

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Blanka Žabić

**Fetišizem in Disneyjevi animirani filmi**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Blanka Žabić

Mentor: Izr. prof. dr. Peter Stanković

**Fetišizem in Disneyjevi animirani filmi**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

## **Fetišizem in Disneyjevi animirani film**

Film predstavlja ideološko orodje za reprodukcijo in distribucijo stereotipnih predstav o spolni binarnosti, film je odraz družbenega nezavednega in zatorej privlačen za feministične in psihoanalitične raziskovalce. Feministka Laura Mulvey na podlagi Freudovih ugotovitev o spolni konstituciji subjekta predstavi ideji o fetišizmu in skopofiliji v filmu ter spregovori o objektivizaciji žensk znotraj klasičnega hollywoodskega filma. V diplomski nalogi je predstavljen avtoričin članek »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, ki obravnava politično uporabo psihoanalize na področju filma, fascinacijo ob pogledu na človeško telo, fenomen ženske kot podobe in moškega gledalca kot stvarnika poželjivega pogleda. Diplomsko delo skuša ugotoviti, ali je omenjene vzorce in ugotovitve o fetišizmu in patriarhalnem gledišču v filmu mogoče aplicirati na Disneyjeve animirane filme ter, ali se med ugotovitvami pojavljajo razlike glede na obdobje nastanka posameznega filma. Analiza vključuje Disneyjeve animacije Sneguljčica, Trnuljčica, Mala morska deklica in Pocahontas iz razloga, da podjetje Walt Disney s svojo dolgoletno tradicijo, z izredno priljubljenimi in razširjenimi filmi, že desetletja vpliva na milijone otrok po vsem svetu, nedvomno pa bo tudi v prihodnje oblikoval kulturo otrok. Zato so ugotovitve, da Disneyjeve animacije odražajo patriarhalna družbena pravila, preko katerih se reproducirajo in distribuirajo stereotipne predstave o spolni dvojnosti in različnosti, toliko bolj zanimive.

**Ključne besede:** Film, psihoanaliza, fetišizem, Laura Mulvey, Walt Disney.

## **Fetishism and Disney animated movies**

Movies represent an ideological means of reproducing stereotypes about sexual binarity, movies are a reflection of the social subconscious and therefore attractive to feminist and psychoanalytical researchers. Laura Mulvey, based on Freud's findings about the sexual constitution of the subject, presents an idea about fetishism and scopophilia in movies, and speaks out about the objectification of women within a classical Hollywood movie. Presented in this thesis is the author's article »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, which deals with the political use of psychoanalysis, the fascination with the human form, woman as an image and man as the bearer of the look. This thesis tries to establish whether these findings about fetishism and the patriarchal viewpoint are applicable on Disney's animated movies, and whether there are any differences in findings with regard to the time in which each of the movies was created. The analysis includes Disney's movies Snow White and the Seven Dwarfs, Sleeping Beauty, The Little Mermaid and Pocahontas. The reason for this is that the Walt Disney Company has, through its long tradition and extremely beloved and widespread movies, for decades influenced millions of children worldwide. Undoubtedly, it will continue to shape children's culture in the future. It is for this reason that the findings that Disney's animated movies distribute stereotypical images of sexual duality, are even more interesting.

**Keywords:** Film, psychoanalysis, fetishism, Laura Mulvey, Walt Disney.

# KAZALO

<b>1</b>	<b><u>UVOD</u></b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b><u>PSIHOANALIZA IN FILM</u></b>	<b>9</b>
2.1	ZAČETNE VEZI MED PSIHOANALIZO IN FILMSKO UMETNOSTJO	9
2.2	PSIHOANALITIČNA TEORIJA V SEDEMDESETIH LETIH: BAUDRY IN METZ	11
2.2.1	JEAN-LOUISE BAUDRY	12
2.2.2	CHRISTIAN METZ	15
2.3	FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE	17
<b>3</b>	<b><u>FREUDOVA TEORIJA SEKSUALNOSTI V POVEZAVI S FETIŠIZMOM, VOAJERIZMOM IN SKOPOFILIJO</u></b>	<b>19</b>
<b>4</b>	<b><u>PSIHOANALITIČNA FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA LAURE MULVEY IN NJENA VPLIVNA ŠTUDIJA »VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA« (VIZUALNO UGODJE IN PRIPOVEDNI FILM)</u></b>	<b>23</b>
<b>5</b>	<b><u>KRITIKA PSIHOANALITIČNE FILMSKE TEORIJE IN IDEJ LAURE MULVEY</u></b>	<b>29</b>
5.1	KRITIKA PSIHOANALITIČNE FILMSKE TEORIJE	29
5.2	KRITIKA LAURE MULVEY	30
5.3	AFTERTHOUGHTS LAURE MULVEY	31
<b>6</b>	<b><u>ANIMIRANI FILM IN PRODUKCIJA WALTA E. DISNEYJA</u></b>	<b>32</b>
6.1	DEFINICIJA ANIMACIJE IN POSTOPEK IZDELAVE KLASIČNE ANIMACIJE	32
6.2	RAZVOJ PODJETJA WALT DISNEY IN PRODUKCIJA RISANIH CELOVEČERCEV	33
<b>7</b>	<b><u>ANALIZA ANIMIRANIH FILMOV PO MODELU LAURE MULVEY</u></b>	<b>38</b>
7.1	DOSEDANJE RAZISKAVE O DISNEYJEVIH CELOVEČERNIH ANIMIRANIH FILMIH	38
7.2	PREDSTAVITEV POSTOPKA ANALIZE	40
7.3	PRVA ANALIZA: SNEGULJČICA IN SEDEM PALČKOV (COTTREL IN DRUGI 1937)	42
7.3.1	VSEBINA ANIMIRANEGA FILMA SNEGULJČICA	42

7.3.2	ANIMIRANI FILM SNEGULČICA KOT ODRAZ PATRIARHALNE IDEOLOGIJE	42
7.3.3	PASIVNO-ŽENSKO V ANIMIRANEM FILMU SNEGULČICA	44
7.3.4	»BITI-GLEDAN-OST« IN SNEGULČICA	44
7.3.5	FETIŠISTIČNA SKOPOFILIJA V ANIMIRANEM FILMU SNEGULČICA	45
<b>7.4</b>	<b>DRUGA ANALIZA: TRNULJČICA (GERONIMI 1959)</b>	<b>46</b>
7.4.1	VSEBINA ANIMIRANEGA FILMA TRNULJČICA	46
7.4.2	ANIMIRANI FILM TRNULJČICA KOT ODRAZ PATRIARHALNE IDEOLOGIJE	46
7.4.3	PASIVNO-ŽENSKO V ANIMIRANEM FILMU TRNULJČICA	48
7.4.4	»BITI-GLEDAN-OST« IN TRNULJČICA	48
7.4.5	FETIŠISTIČNA SKOPOFILIJA V ANIMIRANEM FILMU TRNULJČICA	49
<b>7.5</b>	<b>TRETJA ANALIZA: MALA MORSKA DEKLICA (CLEMENS IN MUSKER 1989)</b>	<b>49</b>
7.5.1	VSEBINA ANIMIRANEGA FILMA MALA MORSKA DEKLICA	49
7.5.2	ANIMIRANI FILM MALA MORSKA DEKLICA KOT ODRAZ PATRIARHALNE IDEOLOGIJE	50
7.5.3	PASIVNO-ŽENSKO V ANIMIRANEM FILMU MALA MORSKA DEKLICA	51
7.5.4	»BITI-GLEDAN-OST« IN MALA MORSKA DEKLICA	51
7.5.5	FETIŠISTIČNA SKOPOFILIJA V ANIMIRANEM FILMU MALA MORSKA DEKLICA	52
<b>7.6</b>	<b>ČETRТА ANALIZA: POCAHONTAS (GABRIEL IN GOLDBERG 1995)</b>	<b>52</b>
7.6.1	VSEBINA ANIMIRANEGA FILMA POCAHONTAS	52
7.6.2	ANIMIRANI FILM POCAHONTAS KOT ODRAZ PATRIARHALNE IDEOLOGIJE	53
7.6.3	PASIVNO-ŽENSKO V ANIMIRANEM FILMU POCAHONTAS	54
7.6.4	»BITI-GLEDAN-OST« IN POCAHONTAS	54
7.6.5	FETIŠISTIČNA SKOPOFILIJA V ANIMIRANEM FILMU POCAHONTAS	55
<b>8</b>	<b><u>SKLEPNA MISEL</u></b>	<b>56</b>
<b>9</b>	<b><u>LITERATURA</u></b>	<b>60</b>

## 1 Uvod

Prepričanje, da so množični mediji prirejani na način, da ustrezajo patriarhalni družbeni ideologiji, je široko sprejeto. Tisto, kar je prikazano kot naravno, nedvoumno in razumsko, je v resnici družbeni konstrukt. Po mnenju feministk tako tudi film predstavlja kulturno prakso, ki reprezentira in replicira mite o ženskah in ženskosti, kot tudi mite o moških in moškosti ter sporoča o superiornosti in inferiornosti v odnosu med spoloma.

Feministka in vplivna filmska teoretičarka Laura Mulvey poudarja pomen patriarhalnega gledišča v filmu in dokazuje, da je ženski v filmu dodeljena pasivna vloga objekta pogleda, tako imenovana pozicija »biti-gledan-osti«. Znotraj članka »*Vizualno ugodje in pripovedni film*« (Visual pleasure and narrative cinema [1975 – ponatis leta 2003]) se sklicuje na Freudove ideje o človekovem nezavednem in spolnih odklonih, predvsem na skopofilijo in fetišizem, in spregovori o binarni opoziciji, ki se pojavlja predvsem v hollywoodskem filmu: o aktivnem, ki ga predstavlja moški, in pasivnem, ki ga predstavlja ženska. Slednje pomeni, da je pogled moškega filmskega lika usmerjen k ženskemu filmskemu liku, gledalec pa se poistoveti z moškim pogledom, kar v splošnem ženske postavlja v podrejeni položaj. Ker Mulveyjeva hollywoodski film razume kot bistveno patriarhalen, predlaga eksperimentalno prakso na področju kinematografije: proti-kinematografijo [*counter-cinema*].

Laura Mulvey se osredotoči predvsem na analizo klasičnih hollywoodskih filmov, pričujoče diplomsko delo pa skuša ugotoviti, ali je omenjene vzorce in ugotovitve o fetišizmu in patriarhalnem gledišču v filmu mogoče uporabiti pri preučevanju Disneyjevih animiranih celovečercer.

Številni avtorji so mnenja, da imajo mediji večji vpliv pri poučevanju otrok (in tudi odraslih) o spolnih vlogah kakor pa javne šole, verske ustanove ali družina, raziskave pa so med drugim pokazale, da (predvsem) otroci v povprečju pred zaslonom preživijo poltretjo uro dnevno. Ravno iz tega razloga se diplomsko delo osredotoči na povsod prisotne Disneyjeve stvaritve, katere imajo mnogi za posebljenje moderne mitologije in ki imajo po mnenju številnih velik vpliv v socializacijskem procesu posameznikov – in torej verjetno pri reprodukciji patriarhalne družbene ideologije.

V empiričnem delu naloge je tako predstavljena tekstualna analiza štirih animiranih filmov, nastalih pod taktirko enega izmed globalnih medijskih kartelov, The Walt Disney Company. Pri tem je potrebno poudariti, da je vsak izmed izbranih medijskih tekstov predstavnik

posameznega obdobja, od leta 1930 dalje. Fetišizem in z njim povezano patriarhalno gledišče v obdobju od 1930-ih do prvega desetletja 21. stoletja, je bilo preučevano na podlagi naslednjih animiranih filmov: obdobje od leta 1930–1950 je predstavljala animacija Sneguljčica in sedem palčkov (*Snow White and the Seven Dwarfs [1937]*); obdobje med leti 1950–1970 animirani film Trnuljčica (*Sleeping Beauty [1959]*); obdobje od 1970 do 1990. leta animirani film Mala morska deklica (*The Little Mermaid [1989]*) in obdobje med leti 1990 in 2010 risani film Pocahontas (*Pocahontas [1995]*). Diplomsko delo se torej osredotoči na vprašanje, ali je teoretske koncepte Laure Mulvey mogoče aplicirati na posamezno animacijo ter ali se v tem oziru pojavljajo kakšne razlike v odvisnosti od obdobja, katerega je zaznamovala posamezna animacija.

Potrebno je omeniti tudi, kako je potekal nabor izbranih animacij za analitsko obdelavo. Disneyjevi animirani filmi so bili sprva klasificirani glede na dejstvo, ali se znotraj njih ženska vloga pojavlja kot osrednja. Sledila je kategorizacija omenjenih glede na leto, v katerem posamezna animacija postane dostopna širši javnosti, oziroma glede na posamezno obdobje, katerega obravnava diplomsko delo. Zadnji korak nabora je potekal na podlagi večje ali manjše priljubljenosti oziroma uspešnosti posameznih animacij, o kateri spregovori podjetje Walt Disney na svoji spletni strani (The Walt Disney Company) in drugih (Disney Movies Guide; IMDb).

Zgradba diplomskega dela je naslednja. Uvodu v obravnavano problematiko sledi poglavje, v katerem je kronološko predstavljena psihoanalitična filmska teorija. Govora je o začetnih vezeh med psihoanalizo in filmsko umetnostjo, o teoriji Jean-Louisa Baudryja in Christiana Metzja, ki sta pomembno prispevala k psihoanalitični filmski teoriji, ter o feministični filmski struji, katere del je tudi Laura Mulvey. V naslednjem poglavju je zajeta Freudova teorija seksualnosti, ki opredeli fetišizem v primarnem pomenu in iz katerega izhaja obravnavana avtorica. Četrto poglavje je posvečeno temelju diplomske naloge, članku »*Visual pleasure and narrative cinema*«, na katerem sloni tekstualna analiza Disneyjevih animiranih filmov. Peto poglavje predstavi kritične poglede na delo Mulveyjeve, predvsem na idejo o »moškem pogledu«, in splošno kritiko psihoanalitične filmske teorije. Poglavje vključuje tudi revizijo njenega dela, in sicer s strani same avtorice. V nadaljevanju so v kratkem predstavljene osnovne poteze in način produkcije animiranega filma. V istem poglavju sledi predstavitev enega izmed najbolj uspešnih medijsko-industrijskih konglomeratov, podjetja Walt Disney, ki je animirani film povzdignilo v spoštovano filmsko formo. Predhodne raziskave Disneyjevega dela v povezavi z vprašanji spola in patriarhalne družbene ureditve so zajete v sedmem

poglavju. Taisto vključuje tekstualno analizo štirih Disneyjevih animacij: Sneguljčice, Trnuljčice, Male morske deklice in Pocahontas, ugotovitve pa so povzete in umeščene v širši družbeni kontekst v devetem poglavju.



