletske telo pa to še potrjuje, jasno skladne z družbenim obravnavanjem moškosti tistega časa, ko so se moški začeli vključevati v društva in zbornice, kjer so obujali in potrjevali svojo moškost ter se družili z enako močnimi moškimi pripadniki. Zadnji obravnavan film, Zootropolis iz leta 2016, pa prvič prikaže ženski lik kot glavni in pomemben, vendar pa je pomembnost ženskega glavnega lika le navidezna. Ob analiziranju sem namreč naletela na nešteto primerov dialogov, ki pričajo o tem, da Disney svojih patriarhalnih produkcijskih okvirjev še vedno ne bo opustil. Pojavlja se namreč mnogo žaljivk na temo ženske policistke, ki še vedno ni obravnavana enakopravno njenim moškim kolegom. S to razlago pa sem odgovorila tudi na svoje drugo zastavljeno raziskovalno vprašanje, ki sprašuje po načinih prikazovanja koncepta patriarhata skozi reprezentacije moških likov v Disneyjevih animiranih filmih. Načine prikazovanja patriarhata v izbranih filmih sem opredelila s parametri moškosti, preko katerih se patriarhat kaže, in mednje razvrstila prizore iz vseh filmov, ki kažejo na prikazovanje patriarhata. Tako lahko povzamem, da Disney patriarhat v analiziranih filmih kaže preko naslednjih karakteristik: nasilna dejanja, moška hrabrost, podrejenost žensk in avtoriteta moških, moško dokazovanje ter domestifikacija žensk. Tu pa je treba poudariti, da so se bolj eksplicitno posluževali nasilja moški antagonistični liki. Ti so namreč pogosto prikazani kot bolj nasilni, s čimer se, po eni strani prikazuje pomembnost posluževanja nasilja pri moških. Po drugi strani pa protagonistični liki precej manj eksplicitno kažejo nasilna dejanja, vendar še vedno stremijo k zmagi, na poti do katere prav tako uporabljajo nekatera

nasilna dejanja; kljub temu pa je pri njih vseeno bolj poudarjena njihova pozitivna lastnost, hrabrost. Antagonistični liki so že sami po sebi po navadi negativni in prevzemajo negativne lastnosti zato, da bi poudarili pozitivne lastnosti protagonistov (Radway 1991). Podrejenost pa se kaže pri vseh likih, ne glede na njihovo glavno ali stransko vlogo. Največkrat smo priča ženski podrejenosti moškemu, kar se kaže skozi dialoge (predvsem v filmu Zootropolis) in pa tudi preko premikov kamere, ki v odnosu moškega in ženske posnamejo moškega od spodaj navzgor, da se pokaže njegova moč. Dokazovanje moškosti, s katerim se utrjuje patriarhat, smo bili priča pri vseh filmih na različne načine, vendar se to najpogosteje kaže v odnosu moškega z moškim, ko se želita oba izkazati in dokazati svoje zmožnosti. Največkrat pa se reprezentacije dokazovanja kažejo pri protagonistih oziroma glavnih likih v filmu, saj morajo za namen zgodbe vedno zmagati in premagati vse ostale, s čimer moško občinstvo dojema pomembnost dokazovanja in uprizarjanja svoje moškosti, ženski del pa prevzema te vzorce, ki samo še utrjujejo patriarhat. Domestifikaciji žensk smo prav tako priča pri vseh filmih, saj Disney spretno postavlja žensko v sfero gospodinjstva tudi v prizorih, ki sicer tega ne predvidevajo. Tako smo priča številnim prizorom, kjer ženska povsem spontano in brez vplivanja na samo glavno zgodbo, v ozadju opravlja gospodinjstva dela, skrbi za družino ali pa v filmu sploh ni prikazana, česar morda občinstvo sicer sploh ne opazi. To se dogaja predvsem v zgodbah, ki že v osnovi temeljijo na pomembnosti moškega lika (npr. Ostržek), s čimer se žensko občinstvo ne more poistovetiti, vendar pa zgodba posredno vpliva na njihovo percepcijo o nepomembnosti ženskega lika in izključenosti iz določenih situacij. Če sklenem, lahko rečem, da se reprezentacije moškosti vsekakor spreminjajo, vendar glede na analizirane filme ne morem trditi, da v smer k enakovrednim reprezentacijam spolov. Kljub spremembam, ki se dogajajo v družbi in prizadevanjem za enakopravnost spolov, Disney očitno svoje patriarhalno usmerjene strategije ne bo spreminjal, saj mu ravno ta, glede na njegov produkcijski vidik, prinaša neverjetne zasluge.

9 LITERATURA

1. Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
2. Chandler, Daniel. 1995. *Semiotics for Begginers*. Dostopno prek: <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/> (28. junij 2017).
3. Chandler, Daniel. 2002. *Semiotics: the basics*. New York: Routledge.
4. Connell, R. W. 2012. *Moškosti*. Ljubljana: Krtina.
5. Crnović, Deja. 2012. Uprizarjanje moškosti v predvolilni predsedniški kampanji 2012: primer Boruta Pahorja. *Družboslovne razprave* 75 (30): 49–64.
6. De Beauvoir, Simone. 2010. *The Second Sex*. New York: Vintage Books.
7. D23. Dostopno prek: <https://d23.com/> (28. junij 2017).
8. Giddens, Anthony. 2000. *Preobrazba intimnosti: Spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*. Ljubljana: Založba *cf.
9. Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
10. Huesmann, Rowel L.in Laramie D. Taylor. 2006. The Role of Media Violence in Violent Behavior. *The Annual Review of Public Health* 27 (1): 393–415.
11. Humer, Živa. 2008. Očetovske prakse in usklajevanje s plačanim delom. V *Novo očetovstvo v Sloveniji*, ur. Mirjana Ule, 72–97. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
12. Kimmel, Michael S., Jeff Hearn in Robert W. Connel, ur. 2004. *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. London: Sage Publications.
13. Kimmel, Michael S. 2006. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Oxford University Press.
14. Kofosky Sedgwick, Eve. 1995. »Gosh, Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity!« V *Constructing Masculinity*, ur. Maurice Berger, Brian