## **2 Psihoanaliza in film**

Že pred leti so filmski teoretiki ugotovili povezavo med delovanjem človeške psihe (v splošnem) in delovanjem filmskih reprezentacij ter čutili, da Freudova teorija o človekovi subjektivnosti in delovanju nezavednega lahko pomaga razjasniti tekstualne procese, ki so vključeni v produkcijo in spremljanje filmov. Tako enega izmed ciljev psihoanalitične filmske teorije predstavlja sistematska primerjava filma kot specifične vrste spektakla ter strukture (družbeno in psihično določenega) posameznika. (Stam in drugi 2002, 123) Sam Freud, oče psihoanalize, je pogosto uporabljal filmske termine, da bi tako lažje opredelil svoje teorije, poleg tega pa je številne ključne ideje razvil v okviru vizualnega (tako je na primer teorija kastracije odvisna od šoka, ki ga subjekt doživi ob pogledu na ženske genitalije). (Creed 1998, 77) Psihoanalitsko izhodišče znotraj filmskih teorij najpogosteje predstavlja delo francoskega psihoanalitika Jacquesa Lacana, ki pa pomeni reformulacijo Freudove teorije, predvsem njegovih poudarkov na odnosu med željami in hotenji ter [troplastno] subjektivnostjo v diskurzu. (Stam in drugi 2002, 123)

### **2.1 Začetne vezi med psihoanalizo in filmsko umetnostjo**

Teoriji filmske umetnosti in psihoanalize sta se oblikovali skorajda vzporedno, in sicer proti koncu 19. stoletja. Posledica tega je tudi njuno paralelno zgodovinsko, družbeno in kulturno ozadje, v katerem se odraža vpliv modernizma. Teoretiki še danes pogosto raziskujejo vpliv psihoanalize (s poudarkom na željah in hotenjih posameznika ter nezavednem) na razvoj kinematografskega aparata, raziskujejo pa tudi, kakšen vpliv je imela filmska umetnost na psihoanalizo. (Creed 1998, 77)

Zgodovina psihoanalitične filmske kritike je zelo kompleksna, dolga in nestabilna, saj je sama teorija težko dojemljiva, tudi zato, ker jo brez predznanja nekaterih drugih teorij (na primer feministične filmske teorije in Althusserjeve teorije ideologije in semiotike) težko razumemo. Kljub temu je psihoanalitična filmska teorija v 1970-ih postala ključna disciplina za razlago raznolikih konceptov filmske umetnosti: na primer kinematografije kot (političnega) aparata, odnosa zaslon-gledalec in drugih. Teorija je sicer pretrpela veliko kritik v osemdesetih in devetdesetih letih, kljub temu pa je pomembno prispevala k naravi in smeri filmske teorije in analize. (Creed 1998, 77)

Za prvi kontakt med psihoanalizo in filmom se šteje nadrealistično gibanje v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja. Pri obravnavi filmskih stvaritev je imela na nadrealiste velik vpliv predvsem Freudova teorija sanj in njegov koncept nezavednega. Tako so, na primer, posebne filmske tehnične veščine, kot sta superimpozicija [*superimposition*] in upočasnjeno gibanje [*slow motion*], obravnavali kot podobne stanju sna. (Creed 1998, 77–78) Opisani poudarek na nezavednih procesih je znotraj filmskih študij poznan kot metapsihološki pristop (termin metapsihologija je Freudova stvaritev, ki označuje teoretiziranje nezavednega), saj se osredotoča predvsem na psihoanalitsko konstrukcijo subjekta, kateremu je film namenjen. (Stam in drugi 2002, 124)

Sčasoma so se v filmsko teorijo integrirale tudi druge Freudove teorije, na primer teorija represije, Ojdipove drame, narcizma, kastracije in histerije, zlasti pa so bili vplivni Freudovi prispevki na področju spolnosti, subjektivnosti in nezavednega.<sup>1</sup> Slednji so spodbudili filmske teoretike in druge psihoanalitike k odkrivanju nezavednega znotraj filmskega teksta – ali z drugimi besedami podteksta. (Creed 1998, 77–78)

Nadaljnje povabilo v svet psihoanalize je predstavljala narava navdušenja, ki ga film sproža s prehajanjem meja realnega. Če je, kot je zagovarjal Freud, vrzel med realnim in imaginarnim (med tistim, kar vidimo, in tistim, kar si predstavljamo) rezultat želja posameznika, se film tej vrzeli spretno izogne. O tem priča serija filmskih teorij, ki razlagajo o identifikaciji gledalcev s svetom, ki ga spremljajo na zaslону. Opisani procesi so obravnavani kot analogni procesom, preko katerih člani občinstva oblikujejo lastno identiteto znotraj družbe. (Turner 2001, 131)

Povezava med Freudovimi teorijami in filmom je bila najbolj sistematično obravnavana v sedemdesetih letih po post-stukturalistični revoluciji. Avtorji so se tako osredotočali predvsem na proces Ojdipove drame znotraj pripovednih struktur klasičnih filmskih tekstov. Izpostavljali so dejstvo, da filmska naracija pogosto vključuje ojdipovske vzorce, to pomeni, da se v večini zgodb (moški) protagonist sooči z določeno nadrejeno, pogosto očetovsko figuro, da bi na ta način dosegel družbeno rekognicijo in osvojil srce (določene) ženske. S te točke gledišča veliko filmov odraža in reproducira patriarhalno ideologijo. (Creed 1998, 78–79)

---

<sup>1</sup> Primeri filmov, iz katerih je mogoče izluščiti teoretske koncepte, ki jih je razvil Freud, so npr. *The Double* (1925) Otta Ranka, *The Student of Prague* (1913), *Andaluzijski pes* (1928) Louisa Buñela, pa tudi filmi Alfreda Hitchcocka (*Psycho* [1960], *Marny* [1964]) in Woodyja Allena (npr. *Play it Again, Sam* [1972], *Zelig* [1984] itd.).

## 2.2 Psihoanalitična teorija v sedemdesetih letih: Baudry in Metz

Psihoanalitično teorijo v povezavi s filmom lahko v grobem razdelimo na obdobji pred in po začetku delovanja avtorjev, ki so se javnosti predstavili na začetku sedemdesetih let. Po letu 1970 je film v besedilih raziskovalcev obravnavan predvsem kot institucija in (političen) aparat. Avtorji, kot so Jean-Louis Baudry, Christian Metz in Laura Mulvey, kot bistveno izpostavijo vlogo kinematografa kot aparata in prakse ideologije, osredotočijo se na odnos gledalec-ekran in način, na katerega je gledalec med spektatorskim procesom »konstruiran« kot transcendentalen.

Psihoanalitična filmska teorija se je od sedemdesetih do devetdesetih let razvila v štiri različne, vendar povezane smeri: Baudryjevo in Metzovo teorija aparata, feministično filmsko teorijo Laure Mulvey, feministične odgovore na delo Mulveyjeve in četrto smer, ki pomeni teoretike, ki film preučujejo na podlagi psihoanalize v povezavi z nekaterimi drugimi analitičnimi teorijami (postkolonialna teorija, »queer« teorija in »body« teorija). (Creed 1998, 79) Prelomnici v preučevanju zgodovine filma predstavljata zlasti teorija aparata in feministična teorija Laure Mulvey.

Torej, pomemben del najbolj prodornih sodobnih razmišljanj o filmu se je osredotočil prav na metaforo o kinematografiji kot aparatu, vendar je pomembno poudariti tudi to, da Baudry, Metz in Mulveyeva filma niso obravnavali tako simplistično. Kot je obrazložil sam Metz: »Institucija filma ne pomeni zgolj filmske industrije. [...] Predstavlja tudi mentalno mašinerijo, ki so jo gledalci (navajeni na film) skozi zgodovino ponotranjili in ki je gledalce prilagodila potrošnji filmov.« (Metz v Creed 1998, 79) Iz navedenega je torej razvidno, da se termin filmski aparat nanaša tako na filmsko industrijo kot aparat, kot tudi na mentalen ali psihičen aparat. (Creed 1998, 79) Penleyeva (2000, 42–43) na primer razlaga:

Metafora filma kot aparata je nastala iz potrebe po razlagi različnih vidikov filma, ki se raztezajo vse od izjemno močnega vtisa realnosti, ki ga ponuja film, in načina, kako je subjekt umeščen kot gledalec, pa do želje, ki je bistvena za samo zahajanje v kino. V tej metafori filmski aparat ne predstavlja le tehnološkega temelja, [...], temveč celotno institucijo kinematografije, njena promocijska in distribucijska sredstva in njeno upravljanje z družbenimi prostori, v katerih se filmi gledajo. Najsplošnejše povedano, filmski aparat dosega zanj značilne učinke (vtis realnosti, ustvarjanje fantazmatsko poenotenega gledalca-subjekta, proizvajanje želje, da bi se vrnili v kino) zato, ker je uspešen pri ponovnem uprizarjanju in posnemanju prizorišča nezavednega – psihičnega aparata – in pri tem, da podvaja njegove mehanizme s pomočjo iluzije.

### 2.2.1 Jean-Louis Baudry

Baudry je razvil svoje ideje o filmskem aparatu v dveh ključnih esejih. V eseju »*Ideološki učinki osnovnega kinematografskega aparata*« (Ideological effects of the basic cinematographic apparatus [1970]) razlaga, da je znotraj kinematografske ureditve odnos med kamero in subjektom pogleda produkt ideologije, gledalec pa je predstavljen kot aktivna sredina in izvor pomena. Ideološko delovanje aparata Baudry razloži kot dvoumnost: subjekt pogleda meni, da sam predstavlja izvor pomena, dejansko pa predstavlja efekt pomena. (Stam in drugi 2002, 145) Ko se gledalec torej identificira s kamero, se pojavi občutek enotnosti in nadzora. Da bi lažje razložil proces identifikacije, je Baudry (prvi v zgodovini razvoja filmske teorije) posegel po Lacanovih besedilih oziroma teorijah. Lacan namreč spregovori o treh obdobjih človekovega razvoja: Imaginarnem, Simbolnem in Realnem. Filmska teorija iz sedemdesetih let se je osredotočila zlasti na Imaginarno in Simbolno.

»Zrcalna faza«, ki se pojavi v Imaginarni fazi človekovega življenja, opisuje trenutek, ko dojenček prvič občuti ugodje ob pogledu na samega sebe v zrcalu in začne razmišljati o sebi kot o bolj odraslem, krepostnem in popolnem, kakor je v resnici. Jaz se torej oblikuje v trenutku prepoznanja oziroma napačnega prepoznanja. (Creed 1998, 80) Otroci, stari med šest in osemnajst mesecev, še nimajo sposobnosti motorične koordinacije, njihovo gibanje je nepovezano, fragmentirano – nimajo predstave o tem, da je na primer premikajoče se zapestje del roke oziroma telesa, in tako dalje. Ko se tak otrok prvič sreča s svojo podobo (na primer v zrcalu, oziroma v odnosu z drugimi, ki jih zaznava kot celoto (mati)), jo napačno prepozna kot združeno, koherentno podobo oziroma superiorni Jaz. Otrok se z zaznano podobo (ki je hkrati tako Jaz kot tudi drugi) identificira in jo ponotrani kot lasten »idealni-ego« – ideal narcistične vsemogočnosti. (Stam in drugi 2002, 128–129) Torej, otrok ob pogledu v zrcalo še ni popolnoma izoblikovan subjekt – sebe razume na idealiziran način, samo takrat, ko se gleda skozi oči drugih. Podobno se dogaja tudi z gledalci v kinematografih, ki se identificirajo z idealiziranimi liki na zaslону. Tudi v tem primeru pride do trenutka napačnega prepoznanja. Baudry meni, da zadovoljstvo ob poenotenem Jazu, ki ga priključuje gledanje filma, ne izvira iz gledalca, temveč je konstruirano s strani aparata. (Creed 1998, 80) Avtor zapiše: »Nedvomno že zatemnjena soba in zaslon, uokvirjen s črnino, ki spominja na sožalno pismo, predstavljata privilegirane pogoje za uspeh ideoloških učinkov – nikakršne izmenjave, nikakršne cirkulacije, nikakršne komunikacije z zunanjim svetom. Projekcija [filmov] in refleksija se odvijata v zaprtem prostoru, posamezniki, ki se tam znajdejo, če se zavedajo ali ne (pa se ne

zavedajo), so okovani, ujeti, priklenjeni.« (Baudry v Cook in Bernink 2002, 349) Institucija filma je torej prežeta z ideologijo, hkrati pa deluje v skladu z drugimi institucijami, kot sta država in cerkev, njih cilj pa je v subjektu vzbuditi lažen občutek transcendentnosti. (Creed 1998, 80) Omenjena interpretacija Lacanove teorije v povezavi s filmom je bila pozneje osrednjega pomena tudi za teorije nekaterih drugih avtorjev, zlasti za Lauro Mulvey.

Po mnenju Baudryja gledati film v kinu pomeni biti zapeljan, zabljen k regresiji v položaj iz otroštva, kjer domišljije ni mogoče ukrotiti. (Cook in Bernink 2002, 348) Avtor zato v drugem vplivnem eseju »Aparat« (*The Apparatus [1975]*) skuša razložiti intenziven vpliv filma na občinstvo in vtis realnosti, katerega kinematografija vsili gledalcem. Baudry pravzaprav ne enači kinematografske realnosti s posameznikovo vsakodnevno realnostjo. Pravi, da nam kinematografi ponujajo realnost, ki je »več-kot-realna«. Omenjeni učinek filma na gledalca je proizvod aparata, torej zaslona, gledalca in projektorja. Baudry tako zanemari vsebino predvajanega, izvor »vtisa-realnosti« pa išče v sami situaciji prikazovanja in gledanja filma. (Caroll 2009, 189–190) V te namene predstavi analogijo med filmom in okoliščinami, v katerih so se znašli zaporniki v Platonovi prisposobi o votlini<sup>2</sup>. Pravi, da so gledalci v obeh primerih v stanju negibnosti, vklenjeni pred zaslonom, v zatemnjenem prostoru, pri tem pa opazujejo sence realnosti, ki to niso. (Creed 1998, 80) Sence v Platonovi votlini lahko razumemo kot projekcije, stene votline pa kot neke vrste zaslon. Še več, projekcijska naprava se nahaja nad in za zaporniki in je torej skrita od njihovega pogleda. (Caroll 2009, 194) Podobno kot gledalci v kinu, zaporniki figure sence napačno razumejo kot stvarne. Tisto, česar si Platonovi zaporniki (v prenesenem pomenu ljudje v splošnem) želijo in kar ponujajo kinematografi, je vrnitev k neke vrste psihični enotnosti, znotraj katere je meja med subjektom in objektom zabrisana. (Creed 1998, 80) Baudry tako pride do zaključka, da Platonova prisposoba votline natančno opisuje način delovanja kinematografskega aparata in gledalčevo mesto v odnosu nanj. (Caroll 2009, 194)

Caroll (2009, 194–195) poda svoje videnje namena Baudryjeve analogije med Platonovo votlino in kinematografskim aparatom, saj meni, da je analogija izven konteksta celotne Baudryjeve analize filma in zaključkov o regresiji k primitivnemu narcizmu. Pravi, da ne

---

<sup>2</sup> Caroll (2009: 194) povzame Platonovo prisposobo o votlini: Platon spregovori o zapornikih, ki že od nekdaj živijo v podzemni votlini, okovani, tako da se ne morejo ganiti in morajo gledati naravnost predse. Svetloba jim prihaja od ognja, ki gori visoko nad njihovimi hrbti. Zaporniki ne vidijo drugega kot svoje sence in sence drugih ljudi, ki jih svetloba ognja meče na nasprotno steno votline. Platon se sprašuje kaj bi bilo, če bi bil kdo od njih osvobojen in prisiljen zapustiti svoj prostor in pogledati proti svetlobi, ko bi pri tem občutil bolečino in zaradi svetlobnega blišča ne bi mogel gledati stvari, katerih sence je gledal.

poznamo ozadja nastanka Platonove prisposodbe, zato ne moremo z gotovostjo trditi, da za njo stojijo kakršnikoli mehanizmi regresije. Avtor torej verjame, da: »[p]oanta Baudryjeve uporabe Platonove votline v *Aparatu* ni poudarjanje osrednjega argumenta vzročne pomembnosti regresije za film,« [...] temveč dokazovanje, da je »psihoanaliza primerna za preučevanje [filma]«. Carroll (2009, 195) povzame, da je namen razprave o Platonovi votlini prepričati o ustreznosti psihoanaliziranja filma in ni del analogije, ki bi se zaključila z ugotovitvami o regresiji kot ključni za kinematografski aparat.

V primerjavo Platonova votlina–kinematograf Baudry kasneje vključi še maternico. Kinematografski aparat izzove stanje umetne regresije [*artificial regression*], ki pomeni, da projekcija filma ustvarja pogoje, podobne pogojem v maternici. Ti aktivirajo nezavedno željo gledalca po vrnitvi v zgodnjo fazo duševnega razvoja, v fazo pred formacijo ega, v kateri se razdelitve med seboj in drugimi, med notranjim in zunanjim še niso izoblikovale. (Stam in drugi 2002, 144) Ravno iz tega pa, zaključuje avtor, izvira užitek ob spremljanju filmov. (Creed 1998, 80)

Pri raziskovanju izvora »vtisa-realnosti« se Baudry poslužuje tudi primerjave med sanjami in kontekstom, v katerem se prikazovanje in gledanje filmov odvijata. Sanje naj bi sprožale regresijo v zgodnjo psihoseksualno fazo, v fazo primitivnega narcizma, v kateri se »Jaz« ne razlikuje od »Drugega«, percepcija pa se ne razlikuje od reprezentacije. Baudry torej sklene, da vtis realnosti v filmski situaciji povzročijo mehanizmi regresije, podobni tistim, ki delujejo v sanjah. (Carroll 2009, 190) Avtor verjame, da tako sanje kot tudi okoliščine projiciranja filmov vzbudijo vtis realnosti, ki je »več-kot-realen«. Na primer, razlaga, da je tako gledalčevo kot tudi sanjačevo gibanje ovirano [gledalec je nameščen v sedežu, sanjač pa leži v postelji], oba sta nastanjena v temačnih prostorih in da tako film kot tudi sanje ustvarjata vtis realnosti. (Carroll 2009, 190–191) Film ima torej mogočen učinek na gledalca, ne zgolj zaradi »vtisa-realnosti«, temveč zaradi tega, ker je ta vtis realnosti stopnjevan preko okoliščin sanjanja, kar poznamo pod imenom »učinek fikcije« [*fiction effect*]. Film sicer ustvarja vtis realnosti, vendar pa njegov končni učinek vključuje »konstrukcijo« gledalca, zato je film več kot zgolj preprosta replika realnosti. (Stam in drugi 2002, 143–144)

### 2.2.2 Christian Metz

Članek »*Psihoanaliza in film: Imaginarni označevalec*« (*Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*) [1975]) Christiana Metza predstavlja prvi obširnejši sistematičen poskus uporabe teorije psihoanalize znotraj teorije filma. Metz znotraj dela film opredeli kot »'bolj perceptiven' kakor nekatere umetnosti, [...], hkrati tudi 'manj perceptiven' kakor druge umetnosti, [...]: njegove zaznave so v določenem smislu vse 'nepristne'. Ali bolje, zaznavna dejavnost je v njem zaresna (film ni fantazma), vendar zaznano ni zares predmet, temveč njegova senca, njegova prikazen, njegov dvojnik, njegov 'posnetek' v novi vrsti zrcala«. (Metz 1987, 255)

Torej, podobno kot Baudry je tudi Metz verjel v analogijo med kinematografskim zaslonom in ogledalom ter menil, da kinematografska mašinerija gledalca vrača v obdobje, v katerem je ponovno aktiviran pred-ojdipovski trenutek identifikacije, oziroma trenutek imaginarne enotnosti, ko dojenček sebe prvič vidi kot celoto. Vendar Metz ugotovi nepravilnost – medtem ko ogledalo reflektira gledalčevo (lastno) podobo, je film ne odraža. To »[o]gledalo postane v določeni postavitvi nenadoma šipa brez pozrcaline«. (Metz 1987, 256) Metz je poudarjal tudi razliko, da medtem, ko film v osnovi predstavlja sistem simbolov oziroma označevalno prakso, torej zvezo med gledalcem in zunanjim svetom, se teorija zrcalne faze nanaša na pred-simbolno, to je na obdobje, ko otrok še ne uporablja jezika. (Creed 1998, 78–79)

Kljub izpostavljenim nepravilnostim je bil Metz pristaš Lacanove psihoanalitične teorije v povezavi s filmom in je poudarjal močno potrebo po teoretiziranju odnosa med ekranom in gledalcem – zato v okviru lacanovske psihoanalize odnos gledalec-ekran iz Imaginarnega prestavi v Simbolno. Slednjega se loti preko vpeljave novega pojma – koncepta »voajerizma«. Metz trdi, da je proces gledanja filma voajerističen v tem, da je distanca med subjektom pogleda in objektom nenehno prisotna, oziroma da je proces gledanja filma enostranski (Kinematografska scena namreč ne more vrniti gledalčevega pogleda.). (Creed 1998, 79) Voajerizem v filmu izhaja iz tega, da so

[v] gledališču vsi igralci in gledalci navzoči ob isti uri in na istem kraju, torej drug drugemu na očeh kakor oba protagonista perverznega para. V kinu pa je bil igralec navzoč, ko gledalca ni bilo [...], gledalec pa je navzoč, ko igralca ni več [...]: zgrešeno srečanje voyeurista in ekshibicionista, ki se njuna ravnanja več ne ujemajo. [...] V zatemnjeni dvorani je voyeur zares sam [...], brez svoje druge polovice v mitskem hermafroditu [...]. (Metz 1987, 276)

Naslednji pojem, ki ga uvede Metz – »imaginarni označevalac« – obenem predstavlja tudi podnaslov njegove knjige, ki se je izčrpno posvetila razpravi o »imaginarnosti« filmskega označevalca in, v širšem smislu, filmskega aparata. Zapiše: »Da lahko razumem fikcijski film, se moram hkrati 'imeti' za osebo (= imaginarni postopek), [...] in se ne imeti zanj (= vrnitev k realnemu), da se fikcija lahko uveljavi kot taka (= kot simbolna): to je »navidezno realno«. Da razumem film [...], moram tudi fotografirani predmet zaznati kot odsoten, njegovo fotografijo kot navzočo, navzočnost te odsotnosti pa kot označevalno. Imaginarij kina predpostavlja simbolno, saj mora gledalec najprej spoznati prvotno zrcalo«. (Metz 1987, 269) V nadaljevanju se Metz osredotoči na analogijo med filmom in »prvotnim zrcalom« in iz te izpelje koncept fetišizma znotraj kinematografije.

Ko se otrok ob vstopu v simbolno fazo življenja zave razlike med seboj v odnosu do matere (mami nima moškega spolovila, v obstoj katerega je deček verjel), ima pred seboj dve možnosti. Ugotovljeno različnost lahko sprejme in zatre željo po združitvi z materjo, saj razume, da bo nekega dne našel žensko zase. Ali pa ne-faličnost matere zavrne – ne razmišlja o tistem, kar je pri materi odsotno, temveč tolažbo najde v drugih delih njenega telesa, na primer v prsih ali nogah. Njeno telo falizira na način, da si ga predstavlja v povezavi s faličnimi podobami (o njenih nogah razmišlja v povezavi z dolgimi, koničastimi visokimi petami, ki jih mati nosi). Tako se že v zgodnjem otroštvu lahko porodi fetišizem. V okviru omenjene teorije o falični ženski so filmski kritiki pogosto razlagali fenomen »femme fatale« v filmu noir (na primer *Double Indemnity* [1944] in *Body Heat* [1981]). (Creed 1998, 79)

Opisani Ojdipov kompleks, značilen za filmske pripovedi, spremljata torej zanikanje in fetišizem, ki se po mnenju Metza replicirata skozi film. Gledalec namreč verjame v obstoj tistega, kar je na zaslonu prikazano, medtem ko se hkrati jasno zaveda, da tisto, kar gleda, pravzaprav ne obstaja. Gledalec (moškega spola) se zaveda, da je njegov občutek identifikacije z videnim samo iluzija oziroma da je njegov občutek sebe baziran na manku. Zaveda se, da dogodki in drama v filmu niso resnični oziroma da ne obstajajo (ali da so obstajali), vendar pa to nadomešča preko »fetiširanja« ljubezni do samega filma.

Metz meni, da sta strukturi zanikanja in fetišizma ključni za filmski prikaz resničnosti. Povedano z drugimi besedami – otrok se zaveda, da njegova mati nima penisa, vendar vztraja v verovanju, da ga ima. Na podoben način tudi gledalec vedenje, da so osebe in dogodki na ekranu fiktivni, transformira v verovanje, da je njihov obstoj resničen. (Creed 1998, 79–80)



## 2.3 Feministične filmske teorije

Žensko gibanje se ni pojavilo nenadoma; že v časih sufražetk je naraščajoče število žensk izpostavljalo potrebo po spolni enakopravnosti. V 1960-ih in 1970-ih se pojavi nov politični in socialni poziv k spremembam znotraj etabliranega reda, ki spodbudi radikalne reforme in ustvari pogoje, ki imajo za posledico nastanek feminističnega gibanja. (Nelmes 2002, 273)

Predvsem drugi val feminizma pomeni tisti kulturno-kritičen diskurz, ki najbolj odločilno oblikuje vzpon anglo-ameriških filmskih študij v sedemdesetih letih. (White 1998, 117)

Feministične filmske kritičarke so si prizadevale razumeti povsod prisotne patriarhalne prisposodbe preko teorij, kot sta semiotika in psihoanaliza. Omenjeni teoretični diskurzi so se izkazali za izredno produktivne pri analizi načinov, na katere je spolna različnost vkodirana v klasično pripoved. (Cook in Bernink 2002, 353)

Feministične filmske študije so sčasoma analizo spolov v filmu razširile tudi na vprašanja rase, družbenega razreda, spolne orientacije in nacionalnosti (White 1998, 117), saj pomemben teoretični preskok znotraj filmske teorije predstavlja premik od razumevanja filma kot odseva realnosti, k razumevanju filma kot konstruktorja posebnega, ideološkega pogleda na realnost. (Cook in Bernink 2002, 353)

Poglavitna predstavница psihoanalitične filmske teorije Laura Mulvey v članku »*Vizualno ugodje in pripovedni film*« (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*) na novo definira Metzovo idejo o filmu kot dejavnosti zanikanja in fetišizacije. Članek je bil prvič objavljen v reviji »*Screen*« leta 1975, predstavlja pa najbolj temeljit in najbolj ekspliciten uvod v neo-freudovsko psihoanalitično teorijo feminističnih filmskih študij. (Creed 1998, 119) Sklicujoč se na Freudove teorije skopofilije, kastracije in fetišizma ter Lacanovo teorijo oblikovanja subjektivnosti, Mulveyjeva v teorijo aparata vključi dejavnik spola.

Podobno kot pri študiji Johnstonove, »*Ženski film kot kontra-film*« (*Women's Cinema as Counter Cinema [1975]*), je besedilo v članku Mulveyeve polemično tako v tonu, kot tudi v zagovarjanju teoretičnega koncepta in nove feministične filmske prakse. Bistvena razlika je vendarle v tem, da medtem, ko Johnstonova v svojih delih zatrjuje, da bi se ženske morale boriti proti lastni objektivizaciji znotraj filma, Mulveyjeva vztraja predvsem pri odmikanju od dominantnega, mainstream hollywoodskega filma in »zavračanju užitka kot glavnega orožja filma«. (White 1998, 119–120)

Claire Johnston je bila ena izmed prvih feminističnih kritičark, ki je ponudila nepopustljivo kritiko ideološkosti [filma] s semiotične točke gledišča [*semiotics and ideology critique*]. Razlagala je o tem, da klasični kinematografi konstruirajo z ideologijo določeno podobo ženske, film je torej jezik, ženska pa znak in ne zgolj transparenten prikaz stvarnega. Johnstonova je na podlagi »mita« Rolanda Barthesa preučevala »mit o Ženski« znotraj klasične kinematografije. Ugotovila je, da žensko lahko problematiziramo kot strukturo, kod ali konvencijo, ki predstavlja ideološki pomen, ki ga ima ženska za moškega. V odnosu do sebe ženska ne pomeni nič – oziroma, ženske so predstavljene negativno, kot ne-moški. »Ženska-kot-ženska« je odsotna znotraj teksta filma. (Cook in Bernink 2002, 353)

Študije Molly Haskell in Marjorie Rosen se ponavadi navajajo kot tipični primeri takoimenovane »teorije refleksije« [*reflection theory*]. Avtorici sta zagovarjali, da film odraža družbeno realnost oziroma, da način prikazovanja žensk v filmu reflektira družbeni položaj ženske. Trdili sta, da so filmski prikazi ženske pravzaprav popačene predstave o pravi ženski oziroma njenih željah in hotenjih ter da je omenjeno napačno prikazovanje potrebno spremeniti – verjeli sta, da je napredek v tej smeri možen preko številčnih in odmevnih kritik pornografije, oglaševanja, spolnih vlog in nasilja nad ženskami. (White 1998, 118)

### 3 Freudova teorija seksualnosti v povezavi s fetišizmom, voajerizmom in skopofilijo

Da bi lažje razumeli teorijo Laure Mulvey, se je najprej potrebno lotiti glavnih Freudovih tez v zvezi s človekovo seksualnostjo in njenim razvojem. O fetišizmu in voajerizmu Freud prvič obširneje spregovori v »*Treh razpravah o teoriji seksualnosti*« [Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie], delu, ki znotraj celotnega Freudovega opusa (ob *Razlagi sanj*) sodi med najpomembnejše in najizvirnejše prispevke k psihologiji. Prva verzija »*Razprav*« je izšla leta 1905, zadnja pa leta 1925.

Ko Freud razmišlja o spolnih odklonih (o odklonih od normalnega spolnega nagona), spregovori o: spolnem objektu oziroma posamezniku kot nosilcu spolne privlačnosti in o spolnem cilju oziroma o dejanjih, h katerim sili spolni nagon. (Freud 1995, 18) Za normalen seksualni cilj naj bi po Freudovih besedah veljala »združitev genitalij v aktu, imenovanem parjenje, ki pripelje do sprostitve seksualne napetosti in dočasne ugasitve seksualnega nagona (zadovoljitev, ki je analogna sitosti pri lakoti).« (Freud 1995, 30)

Obstajajo primeri, nadaljuje Freud, ko je normalen seksualni objekt nadomeščen z drugim objektom, ki je sicer v odnosu z njim, ob tem pa je popolnoma neprimeren za normalen seksualni cilj. Nadomestek za seksualni objekt je na splošno za seksualne namene zelo neustrezen del telesa (stopalo, lasje) ali neživ objekt, ki je v dokazljivem odnosu s seksualno osebo, oziroma še bolj, z njeno seksualnostjo (spodnje perilo, čevlji, kosi obleke). Tak objekt Freud poimenuje **fetiš**. Z drugimi besedami, na seksualnem objektu mora biti izpolnjen fetišističen pogoj (določena barva las, obleka itd.), če naj bo dosežen seksualni cilj. Predpostavka vseh Freudovih primerov fetišiziranja je določena zmanjšana stopnja prizadevanja za normalen seksualni cilj, »eksekutivna šibkost seksualnega aparata«, razlaga nadalje. »Zvezo z normalnostjo omogoča psihološko nujno precenjevanje seksualnega objekta, ki se neizogibno razširi na vse, kar je z njim asociativno povezano.« (Freud 1995, 34) Freud trdi, da je tudi sicer določena stopnja fetišizma značilna za normalno ljubezen, zlasti v tistih fazah zaljubljenosti, pri katerih se zdi seksualni cilj nedosegljiv. O patološkem primeru naj bi tako govorili šele takrat, ko se težnja po fetišu fiksira onkraj takega pogoja in se postavi na mesto normalnega cilja ali če se fetiš otrese določene osebe in postane edini seksualni objekt. (Freud 1995, 35)

Do nadomestitve objekta s fetišem naj bi v večini primerov pripeljala nezavedna simbolična miselna povezava, vendar je že sam Freud priznaval problematičnost tega, da »poti teh povezav ni mogoče vedno zanesljivo dokazati«. (Freud 1995, 35) Freud v *Treh razpravah* sicer navaja določeno število primerov fetišizma (na primer, da je stopalo prastar seksualni simbol in da sta temu ustrezno čevelj ali copat obravnavana kot simbol ženskih genitalij; da ima krzno fetišistično vlogo po zaslugi asociacije z dlakavostjo *mons Veneis* in tako dalje), vendar hkrati poudarja dejstvo, da omenjena simbolika najverjetneje ni enaka pri vseh posameznikih, saj je v veliki meri odvisna od seksualnih doživetij v otroštvu. (Freud 1995, 35–36)

Slednja trditev je bila ključna za prva Freudova raziskovanja o fetišu, poznejšim delom z enako tematiko pa je vedno znova dodajal nove in znotraj njih razvijal stare teze. Že v naslednjih izdajah »*Treh razprav*« (v času Freudovega življenja se namreč pojavi kar šest izdaj slednjih) je v obširnih opombah spregovoril o novih vidikih fetišizma. Tako se je v drugi izdaji (iz leta 1910) ukvarjal s povezanostjo fetišizma z ugodjem ob ovohavanju<sup>3</sup>, v tretji izdaji (l. 1915) pa se prvič pojavlja trditev, da fetiš nadomešča pogrešani penis pri ženski, ki igra v infantilnih seksualnih teorijah pomembno vlogo.