- Wallis in Simon Watson, 11–20. London: Routledge.
15. Lacey, Nick. 1998. *Image and representation: key concepts in media studies*. New York: Palgrave.
 16. Machin, David in Andrea Mayr. 2012. *How to do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction*. Los Angeles: Sage Publications.
 17. Metz, Christian. 1991. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
 18. Munitić, Ranko in Lojze Kovačič. 1976. *Dežela animiranih čudes*. Ljubljana: Univerzum.
 19. Nakajima, Megumi. 2016. Corporate strategy comparison Walt Disney and Oriental Land. *Journal of Global Tourism Research* 1(1): 77–81.
 20. Nixon, Sean. 1997. Exhibiting Masculinity. V *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, ur. Stuart Hall, 291–336. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
 21. Oakley, Ann. 2000. *Gospodinja*. Ljubljana: Založba *cf.
 22. Plumwood, Val. 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
 23. Radway, Janice A. 1991. *Reading The Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. London: The University of North Carolina Press.
 24. Rogan, Tea. 2016. *Semiotična analiza reprezentacij moškosti v Disneyjevih animiranih filmih Sneguljčica in sedem palčkov ter Aladin*. Esej. Ljubljana: FDV.
 25. Rogan, Tea. 2016. *Semiotična analiza podobe 'Gangnam' načina življenja v glasbenem videospotu 'Gangnam Style'*. Seminarska naloga. Ljubljana: FDV.
 26. Rowe, Karen E. 1979. Feminism and Fairy Tales. *Women's Studies* 6 (3): 237–257.
 27. Solomon-Godeau, Abigail. 1995. Male trouble. V *Constructing Masculinity*, ur. Maurice Berger, Brian Wallis in Simon Watson, 69–76. London: Routledge.

28. Sultana, Abeda. 2011. Patriarchy and Women's Subordination: A Theoretical Analysis. *The Arts Faculty Journal*, 4 (1): 1–18.
29. Štular, Suzana. 1998. Družbena konstrukcija spolne identitete. *Teorija in praksa* 35 (3): 441–454.
30. Švab, Alenka. 2002. »Divided We Stand« – Teme in dileme študij spolov. V *Cooltura - uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Gregor Tomc, Mitja Velikonja in Peter Stankovič, 195–210. Ljubljana: Študentska založba.
31. Švab, Alenka. 2008. Novo očetovstvo v kontekstu družinskih sprememb. V *Novo očetovstvo v Sloveniji*, ur. Mirjana Ule, 33–71. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
32. Švab, Alenka. 1997. Ženske kot manjšina skozi spremembe v feminizmu drugega vala. *Družboslovne razprave* 13 (24–25): 59–76.
33. Disney Wiki. 2017. *Disney Wikia*. Dostopno prek: http://disney.wikia.com/wiki/The_Disney_Wiki (28. junij 2017).
34. Thompson L., Teresa in Eugenia Zerbinos. 1995. Gender Roles in Animated Cartoons: Has the Picture Changed in 20 Years? *Sex Roles* 32 (9): 651–673.
35. Turner, Graeme. 2008. *Film as Social Practice*. New York: Routledge.
36. Valetič, Žiga in Uroš Šetina. 2002. *Lili in Žverca: vroči časi celovečernih risank*. Ljubljana: UMco.
37. Vance, Carole S. 1995. Social Construction Theory and Sexuality. V *Constructing Masculinity*, ur. Maurice Berger, Brian Wallis in Simon Watson, 37–48. London: Routledge.
38. Vezovnik, Andreja. 2008. Diskurzi o očetovstvu v slovenskem družinskem tisku 1949–2004. V *Novo očetovstvo v Sloveniji.*, ur. Mirjana Ule, 124–167. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
39. Walby, Sylvia. 1990. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.

40. Wood, Julia T. 1994. Gendered media: The influence of media on views of gender. V *Gendered lives: Communication, gender, and culture*, ur. Julia T. Wood, 231–244. Belmont: Wadsworth.
41. Zipes, Jack. 1995. Breaking the Disney spell. V *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture*, ur. Bell, Elizabeth, Lynda Haas in Laura Sells, 21–42. Bloomington: Indiana University Press. Dostopno prek: Google Books.

PRILOGE

PRILOGA A: Ostržek



Vir: (Los Angeles, 1940)

PRILOGA B: Ostržek



Vir: (Los Angeles, 1940)

PRILOGA C: Robin Hood



Vir: (Los Angeles, 1973)

PRILOGA Č: Peter Pan



Vir: (Los Angeles, 1953)

PRILOGA D: Zootropolis



Vir: (Los Angeles, 2016)

PRILOGA E: Peter Pan



Vir: (Los Angeles, 1953)

PRILOGA F: Robin Hood



Vir: (Los Angeles, 1973)

PRILOGA G: Ostržek



Vir: (Los Angeles, 1940)

PRILOGA H: Tarzan



Vir: (Los Angeles, 1999)

PRILOGA I: Peter Pan



Vir: (Los Angeles, 1953)

PRILOGA J: Tarzan



Vir: (Los Angeles, 1999)

PRILOGA K: Tarzan



Vir: (Los Angeles, 1999)

PRILOGA L: Peter Pan



Vir: (Los Angeles, 1953)

PRILOGA M: Tarzan



Vir: (Los Angeles, 1999)