Ti nazori so bili prvič obširneje razloženi v delu »*Predavanja za uvod v psihoanalizo*« (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1916–17]*), nadgrajeni pa leta 1927 v članku »*Fetišizem*« [*Fetischismus*]. V slednjem sestavku Freud razlaga funkcijo fetiša kot nadomestka za penis, vendar hkrati poudarja, da: »[...] [F]etiš ni nadomestek kakega poljubnega penisa, marveč nekega določenega, čisto posebnega penisa, ki je imel v zgodnjem otroštvu velik pomen, kasneje pa se je ta pomen zgubil.« (Freud 1987, 419) Fetiš je tako »nadomestek za falos ženske (matere), ki je vanj verjel fantek in ki se mu [...] noče odpovedati.« (Freud 1987, 420) Deček ne želi sprejeti dejstva, da je ženska bitje brez penisa, saj bi to potemtakem pomenilo, da je ženska kastrirana in da je s tem ogroženo tudi njegovo lastno imetje penisa [*Penisbesitz*], temu pa se upira » [...] tisti del narcizma, s katerim je narava skrbno okrasila prav ta organ.« (Freud 1987, 420) Rešitev tej grožnji predstavlja novi pojem, ki ga Freud vpelje na tej točki, in sicer je to pojem »utajitve« [*Verleugnung*]. Otrok si

---

<sup>3</sup> V opombi je navedeno, da je psihoanaliza v razumevanju fetišizma »[...] opozorila na pomen, ki ga ima za izbiro fetiša potlačitev izgubljenega koprofilnega 'ugodja ob vohanju'. Stopalo in dlake so objekti z močnim vonjem, ki so bili po odpovedi vohalnemu občutku, ki je postal neprijeten, povzdignjeni v fetiš. V perverziji, ki ustreza fetišizmu stopal, je temu ustrezno seksualni objekt samo umazano in smrdeče stopalo.« (Freud 1995, 36)

namreč percepcijo o kastriranem penisu močno prizadeva utajiti. S tem, ko si izbere fetiš, utaji realnost, hkrati pa »reši« svoj lastni penis. (Freud 1987, 431) Vendar je problem bolj kompleksen, kot se zdi. Sam Freud napiše:

Ni res, da otrok potem, ko je imel priložnost opazovati žensko, nespremenjeno veruje v falos ženske. To vero je ohranil, vendar pa se ji je tudi odpovedal; v spopadu med težo nezaželene zaznave in močjo nasprotno želje je prišlo do kompromisa, kakršen je mogoč zgolj na področju, kjer vladajo zakoni nezavednega mišljenja – primarni procesi. V psihičnem ima ženska kljub vsemu nekak penis, toda ta penis ni več tisti, kot je bil prej. Na njegovem mestu je zdaj nekaj drugega, [...] nasledek interesa, ki se je pred tem usmerjal k penisu. (Freud 1987, 421)

Razloži tudi, da se ta interes samo še stopnjuje, saj si je groza pred kastracijo s tem, da je ustvarila ta nadomestek, postavila neke vrste spomenik. Nadalje, fetišist je ob vprašanju kastracije ženske razcepljeno, razdvojeno naravnano (njegov Jaz je razcepljen). »V zelo pretanjenih primerih je sam fetiš tisti, v katerem sta se znašla skupaj tako utajitev, kot tudi potrditev kastracije.« (Freud 1987, 423) Kot stigma potlačitve ostane tudi odtujenost od dejanskih ženskih spolnih organov, in prav to odtujenost najdemo pri vseh patoloških fetišistih.

Kaj pa nadomesti izgubljeni penis? Freud trdi naslednje: »Utemeljeno lahko pričakujemo, da bodo pogrešani ženski falos nadomestili takšni organi ali objekti, ki lahko tudi sicer kot simboli zastopajo penis. Do tega dovolj pogosto resda pride, vendar pa to gotovo ni odločujoče. Vse kaže, da je pri nastanku fetiša veliko bolj pomemben postopek, ki spominja na zaustavitev spomina pri travmatični amneziji.« (Freud 1987, 422) Tu naj bi interes namreč obtičal sredi poti, zadnji vtis pred končnim in travmatičnim vtisom pa obstane kot fetiš. Tako Freud razloži tudi dejstvo, da imata vlogo fetiša zelo pogosto stopalo ali čevelj, saj sta povezana z okoliščino, da se »[...] dečkova radovednost vzpenja od spodaj, od nog k ženskem spolnem organu [...].« (Freud 1987, 422) Podobno trdi, da krzno ali žamet fiksirata pogled na poraščenost spolnega organa, po katerem bi moral priti zaželeni pogled na ženski ud. Kosi spodnjega perila, pogosti fetiši, zaustavijo trenutek slačenja, zadnji, v katerem si še lahko predstavljamo, da je ženska falična. (Freud 1987, 422) Kaj pa fetišist počenja s svojim fetišem?

Ni dovolj, če rečemo, da ga obožuje; v številnih primerih ga obravnava na način, ki je pravzaprav enakovreden predstavljanju kastracije. Do tega prihaja še posebej tedaj, kadar se je razvila močna identifikacija z očetom in fetišist povzema očetovo vlogo, saj je bil oče tisti, ki mu je otrok pripisoval kastracijo ženske. Nežnost in sovražnost pri obravnavanju fetiša, ki ustrežata utajitvi in priznanju

kastracije, sta v različnih primerih pomešani v neenakem razmerju, tako da lahko jasneje prepoznamo zdaj eno, zdaj drugo. (Freud 1987, 424)

Freud navede tudi zanimiv in s slednjo trditvijo povezan primer kitajske navade, da žensko stopalo najprej pohabijo, nato pa ga častijo kot fetiš, ter sklepa, da se preko tega dejanja kitajski moški zahvali ženski, da se je prepustila kastraciji. (Freud 1987, 424)

Ko povzema o vlogi in funkciji ohranjanja fetiša, Freud sklene: »Fetiš je znamenje zmage nad grožnjo kastracije in znamenje zaščite pred njo, prav tako pa prihrani fetišistu, da bi moral postati homoseksualec, saj ženski dodeli značilnost, s pomočjo katere postane znosna kot seksualni objekt.« (Freud 1987, 421)

Freud v nadaljevanju ugotavlja, da med fiksacije začasnih seksualnih ciljev štejemo tudi zadrževanje pri dotikanju ali **ogledovanju seksualnega objekta**, če se seksualni akt sicer nadaljuje. Za doseganje normalnega seksualnega cilja je tudi sicer določena mera otipavanja in ogledovanja objekta nujna, optični vtis pa je tista pot, po kateri se libidalno vzdraženje najpogosteje prebudi. Tako je za večino normalnih ljudi značilno določeno zadrževanje pri tem vmesnem seksualnem cilju seksualno obarvanega gledanja: daje jim celo možnost, da določeno količino svojega libida usmerijo k višjim umetniškim ciljem (pisanju, slikanju ipdb). (Freud 1995, 36–37)

Nasprotno pa ugodje gledanja postane perverzija, kadar je: omejeno izključno na genitalije, povezano s premagovanjem gnusa (voyeurji kot opazovalci ekskrecijskih funkcij) in kadar pride do potlačitve normalnega seksualnega cilja, in ne priprave nanj. (Freud 1995, 37)

Voajerizem je skrajna oblika pojava, prisotnega že pri dojenčkih, takoimenovane **skopofilije**. (Rycroft 1995, 195) Freud meni, da otroško seksualno življenje kaže komponente, za katere že od začetka pridejo v poštev druge osebe kot seksualni objekti. Taki so – neodvisni od erogenih con – nagoni po ugodju ob gledanju, kazonju in okrutnosti, torej nagoni po vednosti ali raziskovanju, ki doživijo svoj pravi razcvet od tretjega do petega leta. (Freud 1995, 70, 73)

Majhen otrok je predvsem brez sramu in kaže v zgodnjih letih dvoumno zadovoljstvo ob razgaljanju svojega telesa s posebnim poudarkom na spolovilih. Nasprotje tega nagnjenja, ki velja za perverzno, je radovednost, da bi videl genitalije drugih oseb, in postane verjetno očitna šele v nekoliko poznejših otroških letih, ko je ovira občutka sramu že dosegla določen razvoj. (Freud 1995, 70–71)

#### **4 Psihoanalitična feministična filmska teorija Laure Mulvey in njena vplivna študija »*Visual Pleasure and Narrative Cinema*« (Vizualno ugodje in pripovedni film)**

Članek »*Visual Pleasure and Narrative Cinema*« Laura Mulvey razdeli na štiri sklope. V uvodnem delu avtorica spregovori o politični uporabi psihoanalize na področju filma. V nadaljevanju se osredotoči na užitek, fascinacijo ob pogledu na človeško telo, v tretjem delu spregovori o fenomenu ženske kot podobe in o moškem gledalcu kot stvarniku poželjivega pogleda, v zaključku pa povzame predstavljene ideje.

Avtorica na začetku postavi trditev, da: »Film odraža, razkriva in se celo poigrava z družbeno sprejeto interpretacijo spolne različnosti, ki pripomore k oblikovanju podob, erotičnih načinov gledanja in spektaklu,« in zato meni, da je »[...] psihoanalitična teorija primerna za preučevanje načina, na katerega je nezavedno patriarhalne družbe pripomoglo k strukturiranju filmskih form.« (Mulvey 2003, 133)

Vlogo ženske pri formiranju patriarhalnega nezavednega vidi kot dvojno. Ženska naj bi namreč simbolizirala grožnjo pred kastracijo, zaradi lastnega umanjkanja penisa, hkrati pa naj bi s tem povzdigovala (svojega) otroka v simbolično fazo. Ko pride do otrokovega prehoda v simbolično fazo, je njena vloga v omenjenem procesu zaključena. Torej, ženska obstaja samo v odnosu do kastracije in je ne more nadvladati, svojega otroka pa pretvarja v označevalca njene lastne želje po penisu. Mulveyeva v nadaljevanju zastavlja (retorično) vprašanje ostalim feminističnim avtoricam, ko pravi: »Kako se torej boriti proti nezavednim strukturam, kot je na primer jezik, medtem ko smo [ženske] še zmeraj ujete znotraj jezika patriarhata?« (Mulvey 2003, 133–134) Kot napredni sistem reprezentacije, film zastavlja vprašanja, ki se nanašajo na procese, preko katerih nezavedno strukturira načine gledanja in užitek ob gledanju. Avtorica meni, da je hollywoodski film (bil in ostal) omejen na dominantne ideološke koncepte, rešitev problema pa vidi v alternativnem filmu, ki ponuja prostor za oblikovanje umetnosti, radikalne v političnem in estetskem smislu in ki kljubuje glavnim postavkam mainstream filma. (Mulvey 2003, 134)

Čar hollywoodskega stila naj bi po avtorici v veliki meri izviral iz njegove večje in spretno manipulacije z vizualnim ugodjem. »Mainstream film je kodiral erotično v jezik dominantne patriarhalne ureditve.« pravi Mulveyjeva. V hollywoodskem filmu naj bi se odtujeni subjekt, raztrgan v lastnem imaginarnem spominu zaradi občutka izgube, zaradi strahu pred

potencialnim umanjkanjem sanjarjenja, preko omenjenih kodov približal zadovoljstvu, vsaj do določene mere. (Mulvey 2003, 134)

Temo in namen članka avtorica opredeli z naslednjimi besedami: »Članek razpravlja o prepletenosti erotičnega užitka v filmu, njegovega pomena, in zlasti položaja podobe ženske.« (Mulvey 2003, 133–135)

V drugem delu članka, ki je naslovljen » *Užitek gledanja/navdušenje nad človeško formo*« [ *Pleasure in looking/fascination with human form* ], se avtorica osredotoča na dve temi – na skopofilijo in voajerizem – razvije pa ju na podlagi Freudovih in Lacanovih teorij.

Po avtoričinem mnenju naj bi film gledalcu ponujal več vrst potencialnih užitkov ob opazovanju dogajanja na platnu. Eden izmed takšnih užitkov je tako imenovana skopofilija. Na tej točki Mulveyjeva omenja Freuda, ki je v svojem delu » *Tri razprave o teoriji seksualnosti*« skopofilijo opredelil kot enega elementarnih instinktov seksualnosti. Freud je skopofilijo povezal z obravnavanjem drugih posameznikov kot objektov, ki so izpostavljeni nadzorovanemu in radovednemu pogledu. Primere skopofilije je črpal iz voajerističnih aktivnosti otrok in njihove želje po opazovanju privatnega in prepovedanega. Ta želja se nato razvija skozi življenje (kot erotična osnova za užitek v gledanju druge osebe kot objekta), vendar se lahko v ekstremnih primerih ta povsem naraven nagon spremeni v perverzijo, ki je prisotna pri obsesivnih voajerjih. Njihovo zadovoljstvo je namreč lahko potešeno samo preko aktivnega, nadzorovanega opazovanja objektiviziranega drugega. »Na prvi pogled se zdi film oddaljen od skrivnega sveta opazovanja nevedoče in nesluteče osebe,« pravi Mulveyjeva, vendar dodaja, da

[...] [v]ečina mainstream filmov prikazuje hermetično zaprt svet, ki je indiferenten do prisotnosti občinstva in proizvaja občutek separacije ter se poigrava z voajerističnimi fantazijami občinstva. Nadalje, ekstremni kontrast med mračno kinematografsko dvorano [ki ravno tako gledalca izolira od drugih] in premikajočimi se vzorci svetlobe ter sence na platnu, pripomore k razvoju iluzije voajeristične ločenosti – prikazovalne okoliščine in pripovedne konvencije za gledalce ustvarjajo iluzijo opazovanja zasebnega sveta. Film prvotno zadovoljuje željo po užitku gledanja, poleg tega pa razvija skopofilijo v svojem narcisističnem aspektu. (Mulvey 2003, 135–136)

Mulveyjeva trdi, da se konvencije mainstream filma izrazito osredotočajo na človeško podobo (vizualnost), in sicer zaradi radovednosti posameznikov in želje po gledanju, ki sta prepleteni s fascinacijo nad podobnostjo (med gledalcem in nastopajočimi) in prepoznavanjem te podobnosti. Na tej točki avtorica vpelje Lacanovo teorijo zrcalne faze, ki naj bi bila izrednega



pomena za razlago ugodja ob gledanju filma. Lacan je namreč v svojih študijah ugotavljal, da je trenutek, ko otrok prepozna lasten odsev v ogledalu, ključen za razvoj ega. Do tako imenovane zrcalne faze v človeškem razvoju pride, ko otrokove fizične ambicije prekašajo njegove motorične kapacitete. Rezultat samo-identifikacije v zrcalu je radost in navdušenje, saj si otrok od tega trenutka dalje domišlja, da je njegov odsev v zrcalu bolj dovršen, bolj popoln, kot doživlja lastno telo. Omenjenemu prepoznanju torej sledi napačno prepoznanje – odsev telesa v ogledalu je prepoznan kot superioren, odsev telesa v ogledalu je obravnavan kot ego-ideal, kot odtujeni subjekt, s tem pa se odpira možnost identifikacije z drugimi. Ključno pri tem je, da je (človeška) podoba tista, ki oblikuje matrico imaginarnega, prepoznanja/napačnega prepoznanja, identifikacije in torej tudi primarno artikulacijo »Jaza«, subjektivnosti. »Gre za trenutek, ko se dotedanja fascinacija z gledanjem (v materin obraz na primer) sreča z začetki samo-zavedanja, za trenutek, ki pomeni rojstvo dolge ljubezenske vezi (ali obupa) med podobo in samopodobo,« pravi Mulveyjeva in sklene, da je idealen način izražanja te vezi ravno filmska umetnost. (Mulvey 2003, 136)

Film, poleg izrazite podobnosti med ekranom in ogledalom, vključuje strukture fascinacije, ki so dovolj močne, da dovoljujejo začasno izgubo ega, medtem ko ga hkrati tudi krepijo. Občutek začasnega zanemarjenja realnosti in naknadno zaznavanje te realnosti (s strani ega) nostalgичno spominja na pred-subjektivni trenutek prepoznanja lastnega odseva v ogledalu. (Mulvey 2003, 136)

Mulveyjeva na koncu povzema, da torej obstajata dva protislovna aspekta struktur gledanja (ki zadovoljuje) v konvencionalni filmski situaciji. Prva, skopofilična, izhaja iz užitka gledanja druge osebe kot objekta seksualne stimulacije; druga, kot posledica narcisizma in razvoja ega, pa izhaja iz identifikacije s podobo na ekranu. Prva struktura torej implicira na ločitev erotične identitete subjekta od objekta na zaslonu (aktivna skopofilija), druga pa vključuje identifikacijo ega z objektom na zaslonu preko gledalčeve fascinacije s podobnostjo in preko prepoznanja podobnosti z objektom. Prva tako pomeni funkcijo spolnih instinktov, druga pa funkcijo ego libida – gre za dihotomijo, ki je bila ključnega pomena že pri Freudu. Film je skozi svojo zgodovino razvil posebno iluzijo resničnosti, v kateri je omenjeno protislovje med libidom in egom našlo komplementaren fantazijski svet. (Mulvey 2003, 136–137)

V sledečem delu članka »Ženska kot podoba/moški kot nosilec pogleda« [*Women as image, men as bearer of the look*] avtorica spregovori predvsem o položaju ženske oziroma moškega

kot gledalca in lika v filmu, sklicujoč se na Freudove teorije o razvoju ter pomenu fetišizma in voajerizma.

Avtorica pravi, da »[v] svetu, ki temelji na spolni binarnosti, je užitek v gledanju ločen na aktivno-moško in pasivno-žensko.« (Mulvey 2003, 137) Mulveyeva meni, da določujoči moški pogled projicira svojo fantazijo na žensko figuro, ki je primerno stilizirana, ženske pa, da so: »[...] v svoji tradicionalni ekshibicionistični vlogi hkrati gledane in razstavljene, njihov videz pa je kodiran za močan vizualni in erotični vtis, na način, da izražajo vlogo 'biti-gledanosti' [*to-be-looked-at-ness*].« (Mulvey 2003, 137) Moški je tisti, ki je vpleten v aktivno gledanje, je subjekt pogleda, medtem ko je ženski dodeljena pasivna vloga objekta pogleda. Ta nov pojem, ki ga vpelje Mulveyjeva, oziroma opisana vloga objekta pri gledanju, dopušča gledalki edino možnost identifikacije – identifikacijo z moškim pogledom. (Vidmar 2001, 20) Ob tem Mulveyeva razlaga, da so ženske, prikazane kot seksualni objekti, tudi leitmotiv erotičnega spektakla v mainstream filmu, ki na eleganten način združuje ta spektakel s pripovedjo. Navzočnost ženske je neobhoden element spektakla v običajnem pripovednem filmu, vendar njena vizualna prisotnost običajno učinkuje zoper razvijanje zgodbe, saj ustavlja tok dogajanja v trenutkih erotične kontemplacije. Zato avtorica povzame, da ima tradicionalno ženska, prikazana v filmu, dvojno funkcijo: predstavlja erotični objekt za like znotraj zgodbe in erotični objekt za gledalca v kinu. To razloži z besedami:

Ženska znotraj filmske pripovedi nastopa, medtem ko sta pogled gledalcev in pogled moškega lika v filmu elegantno združena, brez prekinitve občutka avtentičnosti gledanega. Na trenutke, seksualni vpliv nastopajoče popelje film v nikogaršnjo zemljo, zunaj lastnega časa in prostora. Določen fragment njenega telesa uničuje renesančni prostor, iluzijo globine, ki jo filmska pripoved potrebuje, ustvarja občutek izreza [cut-out] ali ikone, namesto občutka avtentičnosti na zaslonu. (Mulvey 2003, 137–138)

Avtorica trdi, da tudi heteroseksualna delitev dela na aktivno in pasivno določa pripovedno strukturo filma. Namreč, moška figura naj ne bi bila zmožna prenesti bremena »biti-gledanosti«, saj moški niso naklonjeni gledanju ekshibicionistične podobnosti (njim samim) na ekranu. Moški imajo nadzor nad filmskimi fantazijami in se pojavljajo kot agenti moči še na en način: v vlogi nosilcev pogleda publike. Omenjeno je rezultat procesov strukturiranja filma okoli glavnega (moškega<sup>3</sup>) lika, s katerim se ima gledalec možnost poistovetiti. Ker se gledalec poistoveti z glavnim moškim protagonistom, projicira svoj pogled nanj, na svoj filmski surogat. Glamurozne karakteristike moške filmske zvezde niso karakteristike erotičnega objekta pogleda, temveč karakteristike bolj popolnega, bolj dovršenega, bolj mogočnega ego-ideala, ego-ideala, kot si ga predstavlja otrok v prvotnem prepoznavanju v

ogledalu. Filmski pripovedni lik ima večji nadzor nad potekom dogajanja kakor subjekt/gledalec, podobno kot ima odsev v ogledalu večji nadzor nad motorično koordinacijo. V kontrastu z žensko kot ikono, aktivna moška figura (ego-ideal v identifikacijskem procesu) zahteva tridimenzionalen prostor (podobno kot pri prepoznavanju v zrcalu), spremljajo pa ga tudi posebne tehnologije snemanja (na primer globinska ostrina [*deep focus*], nevidna montaža [*invisible editing*], sledenje kamere protagonistu ...), ki zabrišejo meje med filmsko iluzijo in realnostjo in omogočajo moškemu protagonistu, da artikulira pogled in kreira dogajanje. Torej je »[...] [p]ogled gledalca v direktnem skopofiličnem stiku z žensko formo [...] in fasciniran s podobo svojega surogata na zaslonu.« (Mulvey 2003, 138)

Nadalje se Mulveyjeva posveti problematiki lika ženske s psihoanalitičnega stališča. Ženska v filmu naj bi namreč predstavljala tisto, »[...] okoli česar pogled nenehno kroži, vendar ga hkrati odbija: njen primanjkljaj penisa, ki implicira grožnjo pred kastracijo.« (Mulvey 2003, 138) Ženska torej [kot ikona razstavljen za poglede in užitke moških, aktivnih kontrolorjev pogleda] pomeni grožnjo nelagodja, katero je tudi prvotno predstavljala. Moška podzavest se zato z grožnjo pred kastracijo spopada na dva načina: s strahom pred kastracijo se sooči (moški se poglobi v podoživljanje prvotne travme, kar kompenzira preko devalvacije, kaznovanja ali »rešitve« grešnega objekta). Drugo možnost predstavlja popolno zanikanje kastracije preko fetiš-objekta ali s pretvarjanjem ogrožajoče figure v fetiš na način, da postane pomirjevalna namesto grozeča. Ta druga možnost, fetišistična skopofilija, deluje na podlagi fizične lepote objekta – ta je pretvorjena v nekaj, kar je zadovoljivo samo po sebi. Nasprotno temu je prvi, voajerizem, povezan s sadizmom: užitek izhaja iz določanja krivde, prevzemanja nadzora in odrejanja kazni/odpuščanja grešni osebi. Mulveyjeva trdi, da: »[s]adistična plat dobro funkcionira znotraj filmske pripovedi,« da pa »[f]etišistična skopofilija, po drugi plati, lahko obstoji tudi izven linearnega pojmovanja časa, saj je erotični instinkt osredotočen na sam pogled.« (Mulvey 2003, 138)

Obširnim razlagam sledi analiza filmov dveh avtorjev, Sternberga in Hitchcocka, kjer Mulveyjeva ugotavlja, zakaj so v filmih omenjenih avtorjev moški protagonisti fascinirani s podobo objekta filma ter s pomočjo česa Sternberg povzdiguje like, ki jih igra Marlene Dietrich, v fetiš.

Študijo bi torej lahko povzeli: v svetu, ki temelji na spolni neenakopravnosti, je moški protagonist tisti, ki je aktiven, medtem ko ima ženski lik pasivnejši položaj oziroma deluje le kot erotični objekt poželjivega moškega pogleda. Rezultat neenakopravnih položajev je ta, da

je tudi filmska publika ločena na podlagi spolne različnosti. Film je namenjen idealnemu moškemu gledalcu in tudi užitek ob gledanju je ločen na aktivni, moški pogled in pasivni lik ženske.

Mulveyjeva trdi, da četudi so forme in figure ženske prikazane na užitek moškemu protagonistu in po analogiji moškemu gledalcu v kinu, ta ista ženska forma hkrati predstavlja tudi grožnjo, saj lahko priključuje podzavestne moške strahove o spolni različnosti in kastraciji. Moški protagonist se lahko sooči s to grožnjo (takšni so na primer moški liki v Hitchcockovih filmih), tako da preko sadističnega pogleda kaznuje žensko različnost, lahko pa tudi zavrne različnost (na primer v filmih Josefa von Sternberga in Marlene Dietrich) in fetišizira njeno telo oziroma dele telesa (noge, prsi). Pripovedni konci filmov, v katerih je ponavadi grozeči ženski lik kaznovan, so okrepili koncept Mulveyeve o voajerističnem pogledu, medtem ko so preko širokega plana [*close-up*] poudarjeni določeni deli ženskega telesa v namene erotične kontemplacije okrepili avtoričin argument o fetišističnem pogledu. Freudove in Lacanova teorija so zagovarjale, da je kompleks kastracije univerzalni pojav, ki razlaga poreklo in reprodukcijo patriarhata, cilj Mulveyjeve pa je bil pokazati, da je nezavedno v patriarhalni družbi organiziralo lastno označevalno prakso, kot je film, v cilju ponovne okrepitev mitov o ženskah in ponujanja užitka moškemu gledalcu. (Creed 1998, 80–81) Zato Mulveyjeva pri koncu članka sklene, da bi bilo potrebno omenjeni voajeristično-skopofiličen pogled, ki je tako bistven za tradicionalno kinematografijo, spodkopati, zlasti pa poudari kontradikcijo znotraj sodobnega pripovednega filma, ki obenem predstavlja rdečo nit članka:

[...] Podoba ženske kot pretnja kastracije vseskozi ogroža potek filmskega dogajanja ter preko sveta iluzij prodira kot vsiljiv, statičen, enodimenzionalen fetiš. Tako sta dva pogleda 'stvarno prisotna' znotraj časa in prostora, obsesivno podrejena nevrotičnim potrebam moškega ega. Kamera postane mehanizem za produkcijo iluzij renesančnega prostora, nepretrganega gibanja, kompatibilnega s človeškim očesom [...]. [P]ogled kamere pa je utajen, da bi se na ta način ustvaril prepričljiv svet, v katerem tudi gledalčev surogat postaja del realnosti. Istočasno je pogled publike prikrajšan možnosti izbire, saj se pogled, takoj ko se fetišistična slika ženske pojavi direktno pred gledalcem, zaradi fetišizacije zamrzne, gledalec pa je fiksiran, kar mu preprečuje, da se distancira od podobe pred njim. (Mulvey 2003, 142)

## **5 Kritika psihoanalitične filmske teorije in idej Laure Mulvey**

### **5.1 Kritika psihoanalitične filmske teorije**

Osrednja kritika dela Mulveyeve in drugih, ki so se naslanjali na psihoanalizo pri preučevanju filma, je ta, da je sama teorija aparata kot osnova (ne glede na to, ali upošteva vprašanje spola ali ne) del dolge tradicije v zahodnjaški misli, znotraj katere je moškost pozicionirana kot norma. To pomeni, da znotraj teorij o ženskem gledalstvu, ki temeljijo na ideji o kinematografskem aparatu, za žensko ni prostora. (Creed 1998, 84)

Drugič, po mnenju kritikov, teorija aparata nenehno ustvarja monolitnega gledalca. V Baudryjevem modelu je gledalec moški in pasiven, v modelu Mulveyjeve moški in aktiven. Kritiki teorijo obtožijo repetitivnosti in generalizacije, saj naj bi film za filmom moški lik predstavljal kot nadzornika pogleda in žensko kot objekt. (Creed 1998, 86)

Tretjič, psihoanalitična teorija je po mnenju mnogih ahistorična – ne sledi toku družbenega razvoja oziroma politično-kulturnim vprašanjem in ne upošteva trenutkov, v katerih kulturni konflikt (lahko) razodene šibkosti dominantne kulture. (Creed 1998, 86–87)

Četrto, določene avtorje zmoti, da se teorija osredotoča na idealnega in ne na stvarnega gledalca. (Creed 1998, 87) Teorija ne razišče etnocentrizma oziroma odnosov med spolom, rasnimi, etničnimi, razrednimi in drugimi dejavniki – bodisi znotraj vizualnih in narativnih kodov ali gledalstva. (White 1998, 121) Med drugim ne upošteva, da so gledalci lahko bolj ali manj dovzetni za ideološke učinke filma, in ne problematizira, ali se je mogoče ideološkim učinkom upreti ter kako. (Creed 1998, 87)

Petič, empirični raziskovalci so mnenja, da psihoanaliza ni »prava znanost« oziroma, da psihoanalitične predpostavke ne temeljijo na podatkih, ki jih je mogoče znanstveno preveriti. Poleg tega navajajo, da drugi raziskovalci nimajo dostopa do informacij, ki se nanašajo na študije primerov, na podlagi katerih se teorija razvije. (Creed 1998, 87) Psihoanaliza tako dejavnost gledalcev razlaga v zvezi z nezavednimi procesi, kar pomeni, da teorijo gledalstva »zaznamuje nenaklonjenost do empiričnih metod preučevanja«, kljub temu, da so »vprašanja o tem, kako ljudje procesirajo, interpretirajo in se odzivajo na filmske podobe in naracijo, empirična vprašanja« oziroma jih je potrebno preučevati na podlagi »opazovanja vedenja in drž dejanskih gledalcev.« (Prince 1996, 72)

## 5.2 Kritika Laure Mulvey

Kritiki Laure Mulvey so se osredotočili predvsem na njeno idejo o »moškem pogledu«, ki ustreza patriarhalni družbeni ideologiji, kot odgovor na kritike pa je Mulveyjeva v kasnejšem delu »*Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*« iz leta 1981 problematizirala vprašanje ženskega gledalstva. Soočiti pa se je morala tudi z drugimi negativnimi komentarji.

Avtorji, kot sta Richard Dyer in Steve Neale, so zavrnili mnenje avtorice o tem, da moško telo ni zmožno prenesti bremena »biti-gledan-osti« oziroma spolne objektifikacije. Dyer in Neale sta preučevala pogoje, pod katerimi je erotizacija moškega telesa dovoljena, in okoliščine, ki žensko gledalko spodbudijo k gledanju. Neale je razmišljal, da je moško telo sicer erotizirano in objektificirano, a zgolj v akcijskih prizorih, tako pa je gledalcu preprečen direkten pogled. Mainstreamovski filmi si namreč ne morejo privoščiti priznanja možnosti, da bi lahko moški gledalec za objekt erotičnega poželenja izbral moškega protagonista. (Creed 1998, 83)

Spet druge teoretike je zmotila trditev Mulveyjeve, da »vizualna prisotnost ženske ustavlja razvoj zgodbe«. Slednje so skušali utemeljiti predvsem na primeru muzikala, v katerem je sama zgodba postranskega pomena, bistvo pa predstavljata nastop in spektakel in torej ne ideološka vsebina; in razmišljali, da so morda ravno s tega vidika muzikali tako privlačni za ženske in homoseksualce. (White 1998, 120)

Teorijo Mulveyjeve o moškem gledalstvu je izzvala tudi Mary Ann Doane, ki je na podlagi Freudovega razmišljanja o asimetriji pri razvoju moškosti in ženskosti zaključila, da ugodja ženske ob gledanju filma ne spodbudijo fetišistični in voajeristični nagoni. Fetišizem torej nima enake funkcije za moške kot za ženske. Doanova razlaga, da se deključino razumevanje spolne različnosti vzpostavi simultano z videnjem dečkovih genitalij. Razcep med videnim in dotedanjam razumevanjem, ki dečku omogoča, da zavrže to različnost (kar je pogoj fetišizma), pa se pri deklicah ne zgodi. (Stacey 2005, 392–393) »Za deklico je izredno težko, celo nemogoče, prevzeti fetišistično pozicijo. Žensko telo, ki je ženski tako zelo blizu, nenehno spominja na kastracijo, katere ni mogoče preiti s fetišiziranjem. Manko distance med videnim in [predhodno] razumljenim, konstantno opominjanje na kastracijo, ima za posledico pre-identifikacijo [*over-identification*] s podobo.« (Doane 2000, 250) Omenjeni argument izpodbija hegemonijo kinematografskega aparata in ponudi sodbo o vizualnem užitku, ki ne temelji na modelu faličnega, niti determiniranosti teksta. (Stacey 2005, 392–393)

### 5.3 *Afterthoughts* Laure Mulvey

Ideja o »moškem pogledu« kot strukturalni logiki znotraj zahodnjaške vizualne kulture je torej postala izredno kontroverzna v zgodnjih osemdesetih, saj ni vključevala koncepta ženskega gledalstva oziroma »ženskega pogleda«, a so tudi ženske zahajale v kino. To je bila obenem glavna kritika Laure Mulvey. (Cook in Bernink 2002, 355)

Mulveyeva je zato v eseju »*Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*« (1981) nasloвила idejo o ženskem spektatorstvu, ki jo je razlagala na podlagi analize vesterna »*Duel in the Sun*« (1946). (Cook in Bernink 2002, 355) Pri tem je ideje črpala iz Freudove teorije o libidu – trdil je namreč, da obstaja zgolj en sam libido, ki izvršuje moške in tudi ženske funkcije. (Creed 1998, 81) V eseju je ugotavljala, da se ženska ne poistoveti nujno s pasivno ženskostjo, ki je za njo vnaprej programirana, temveč je verjetno, da tudi ženska privzame moško gledališče, pri tem pa čuti ugodje. (Cook in Bernink 2002, 355) To je zapuščina ženskega Ojdipovega kompleksa in procesa socializacije pod patriarhalno določenimi in dominantnimi narativnimi vzorci. (White 1998, 121) Idejo o trans-seksualni identifikaciji in gledalstvu je tako razvila na podlagi pred-ojdpovskih in faličnih fantazij o vsemogočnosti, ki je enako aktivna pri dečkih kot tudi pri deklicah in je torej, s freudovskega vidika, pravzaprav moška. (Cook in Bernink 2002, 355)

Nihanje med pozicijo ženske ali moške identifikacije je Mulveyeva skušala razložiti preko ambivalence lika Pearl Chavez v filmu »*Duel in the Sun*«, preko razdvojenosti njene želje<sup>4</sup>.

Revizija Mulveyjeve je pomembna iz dveh razlogov: izključuje idejo o fiksni gledalčevega položaja, ki ga ustvari tekst, in se osredotoča na pomanjkljivosti in protislovja znotraj pripisovanja pomembnosti patriarhalnemu gledališču v filmu. (Stacey 2005, 393–394)

Opisani aspekt njenega dela je postal izredno kontroverzen med kritiki, kot je D.N. Rodwick, ki je njen pristop označil za redukcijski, zmotilo pa ga je tudi to, da njena analiza ženskega subjekta in ženske gledalke ne dovoljuje možnosti ženskega poželenja in ugodja izven falocentričnega konteksta. (Creed 1998, 82)

---

<sup>4</sup> *Duel in the Sun* predstavi zgodbo o ljubezenskem trikotniku med Pearl in bratoma McCanles. Protagonistka niha med dvema možnostma: postati Jessejeva »dama« ali Lewtova divja ljubimka.

## 6 Animirani film in produkcija Walta E. Disneyja

Glede na to, da se pričujoča diplomska naloga ukvarja z analizo animiranih filmov ene same produkcijske hiše, in sicer tiste Walta Disneyja, bo v naslednjih poglavjih podan krajši vpogled v klasični postopek animiranja (delo se osredotoča na klasične [risane] animirane filme in torej ne na digitalno oziroma računalniško vrsto animacij), poudarek pa bo na delu Walta E. Disneyja.

### 6.1 Definicija animacije in postopek izdelave klasične animacije

Animacija je filmska dejavnost, ki temelji na iluziji gibanja narisanih likov ali neživih predmetov. Animirani film vključuje fotografiranje risb ali tridimenzionalnih objektov (redkeje tudi risanje direktno na filmski trak) na način, da je v končni fazi ustvarjena iluzija premikanja. (Katz 1996, 38) Norman McClaren, priznani mojster animacije, predlaga, da: »Animacija ne pomeni umetnosti premikajočih se risb, temveč predstavlja umetnost naranega gibanja.« (McClaren v Nelmes 2002, 238)

Najpogostejšo zvrst filmske animacije predstavljajo risane animacije, čeprav poznamo tudi druge, sicer manj pogoste zvrsti, kot so: lutkarski film [*puppet film*], film s silhuetami [*silhouette film*] in objektno animacijo [*object animation*]. (Katz 1996, 38)

Animacijski proces sestoji iz procesa likovnega ustvarjanja, procesa animiranja in snemalnega dela. Podobno kot pri igranih filmih, pri izdelavi animiranega filma bistveni element oziroma izhodiščno točko predstavlja scenarij – razlika je v obliki scenarija, saj je namesto pisanega scenarija v animiranem filmu scenarij vizualiziran v snemalni knjigi [*storyboard*]. Snemalna knjiga pomeni pred-produkcijsko fazo filma, niz risanih prizorov na podlagi napisanega scenarija, iz katerega so razvidni vsi aspekti filma: število, velikost in trajanje posameznega prizora. Klasična snemalna knjiga vključuje okoli 60 risb, slednje pa običajno pomenijo osnovne skice, ustvarjene s svinčnikom ali ogljem. Na podlagi tega najboljši animatorji ponavadi narišejo osnovne poteze likov [*key animation*], vmesne pa dodajo ostali risarji [*in-betweeners*], določi pa se tudi psihološki profil likov, ki na podlagi tega občinstvo popeljejo v določeno ero ali prostor, v katerem se zgodba odvija. Izpopolnjene prvotne skice so nato naslovljene na oddelek za ozadje [*background department*], kjer jih stilizirajo in jim dodajo primerno ozadje. Ozadje je vitalni element risanega filma, saj predstavlja večji del zgodbe.



Ozadje je sredina, v katero so liki umeščeni, pogosto pa občinstvu sporoča tudi o čustvenem dogajanju in razpoloženskem načinu. Dokončani prizori so v nadaljevanju preneseni na prosojne celuloid-acetatne folije [*cels*], katere se naknadno pobarva z zadnje strani z vodenimi barvicami, kar omogoči bolj jasno podobo likov. Sledi zaključek – vsako risbo posebej posnamejo na filmski trak, med tem ko je govorni del ponavadi posnet že pred začetkom risanja, saj ton in barva glasu ter igranje vplivajo na podobo njegovega lika. Risanke so, veliko bolj kot igrani film, odvisne od zvočnih efektov in glasbe, pri čemer je ključnega pomena »timing«, saj mora gibe animiranih likov spremljati ustrezen zvok (za razliko od igranega filma, kjer se zvok večinoma snema istočasno s sliko). Pri tem morajo animatorji upoštevati dejavnike, kot so teža animiranih junakov (saj se težji liki premikajo počasneje, lažji pa hitreje), razpoloženje likov (veseli liki imajo hitrejše gibe, žalostni počasnejše), tudi osebnost narisanih (je pameten, navihan, norčav, sramežljiv, itd.). (Katz 1996, 38; Camara 2006, 49, 60, 144, 178)

## **6.2 Razvoj podjetja Walt Disney in produkcija risanih celovečerc**

Animacija se je kot industrija in kot posebna umetniška forma uveljavila šele s prihodom Walta Disneya (Wells v Cook 2007, 87) Disney je v animacijo vpeljal zvok v izjemno uspešni risanki z Miki Miško, Parnik Willie (1928), in jo ta način povzdignil v spoštovano filmsko formo. Disneyjevi studii so začeli tudi s produkcijo Prismojenih simfonij, serije, ki ni imela stalnih glavnih likov, posebna pa je bila zaradi glasbene podlage. (Bordwell in Thompson 2001, 209) »Disney je risanko racionaliziral in zavrnil imagistično anarhijo in nadrealizem«. (Wells v Cook 2007, 87) Stremel je k polno razviti animaciji likov in zavračal melodramatične okraske in vizualne improvizacije, ki bi bili sami sebi namen. Zavzemal se je za anatomsko pravilnost risb, pustolovsko pripoved v stripih in inspirativne zgodbe, prepričljivo igro likov, torej za »realizem«, ki ustreza zgodbam v igranem filmu. (Wells v Cook 2007, 87)

Podjetje je leta 1937 začelo z distribucijo prve ameriške celovečerne risanke Sneguljčica in sedem palčkov, ki se je izkazala za veliko uspešnico, (Bordwell in Thompson 2001, 209) obenem pa je pripeljala do tega, da so »animacijo sprejeli kot verodostojno filmsko formo, pa tudi grafično umetnost; postal je glavna atrakcija in ne le krpanje lukenj v programu.« (Wells v Cook 2007, 87)

The Walt Disney Company, podjetje, ki se ukvarja z distribucijo in produkcijo filmov, sta leta 1923 ustanovila brata Walt E. Disney in Roy Disney. Waltovo motivacijo za ustanovitev studia je predstavljala predvsem nepopustljiva želja po idealni pravljичni stvaritvi, pri tem pa ga je vodila predvsem misel o slavi in dobičku, ki iz te izvira. (Gabler 2007, 61)

Začetni korak na poti slave je za brata predstavljala prva zvočna Miki Miška risanka Parnik Willie [*Mickey Mouse: Steamboat Willie*] iz leta 1928 (sledili so številni drugi naslovi, v katerih je kot osrednji karakter nastopal isti risani junak), (Katz 1996, 371) sam Walt pa ni bil prepričan v njen uspeh. (Gabler 2007, 122) Perfekcionista Disney se je na vso moč trudil približati risanko realnosti, zato je vztrajal pri polno razviti animaciji likov, pri njihovi anatomski pravilnosti, prepričljivi igri, torej največji možni podobnosti z igranim filmom. (Wells v Cook 2007, 87) A Disney po letu 1926 ni sam narisal nobene risbe za katerikoli film, tudi njegova znamenita signatura ni bila delo njegovih rok. Risbe, ki so bile uporabljene v prvih filmih o Mikiju Miški iz leta 1928 in 1929, so bili na primer delo Uba Iwerksa, Disney pa je zgolj določil Miškine značajske poteze. (Reitberger 1989, 9)

Obdobje ekonomske depresije, z začetkom v letu 1929, Disneyjevega podjetja ni prizadelo, zato je nadaljevalo z ustvarjanjem celovečernih risank. Prvo Disneyjevo celovečerno animacijo je pomenila Sneguljčica [*Snow White and the Seven Dwarfs 1937*], ki je doživela ogromen komercialni uspeh in postala najbolj dobičkonosen projekt tistega časa. Ko se je Waltu prvič porodila ideja o zgodbi, je verjel, da bo uspeh zgodbe rezultat simpatičnosti palčkov in vloga barabe, lik Sneguljčice pa je bil v njegovem primarnem videnju postranski. Zgodba je bila tudi pametno izbrana, saj je vključevala nostalgično noto. Ker je bil leta 1917 posnet film o Sneguljčici z Marguerite Clark v glavni vlogi, naj bi risanka občinstvo »zvabila v preteklost«. Poleg tega za uspešnostjo Sneguljčice stojijo tudi drugi psihološki razlogi. Sneguljčica vključuje vse potrebne narativne poteze: tiranskega roditelja, usodo garanja, obljubo otroške utopije, prvenstveno pa je Walt z zgodbo o Sneguljčici želel osvojiti srca predhodne generacije, preko idej o zrelosti, poplačilu trdega dela, nevarnosti zaupanja, idej o pobegu iz »neprijazne« realnosti v fantazijski svet. Walt si je močno prizadeval odpraviti restrikcije risanega filma in s svojo inovativnostjo »spremeniti življenja ljudi« ter se tako vpisati v zgodovino, med velike. (Gabler 2007, 165, 214–216)

Sneguljčici so sledili celovečerci Ostržek [*Pinocchio 1940*], Fantazija [*Fantasia 1941*], Dumbo (1941), Bambi (1942), Pepelka [*Cinderella 1950*], Alica v čudežni deželi [*Alice in Wonderland 1951*], Peter Pan (1953), Dama in potepuh [*Lady and the Tramp 1955*],

Trnuljčica [*Sleeping Beauty* 1959], 101 Dalmatincec [*101 Dalmatians* 1961], Meč v kamnu [*Sword in the stone* 1963] in Knjiga o džungli [*The Jungle Book* 1967]. Studio je v petdesetih letih začel tudi s produkcijo igranih filmov (na primer *20000 Leagues Under the Sea* [1954]), dokumentarnih filmov o naravi (*The Living Desert*) in televizijsko produkcijo, ki se je začela leta 1954 s tedensko serijo *Disneyland*. Disneyland je pomenil točno to, kar označuje ime: deželo [*land*] Walt Disneyeve domišljije, deželo pod njegovim popolnim nadzorom. Istega leta je Disney osnoval produkcijsko hišo *Buena Vista*, že naslednje leto pa se je odprl prvi tematski park *Disneyland* v Kaliforniji. Disneyland je za Walta predstavljal utopičen svet, v katerega se je zatekal pred studijsko mrzlico. (Katz 1996, 371; Gabler 2007, 489, 622)

Po letu 1950 je iz Disneyjevih studiev začela prihajati plitva »neškodljiva zabava« za milijone ljudi in čedalje manj mojstrov, Disney pa je postal ljubljeneec kritikov. Podjetnik se je na to odzval in komentiral, da mu za zabavo kritikov ni mar, da ga zanima zgolj številčnost občinstva. (Reitberger 1989, 12) Podjetje je finančno cvetelo, vendar je ravno na vrhuncu slave leta 1966 umrl njegov vizionar, šef in idejni vodja Walt E. Disney.

To je pomenilo prelomnico, katero je pospremil tudi začetek nekoliko slabšega poslovanja. Ker risanega filma zaradi podobe studia niso mogli opustiti, je od leta 1972 oddelek, zdaj zgolj osemdesetih risarjev, vsako tretje leto ustvaril celovečerno risanko. (Reitberger 1989, 14) Po Disneyjevi smrti so tako nastale: Mačke iz visoke družbe [*The Aristocats* 1971], Robin Hood (1973), Petov zmaj [*Pete's Dragon* 1977], Lisica in pes [*The Fox and the hound* 1981] in Mišji detektiv Basil [*Basil – the great Mouse Detective* 1986]. Leta 1979 je skupina dvanajstih Disneyjevih animatorjev pod vodstvom Dona Blutha<sup>5</sup> celo zapustila podjetje zaradi nizkih umetniških standardov. Za najbolj uspešnega v tistem času je veljal zabaviščni park *Disneyland*, ki so ga leta 1971 odprli tudi v Orlandu na Floridi, nato pa še v Tokiu, leta 1983. (Katz 1996, 371)

Do pozitivnega preobrata je v podjetju prišlo leta 1983, ko je vodstvo slednjega prevzel Ron Miller, Disneyjev zet. Osnoval je novo podružnico *Touchstone Pictures*, v kateri so snemali filme, namenjene odraslemu občinstvu, medtem ko je *Walt Disney Pictures* nadaljeval s produkcijo družinskih filmov. Prvi Touchstonov film *Splash* (1984) je s Tomom Hanksom v glavni vlogi doživel velik komercialni uspeh. Kljub temu je bil Ron Miller kmalu odstavljen z

---

<sup>5</sup> Bluth je pozneje režiral klasike animiranega filma, kot so *The Secret of NIMH* (1982), *An American Tail* (1986), *The Land Before Time* (1988), *All Dogs Go to Heaven* (1989) in svetovno znano računalniško igrice, ki je prvič izšla leta 1983, *Dragon's Lair*.

vodilnega položaja – Roy Edward Disney, veliki delničar, in sin Roya Disneyja ter njegov poslovni partner Stanley Gold sta Millerja nadomestila z Michaelom Eisnerjem. Pod njegovim vodstvom je podjetje oživel kariere nekaterih filmskih zvezd (na primer Bette Midler, Richarda Dreyfussa) in razvilo produkcijsko strategijo s strogo nadzorovanim proračunom. Nastale so uspešnice *Stakeout*, *Honey I Shrank The Kids*, *Pretty Woman* in *Sister Act*. Tudi novi filmski oddelek, *Hollywood Pictures*, osnovan leta 1990, je proizvedel lastne uspešnice (na primer *The Hand That Rocks The Cradle*, 1992). Na televizijskem področju so izgubo nadoknadili s kabelskim programom *Disney Channel* (osnoval ga je Miller 1983). Poleg tega so napredovali tudi ostali Disneyjevi poslovni projekti (izdajanje VHS kaset, veriga Disney trgovin itd.) – le tematski park *Euro Disneyland* (osnovan v okolici Pariza leta 1992) in manjše število filmov (*Billy Bathgate*, *Newsies*) so se izkazali za neprofitne. (Katz 1996, 371–372)

Animirani celovečerci so med leti 1989–1999 doživeli tolikšen razcvet, da se je, nanašajoč se nanje, uveljavil pojem »Disneyjeva renesansa« [The Disney Renaissance]. *Walt Disney Animation Studios* so namreč v tem obdobju ustvarjali hit za hitom, uspešnice s kvalitetno animacijo in čudovito glasbeno podlago, filme, ki so prejeli številne nagrade. Med drugim so skupno osvojili enajst kipcev na podelitvi oskarjev: Mala morska deklica [*The Little Mermaid* 1989], *The Rescuers Down Under* (1990), Lepotica in zver [*Beauty and the Beast* 1991], *Aladdin* (1992), Levji kralj [*The Lion King* 1994], *Pocahontas* (1995), Notredamski zvonar [*The Hunchback of Notre Dame* 1996], *Hercules* (1997), *Mulan* (1998) in *Tarzan* (1999). Ravno omenjene naslove lahko še danes najdemo na lestvicah najbolj priljubljenih Disneyjevih filmov, pa tudi finančno najbolj uspešnih (Levji Kralj je s približno 784 milijoni dolarjev najbolj dobičkonosen med navedenimi, sledi mu *Aladdin* s 504 milijoni ter *Lepotica in zver* s 377 milijoni). (Decent Films Guide 2012)

V istem obdobju sta Disney in Pixar (podjetje za digitalno animacijo) sklenila dogovor za skupne produkcije in skupno distribucijo. Leta 1995 je tako nastala uspešnica Svet igrač [*Toy Story*], prvi računalniško animirani celovečerec in najdonosnejši film leta. Sledili so Življenje žuželk [*Bug's Life* 1999], Svet igrač 2 [*Toy Story 2* 1999], Pošasti iz omare [*Monster Inc.* 2001], Reševanje malega Nema [*Finding Nemo* 2003], Nepremagljivi [*The Incredibles* 2004] in Avtomobili [*Cars* 2006]. Januarja 2006 je Disney odkupil studio Pixar in ga preimenoval v Disney Pixar Animations. Podjetje je realiziralo uspešne naslove, kot so na primer *Ratatouille* (2007), *Wall-E* (2008), *Bolt* (2008), *Up* (2009), *Princesa in žaba* [*Princess and the Frog* 2009] ter *Svet igrač 3* [*Toy Story 3* 2010]. (Pixar 2012)

Walt Disney ali »Leonardo da Disney«, kot ga je občudujoče poimenoval David Low, je predstavljal kreatorja sveta pravljic, izvrstnega risarja, režiserja in iznajditelja, genija. V letu 1966, ko je Walt izgubil bitko s časom, je 800 milijonov ljudi prebiral zabavnik z njegovim podpisom, 100 milijonov ljudi tedensko spremljalo Disneyev televizijski show, 240 milijonov ljudi pa si je ogledalo eno izmed njegovih filmskih stvaritev. (Reitberger 1989, 7–8)

Na podlagi opisanega je torej mogoče zaključiti, da podjetje Walt Disney [*The Walt Disney Company*] predstavlja enega izmed finančno najbolj uspešnih medijsko-industrijskih konglomeratov, ki ima pod svojim okriljem tudi številne filmske studije. Skupek teh studiev *Walt Disney Motion Pictures Group* tako predstavlja enega največjih in najbolj znanih studiev v Hollywoodu, studii znotraj slednjega (*Walt Disney Pictures and Television, Walt Disney Animation Studios, Pixar Animation Studios, ImageMovers Digital in Marvel Studios*) pa eno najbolj produktivnih filmskih okolij.

## 7 Analiza animiranih filmov po modelu Laure Mulvey

### 7.1 Dosedanje raziskave o Disneyjevih celovečernih animiranih filmih

Disneyjevih animiranih filmov oziroma likov in sveta, ki ga ti orišejo, se je dotaknilo že precejšnje število raznolikih raziskav. Zgovoren je naslednji podatek – ko v angleško verzijo brskalnika Google vnesemo ključni besedi, »Disney« in »feminism«, nam internetni korpus vrne kar 472.000 zadetkov oziroma člankov (objavljenih na internetu), ki se na različne načine posvečajo analizi Disneyjevih risank.

Monografije, ki so posvečene interpretaciji Disneyjevih risank in likov v risankah, so na primer *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture* (1995) Joes Flowerja, *Walt Disney and Europe: European influences on the animated feature films of Walt Disney* (1999) Robina Allana, *Multiculturalism and the Mouse: race and sex in Disney entertainment* (2005) Douglasa Brodea, *Deconstructing Disney* (1999) Eleanorja Byrnea, *Good girls and wicked witches: women in Disney's feature animation* (2006) Amy Michele Davis in številne druge.

Obsežno je tudi število znanstvenih člankov s podobno osrednjo tematiko: *The wonderful world of Disney – its psychological appeal* (1976) Michaela Brodyja, *Feminine empowerment in Disney's "Beauty and the Beast"* (1996) Sharon D. Downey, *From Olive Oyl to Sweet Polly Purebread: Sex role stereotypes and televised cartoons* (1975) R.M. Levinsona, *No hero of mine: Disney, popular culture, and education* (2003) Julie Koze, *A royal juggernaut: the Disney princesses and other commercialized threats to creative play and the path to self-realization for young girls* (2009) avtorice Susan Linn, *Walt Disney's interpretation of children's literature* (1981) J. May, *The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, The Function of the Disney Princess* (2004) Rebecce-Anne C. Do Rozario, *Images of Animated Others: The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines From The Little Mermaid to The Hunchback of Notre Dame* (2004) Celeste Lacroix, *And She Lived Happily Every After... The Disney Myth in the Video Age* (1999) avtorjev Jilla Birnie Henkeja in Diane Zimmerman Umble, *Tots to thanks: Walt Disney presents feminism for the family* (1979) C. Holmlunda, *Things Walt Disney never told us* (1975) K. Stonea in drugi.

Nekateri izmed avtorjev se tako bolj posvečajo obravnavi Disneyjevih animiranih filmov iz psihoanalitične perspektive (na primer Brody 1976), drugi zavzamejo kritično stališče do

disneyjevskega načina prirejanja klasikov otroške literature (na primer May 1981; Stone 1975), spet tretji problematizirajo stereotipno prikazovanje spolov v risankah (na primer Levinson 1975; Holmlund 1979).

Študija avtorja Jinga Yina »*Popular culture and public imaginary: Disney vs. Chinese stories of Mulan*« je primer poskusa kljubovanja dominantni naraciji znotraj ameriških poljudnih tekstov. Yin raziskuje, na kakšen način je Disney prilagodil mit o Mulan, kitajski bojevnici, v univerzalno klasiko, obenem pa ponudi interpretacijo Balade o Mulan [*The Ballad of Mulan*], na podlagi katere je Disneyjev film nastal. Avtor ugotavlja, da Disneyjeva interpretacija Mulan služi krepitevi obstoječih rasnih in spolnih stereotipov obenem pa ponuja sliko o kitajski kulturi kot orientalskem despotizmu. To trditev osnuje na podlagi disneyjevskega prikaza Mulan kot žrtve kitajske kulture, tradicije in institucij ter kitajskih moških likov kot utelešenja nasilne kitajske kulture ali pa zgolj impotentnežev, nezmožnih rešiti Mulan pred to kulturo. Avtor poda mnenje, da je Mulan znotraj Disneyjeve animacije orisana seksistično, kot iracionalni, eksotični Drugi. Zaključuje, da v nasprotju s temo individualizma, ki je prisotna v Disneyjevi verziji, izvorna Balada odraža kitajske vrednote in spregovori o kitajski tradiciji povezanosti med sorodstvom, o izkazovanju spoštovanja staršem in drugim starejšim ter lojalnosti. (Yin 2011, 53–74)

Podoben članek »*Construction of the Female self: Feminist Readings of the Disney Heroine*« preučuje, kako oblikovanje ženskega sebstva oriše pet Disneyjevih animacij: Sneguljčica, Trnuljčica, Mala morska deklica, Lepotica in zver ter Pocahontas. Avtorji se pri tem naslanjajo na feministično teorijo in raziskujejo svet, ki ga preko svojih animiranih filmov ustvarja korporacija Disney – predvsem njihovo sporočilo o tem, kaj pomeni biti mlad in ženskega spola. Ilustrirajo, da je skozi čas sicer prišlo do sprememb znotraj Disneyjevih filmov – heroine so po novem sposobne izraziti lastne želje, vnesti spremembe v svoja življenja in slediti svojim sanjam. Kljub temu avtorji poudarjajo, da je ob tihem priznavanju sprememb znotraj vloge ženske, omenjena evolucija funkcija hegemonije, funkcija ohranjanja patriarhalnega statusa quo. (Henke in drugi 1996, 229–249)

Analiza Laure Mulvey se nikoli ni dotaknila Disneyjevih celovečernih risank, saj se je osredotočila predvsem na hollywoodske igrane filme oziroma »hollywoodske klasike«. Upoštevajoč podatke, iznesene v prejšnjih poglavjih diplomskega dela, lahko brez zadržkov trdimo, da je tudi Disneyjeve celovečerce mogoče umestiti v kanon »hollywoodskih klasikov«. Studio je namreč lociran v samem središču Hollywooda in je vseskozi vključen v

celoten hollywoodski mehanizem produkcije filmov in tako kot ostali studii predstavlja profitno naravnano ustanovo, ki stremi k široko razširjenemu komercialnemu uspehu. Če torej upoštevamo dejstvo, da je filme potrebno vedno znova prilagajati kriterijem gledalcev, na podlagi »hollywoodskih« bolj ali manj stereotipnih principov (eden takšnih je na primer zagotavljanje »happy end-a« znotraj animacij), se lahko vprašamo, na kakšne načine so Disneyjevi animirani filmi prilagojeni gledalcem. Po čem se razlikujejo od hollywoodskih filmov? Kaj ideološko gledano predstavljajo liki v Disneyjevih risankah? In končno – kaj bi Laura Mulvey porekla na Disneyjev pravljичni, skorajda idealizirani svet?

## 7.2 Predstavitev postopka analize

V sledečih poglavjih bo predstavljena tekstualna analiza štirih animiranih filmov podjetja The Walt Disney Company. Kot sem omenila že v uvodu, bom fetišizem in z njim povezano moško gledišče v filmu preučevala na podlagi naslednjih animiranih filmov posameznega obdobja:

7.3 obdobje od leta 1930–1950 bo predstavljala animacija Sneguljčica in sedem palčkov [*Snow White and the Seven Dwarfs* 1937],

7.4 obdobje med leti 1950–1970 animacija Trnuljčica [*Sleeping Beauty* 1959],

7.5 obdobje od 1970. do 1990. leta animirani film Mala morska deklica [*The Little Mermaid* 1989],

7.6 obdobje med leti 1990 in 2010 pa celovečerec Lepotica in Zver [*Beauty and the Beast* 1991].

Izbor je bil narejen predvsem na podlagi finančne produktivnosti filmov, ocen gledalcev in kritikov ter splošne priljubljenosti, katero je mogoče razbrati iz številnih uveljavljenih spletnih strani, ki se lotevajo kritike filmov (na primer Rotten Tomatoes, AllMovie, službena Disneyjeva stran itd.). Pri naboru je bilo pomembno tudi dejstvo, ali se znotraj animiranih filmov ženska vloga pojavlja kot osrednja. Preveriti torej želim, ali je nerevidirane teoretske koncepte Laure Mulvey mogoče aplicirati na posamezno animacijo ter ali se v tem oziru pojavljajo kakšne razlike v odvisnosti od obdobja, katerega je zaznamovala posamezna animacija.

Na videz povsem nedolžne zgodbe, katerih ciljno občinstvo predstavljajo predvsem otroci in mladostniki, se po pravilu izogibajo direktnim insinuacijam na seksualnost lika ali situacije v



zgodbi (zlasti v preteklih desetletjih). Za razliko od filmov, katerim je Laura Mulvey posvetila največ pozornosti, je v Disneyjevih animiranih filmih osrednji lik po večini enačen z osebo ženskega in ne moškega spola. Prvi takšen primer je bila seveda Sneguljčica, sledile pa so ji druge prepoznavne Disneyjeve junakinje, kot so na primer Alica, Pepelka, Trnuljčica, Belle, Pocahontas, Ariela, Mulan, Tiana ... Posledično je gledalec skozi gledanje omenjenih risank prisiljen v identifikacijo z žensko in ne moško osebo. Da bi bil užitek ob gledanju filma uresničljiv, se mora gledalec identificirati predvsem s svojim ego-idealom, osebo, ki je v filmu močno aktivna in vodi dogajanje. Ženski Disneyjevski liki so kljub svoji centralni vlogi v filmu v veliki večini primerov od samega začetka zgodbe zgolj navidezno aktivni (kot bomo kasneje videli, do premika pride šele po letu 1995). Ali torej gledalec lahko razmišlja in obravnava osrednji lik kot seksualni objekt, oziroma ali ima ta lik vlogo »biti-gledan-osti« v naraciji?

Znotraj tekstualne analize, ki sledi v nadaljevanju, bom spregovorila o štirih konceptih, ki se pojavljajo v teoriji Mulveyjeve. Avtorica razmišlja o tem, da je nezavedno v patriarhalni družbi organiziralo lastno označevalno prakso, kot je film, v cilju ponovne okrepitev mitov o ženskah in ponujanja užitka moškemu gledalcu (Creed 1998, 81), zato bom raziskala prikaz ženskega lika oziroma sledi *patriarhalne ideologije* znotraj animacij. Mulveyeva meni, da je užitek v gledanju ločen na aktivno-moško in *pasivno-žensko*, ki predstavlja drugi koncept preučevanja. Tretji koncept izhaja iz avtoričine trditve, da določujoči moški pogled projicira svojo fantazijo na žensko figuro, videz ženske je primerno stiliziran in kodiran za močan vizualni in erotični vtis, na način, da ženske izražajo vlogo »biti-gledan-osti«. (Mulvey 2003, 137) Zadnji, koncept *fetišistične skopofilije* izhaja iz užitka ob opazovanju dogajanja na platnu, deluje pa na podlagi fizične lepote objekta – ta je pretvorjena v nekaj, kar je zadovoljivo samo po sebi.

Opisane koncepte bom skušala aplicirati na štiri Disneyjeve animirane risanke, in sicer preko tekstualne analize dejanj in vedenja animiranih likov, njihovih vizualnih karakteristik ter dialogov, ki se pojavljajo v zgodbi. Pred tem bom na kratko povzela tudi vsebino posameznega animiranega filma in predstavila nastopajoče like.

## 7.3 Prva analiza: Sneguljčica in sedem palčkov (Cottrel in drugi 1937)

### 7.3.1 Vsebina animiranega filma Sneguljčica

Sneguljčica je lepo dekle, ki ima »polt belo kakor sneg, ustnice rdeče kakor kri in lase črne kakor oglje«. Ko ob rojstvu izgubi mater, se Sneguljčičin oče poroči z lepo, a zelo prevzetno in domišljavo žensko. Princesa je tako v začetku zgodbe predstavljena kot služabnica lastne mačehe, ki iz ljubosumja naroči umor lepe Sneguljčice. Lovec jo tako pelje v gozd z namenom eksekucije, a je zaradi moralnih zadržkov ne ubije. Dekle tava izgubljeno po gozdu, dokler po naključju ne pride do hiše palčkov. Ti jo sprejmejo medse, v zameno pa Sneguljčica opravlja gospodinjska dela. Ko zlobna mačeha izve, da jo je lovec prevaral in ji namesto Sneguljčičinega srca prinesel organ živali, se našemljena v staro gospo odpravi k lepotici. Palčki so na delu v rudniku, ko pa se vrnejo domov, Sneguljčico najdejo negibno ležečo na tleh. Naivna princeska je ugriznila v kraljičino zastrupljeno jabolko in spolzela v globok spanec. Palčki so obupani vse do prinčevega prihoda, ki sliši o speči deklici in se odloči, da jo bo našel. Prinčev poljub Sneguljčico vrne v življenje, s tem pa se izpolni njena želja o usodi s princem v zlatem dvorcu med oblaki, katero pogosto izrazi skozi pesmi.

### 7.3.2 Animirani film Sneguljčica kot odraz patriarhalne ideologije

Junakinja je popolno dekle – nežno, prijazno, ljubko in nasmejano. V princa, ki jo prebudi s poljubom, se zaljubi na prvi pogled. Z njim se poroči brez razmišljanja in živita »srečno do konca svojih dni«.

Sledi patriarhalne ideologije v filmu Sneguljčica in sedem palčkov je mogoče najti v več temah. Sneguljčica je predstavljena kot nemočna pasivna žrtev, ki potrebuje (moško) protekcijo. Iz globokega sna jo reši poljub lepega princa, protektivnost palčkov pa je izražena v njihovih svarilih Sneguljčici, pred odhodom na delo v rudniku: *“Opozarjam te! Nikogar ne pusti v hišo!”*

Ko Sneguljčica prvotno pritava do hiše palčkov, jo ti sprejmejo v svoj dom, pod pogojem, da bo opravljala hišna opravila in skrbela zanje. Sneguljčica se tako znajde v vlogi matere in gospodinje, v kateri neizmerno uživa. Nekoliko sporno je tudi to, da je Sneguljčica palčkom hvaležna, ker lahko biva pri njih, in jim je torej na razpolago. Njena molitev pred spanjem

izgleda: *“Blagoslovi sedem malih mož, ki so tako prijazni do mene, in daj, da se moje sanje uresničijo. Amen.”*

Skozi celotno zgodbo se preko glasbenega ozadja in Sneguljčičinega prepevanja pojavlja tema dekličinih sanj, ki spregovorijo o združitvi s princem in srečnemu življenju v zlatem dvorcu med oblaki. To je njena edina želja in smisel njenega življenja. Med pospravljanjem na primer prepeva: *“Predstavljajte si, da je metla nekdo, ki ga imate radi in kmalu boste z njo poplesavali v ritmu.”* Ali pa ob vodnjaku želja: *“Želim si, da bi me fant, ki ga ljubim, našel danes. Upam in sanjam o lepih rečeh, ki mi jih bo povedal.”*

Osrednja tema zgodbe o Sneguljčici je ljubosumje zlobne mačeha zaradi Sneguljčičine lepote. O najlepši ženski v kraljestvu mačeha razpravlja s podobo v čarobnem ogledalu. Ta predstavlja popačen odsev obraza, odsev moškega spola, kar je očitno iz intonacije glasu podobe v ogledalu. Torej, čarobno ogledalo, moški, določa ideale lepote, na podlagi katerih se razvija nadaljnja zgodba. Končni nauk zgodbe pa je, kot se izpostavi, da je največja vrednota ženske njena lepota in ženstvenost, saj le tako lahko osvoji princa iz sanj.

*Kraljica: “Zrcalce na steni, povej, katera najlepša v deželi je tej?”*

*Ogledalo: “Daleč seže glas o tvoji lepoti. A čakaj, vidim lepo služkinjo. Ponošena oblačila ne morejo skriti njene nežne miline. Žal lepša je kot ti.”*

*Kraljica: “Povej mi, kako ji je ime!”*

*Ogledalo: “Njene ustnice so rdeče kot vrtnica, lasje črni kot ebenovina, koža bela kot sneg.”*

*Kraljica: “Sneguljčica!”*

Iz monologa Kraljice, ki zamaskirana v starko Sneguljčico prepričuje, da poskusi zastrupljeno jabolko, je tudi mogoče razbrati seksistično obarvan govor:

*Kraljica: “Pečes pito?”*

*Sneguljčica: “Ja, pito iz kosmulj.”*

*Kraljica: “Moškim se cedijo sline ob jabolčni piti! Ob piti, narejeni iz jabolk, kot so ta.”*

### 7.3.3 Pasivno-žensko v animiranem filmu Sneguljčica

Sneguljčičina vloga v naraciji filma je povsem drugačna, kot se zdi na prvi pogled. Čeprav ji je dodeljena vloga osrednjega lika v zgodbi, so njena dejanja povsem neodvisna od njenih lastnih želja in hotenj. O njenem delovanju in usodi odloča njena okolica. Na začetku je predstavljena kot služabnica lastne mačehe, torej ta kroji njeno življenje. Ko jo lovec nato pelje v gozd z namenom, da jo ubije, tega ne naredi izključno zaradi moralnih zadržkov in jo izpusti – njeno življenje je v tem prizoru odvisno od lovčeve dobre volje. Sneguljčica nato izgubljeno tava po gozdu, dokler po naključju ne pride do hiše palčkov, ki ji tam *dovolijo* ostati, v zameno pa mora Sneguljčica skrbeti za dom in negovati palčke. Naivna Sneguljčica brez vprašanj in podvprašanj sprejme jabolko od zle mačehe in zaspi. Princ s poljubom Sneguljčico oživi.

Torej, čeprav se gledalcu, ki se poistoveti z likom Sneguljčice, navidezno zdi, da vodi filmsko dogajanje, ta aktivnost ostaja zgolj navidezna. Spomnimo se na primer, da Sneguljčica sam vrhunec zgodbe *prespi*. Sneguljčica primarno predstavlja persono, cilj obstoja katere je uživanje gledalca ob opazovanju njene lepote – Sneguljčica ne predstavlja lika, ki je odločilen za dogajanje v filmu, saj bolj kot sama, o njeni poziciji in usodi, odloča njena okolica.

### 7.3.4 »Biti-gledan-ost« in Sneguljčica

Sneguljčica predstavlja animirani lik, oblikovan predvsem na podlagi tradicionalnih zahodnoevropskih in ameriških lepotnih standardov. Disneyjevi animatorji so lik (so)ustvarili tudi s pomočjo opisa Sneguljčice iz pravljice bratov Grimm, saj se nam omenjena kaže kot lepo dekle, ki ima »polt belo kakor sneg, ustnice rdeče kakor kri in lase črne kakor oglje«. Animatorji so ji nato pripisali še vitko in postavno telo, lepa barvna oblačila ter blag, skrben karakter. Sneguljčica je dobrohotna in uslužna, saj nenehno pomaga tako živalim kot tudi sedmim palčkom, ko se nastani v njihovi hiši. Moškemu delu mlade publike je tako ponujen in podan na ogledovanje lepotni ideal, ki naj bi ga (podzavestno) usvojili, ženskemu delu občinstva pa preostane želja po podobnosti s Sneguljčico – torej želja po idealni ženski figuri, kateri zaradi privlačnosti in dobrote uspe uresničiti osrednji (ženski) življenjski podvig – združitev s princem na belem konju.

Sneguljčičina privlačnost se morda bolj kakor v dejanjih princa izraža v vedenju palčkov, ki jo občudujejo predvsem zaradi njene ženstvene zunanosti, poleg tega pa ima Sneguljčica

zanje tudi materinsko vlogo. Tako na primer ob koncu filma, ko se Sneguljčica zastrupi z jabolkom, na zaslonu spremljamo napis: *“Čeprav je bila mrtva, je bila tako lepa, da je palčki kar niso mogli pokopati. Naredili so ji krsto iz stekla in zlata in ob njej bedeli.”*

### 7.3.5 Fetišistična skopofilija v animiranem filmu Sneguljčica

Verjetno je na prvi pogled malce riskantno trditi, da lik Sneguljčice predstavlja prvi ženski (glavni) lik v zgodovini risanih celovečercov, ki je bil predmet poželjivega, skopofiličnega pogleda moških otrok, vendar je film, namenjen mladi publiki, med drugim, zagotovo namenjen potešitvi skopofiličnih nagonov, razvijanju užitka ob pogledu na drugega, tistega nemočnega objekta, ki se nahaja na kinematografskem zaslonu.

Mulveyjeva pravi, da prisotnost ženske forme na filmu (zlasti ko se ženski lik prvič pojavi) učinkuje zoper razvijanje zgodbe, saj ustavlja naracijo v trenutku erotične kontemplacije. Ponavadi je to doseženo s »close-up-om«, ki se osredotoča na posamezen del ženskega telesa. V risanih filmih je ponavadi ta tehnika manj pogosta kot v igranem filmu, vendar se v izbranih risanih filmih klub temu pojavlja. Pogost je na primer »close-up-a« obraza ženskega lika, zlasti v trenutku, ko spi (torej ko je ženska protagonistka neaktivna, ko je nepomična, transparentna in je ves poudarek prenesen na njen zunanji videz). Na primer – ko palčki prvič zagledajo Sneguljčico, spečo na eni izmed njihovih postelj, je v celotnem kadru mogoče opaziti zgolj njen obraz in del prsi, ki se dvigajo in spuščajo med dihanjem – podobno se tudi v Trnuljčici pojavi »close-up« posnetek njenega obraza ravno med spanjem (*Sleeping Beauty 1959*).

Tudi za like znotraj naracije ima Sneguljčica vlogo erotičnega objekta, fetiša, osebe, ki je izpostavljena poželjivim pogledom in ki je privlačna predvsem zaradi svoje ženstvenosti (drugačnosti) in videza. V trenutku, ko se princ prvič pojavi v zgodbi, lahko opazimo, da ga k Sneguljčici pritegne najprej njen glas (oziroma petje) in ne njen videz. Sneguljčica se ob njenem prvotnem srečanju nahaja na nasprotni strani obzidja – šele ko se princ povzpne na obzidje, vidi, kdo stoji za tem »čarobno-omamnim« glasom. Ob prvem pogledu na žensko protagonistko se na prinčevem obrazu nariše nasmeh in je torej očitno, da njena zunanja podoba na princu pusti prijeten vtis. Že v naslednjem trenutku ji izpoveduje ljubezen v pesmi »Ena Pesem«. Sneguljčičina lepota je še bolj izrazito predstavljena preko vedenja in besed palčkov. Ko jo namreč prvič v filmu vidijo spečo na eni izmed svojih postelj, dva izmed palčkov deklico opišeta: *“Lepa je. Kot angelček.”* medtem ko le eden komentira (s

poudarjenim šovinističnim tonom): *“Angel, kaj? To je vendar ženska! In ženske so vsestrup! Polne so zlobnih zvijač.”* Tudi v nadaljevanju zgodbe, ko palčki izkazujejo simpatije do Sneguljčice, ta isti palček pripomni: *“Hah! Njene zvijače že delujejo. Toda svarim vas: ponudiš jim prst, pa hočejo celo roko.”*

## **7.4 Druga analiza: Trnuljčica (Geronimi 1959)**

### **7.4.1 Vsebina animiranega filma Trnuljčica**

Proslavo ob rojstvu princese Aurore zaznamuje incident z Zlobno vilo, ki prerokuje, da se bo dekle na svoj šestnajsti rojstni dan zbodlo na kolovrat in umrlo. Dobre vile, Aurorine varuhinje, dete zato odpeljejo v gozd, kjer neopažene živijo do dekličinega šestnajstega rojstnega dne. Vile želijo princesi za njen šestnajsti rojstni dan prirediti zabavo presenečenja, zato jo pošljejo v gozd nabirati borovnice. Njen omamni glas sliši princ, ki se sprehaja v okolici, srečata se in zaljubita na prvi pogled. Ko dekle odhiti vilam sporočit o dogodkih s princem, ji te razkrijejo njeno kraljevsko poreklo in jo napotijo nazaj domov, v dvorec. Trnuljčica je obupana, ker ne bo več videla princa, a se sprijazni s svojo usodo in se poslušno vrne domov z vilami. V dvorcu se pusti zapeljati hudobnim silam, si zbode prst na preslico in (navidez) umre. Vile rešijo princa iz zapora, kamor ga je vklenila hudobna vila, da bi preprečila poljub ljubezni, ki bi Auroro lahko prebudil. Hudobnica se spremeni v pošastnega zmaja in se spopade s princem, a princ boj dobi. Spečo lepoticu prebudi s poljubom ljubezni in skupaj »zaplešeta med oblake«.

### **7.4.2 Animirani film Trnuljčica kot odraz patriarhalne ideologije**

Aurora predstavlja ubogljivo, lepo in nemočno dekle, je skrbnica živali. Podobno kot Sneguljčica se tudi Aurora zaljubi na prvi pogled, se brez razmišljanja poroči in svoje sanje o princu oziroma significantnem drugem izrazi preko pesmi, ki se pojavljajo skozi celotno zgodbo. Njena lepota in tema ljubezni sta izpostavljeni v samem začetku zgodbe, ko je Aurora še dojenček. Dobre vile ji podarijo:

*Flora: “Vsaka od nas naj blagoslovi otroka z enim samim darilom. Nič več, nič manj. Majhna princesa, moje darilo naj bo darilo lepote.”*

*Fauna: “Majhna princesa, moje darilo naj bo dar za petje.”*

*Veselovreme, potem ko zlobna vila začara deklico: "Sladka princesa. Če te bo zaradi tega čarobnega trika res pičila igla kolovrata, je še vedno kanček upanja v darilu, ki ti ga bom dala. Ne boš umrla, samo zaspala boš od te zlovešče prerokbe in iz tega stanja se boš zbudila, ko bo poljub prave ljubezni zlomil ta urok. Saj prava ljubezen premaga vse."*

Aurora nima možnosti nadzora nad lastno usodo. Namesto nje odločitve sprejemajo Dobre vile – ki se odločijo, da bo deklica živela v gozdu skupaj z njimi. Zlobna vila določi, da bo Aurora utonila v globoki sen, ko napolni šestnajsto leto, kar se realizira prav zaradi dejanj vile. Aurorin oče, kljub temu, da deklice ni videl že šestnajst let, ob njenem ponovnem srečanju organizira poroko z moškim, ki ga deklica ne pozna (a se izpostavi, da ga pozna). In nato še princ, ki Auroro reši pred gotovo smrtjo. Njene življenjske odločitve pravzaprav niso njene.

Aurora je v zgodbi predstavljena kot nemočno, krhko, emocionalno (= žensko) bitje. Namreč, ko Aurora izve, da se mora vrniti v grad in torej verjame, da ne bo več nikoli videla mladeniča, ki ga je spoznala istega dne, steče v svojo sobo in na postelji neustavljivo joče. Tudi čez čas, ko jo vile odpeljejo v grad, se princesa ne pomiri.

Motiv kolovrata, na katerega se Aurora zbode, lahko obravnavamo na dva načina. Auroro pri tem vodi nepremagljiv nagon po privzetju tradicionalne spolne vloge in se torej odloči presti. Navsezadnje, deklica je občinstvu v zgodbi prvotno predstavljena med opravljanjem gospodinjskih del, z metlo in krpo v roki. In drugič, Aurora se zaljubi v princa na prvi pogled, njuna ljubezenska združitev pa postane osrednja motivacijska sila v dekličinem življenju. Ko spozna, da se mora vrniti v dvorec in se poročiti z moškim, ki ga ne pozna (tako sama verjame), je obupana, saj misli, da princa ne bo videla nikoli več. Zbode se na smrtonosno preslico.

Kako močna je njena želja po združitvi s katerimkoli princem, ki preraste v cilj združitve s točno določenim princem, je prikazano v prizoru, ko Aurora pleše z namišljenim princem, ki ga iz različnih kosov oblačil za deklico »sestavijo« gozdne živali.

### 7.4.3 Pasivno-žensko v animiranem filmu Trnuljčica

Že sam naslov animiranega filma (»Speča Lepotica«) veliko sporoča. Lik Trnuljčice je animiran na podlagi podobnih lepotnih idealov kot Sneguljčica in je enako pasiven znotraj filmske pripovedi. Najbolj je to dejstvo očitno že na samem začetku filma, ko se v dvorcu pojavijo tri dobre in ena hudobna vila, ki Trnuljčici kot dojenčku določijo bodoče psihofizične lastnosti (prva ji podari lepoto, druga pa posluh) ter usodo. Glavni lik je torej že na samem začetku zaznamovan in nemočen pri spreminjanju svoje usode, saj se le-tej (in tako je tudi na splošno v tradicionalni mitologiji) ni možno upreti oziroma jo premagati.

Trnuljčica je torej povsem pasiven lik in njena vloga znotraj naracije je dejansko minimalna. Četudi je vizualno privlačna, postavna, svetlih dolgih las, velikih lepih oči, rdečih ustnic, oblečena v roza in nebeško-modra oblačila, značajske prijetna in tisti lik v zgodbi, ki se pojavi v največjem številu kadrov, je hkrati povsem pasivna – namesto nje se odločajo drugi in nima moči, da bi spremenila lastno usodo. Je le neaktiven objekt, kar pomeni, da gledalec torej ni zmožen identifikacije s svojim filmskim surogatom, saj je le-ta povsem pasiven.

### 7.4.4 »Biti-gledan-ost« in Trnuljčica

Ko zlobna vila izve, da njeni podložniki Trnuljčice ne najdejo, ker že šestnajst let iščejo detece in ne dekleta, v lov za dekletom pošlje svojega hišnega ljubljence, krokarja. Napotki so sledeči: *“Kroži daleč in široko... Išči punco šestnajstih let, z lasmi sončno zlate barve in ustnicami rdečimi kot vrtnice.”*

Tako je tudi v animaciji o Sneguljčici glavna junakinja predstavljena kot utelešenje lepote. Že v samem začetku filma, ko je Aurora še detece v zibelki, lahko vidimo, da njena oblačila spreminjajo barvo – prehajajo iz roza v modro. Gre za potegavščino dveh dobrih vil, ki se nikakor ne moreta zediniti, katera barva Aurori bolje pristoji. Nezmožnost dogovora spremljamo tudi med samo zgodbo, ko ji želijo vile sešiti obleko, kot darilo za šestnajsti rojstni dan. Pa tudi na samem koncu filma, ko princesa odpleše med oblake, njena obleka pa spreminja barve. Spreminjanje barve Aurorinih oblačil služi temu, da se pozornost gledalca usmeri k Aurori, oziroma natančneje, k njenemu telesu.



## **7.4.5 Fetišistična skopofilija v animiranem filmu Trnuljčica**

Podobno kot v zgodbi o Sneguljčici, tudi Aurorin obraz v velikem planu lahko opazujemo med spanjem, ko je ta neaktivna, nepomična, transparentna. Podoben prikaz, v »close-up« posnetku torej, se pojavi v delu zgodbe, ko jo Zlobna vila s pomočjo črne magije hipnotizira, ta pa se pod hipnozo zbode na preslico. Tudi v opisanem prizoru je Aurora neaktivna, nekoliko odsotna, obenem pa popolnoma poslušna. Zadnji primer verjetno nekoliko apelira na moške spolne fantazije, saj je Aurora v hipnotičnem stanju skoraj nepomična, a ubogljiva, obenem pa spremljamo njen obraz v velikem planu – zlate lase, modre oči in usta, rdeča kot vrtnica.

Tudi Trnuljčica, kot Sneguljčica, pozornost princa pritegne s svojim glasom. Med poplesavanjem po gozdu, kjer spremljamo veliki plan njenih bosih stopal, enega izmed najbolj tipičnih fetišev, se Aurora prvič sreča s princem. Ko princ lepotico opazi, se ji prikrade za hrbet in začne poplesavati z njo. Ko Trnuljčica to ugotovi, spremljamo novi »close-up« njenega začudenega izraza na obrazu. Aurora se princu sprva upira, izmika roko iz prinčeve dlani, ko princ odpoje zgolj par verzov, pa v naslednjem prizoru plešeta skupaj, še v naslednjem pa sta v objemu drug drugega. Tudi Aurora v zgodbi torej nastopa kot fetiš, izpostavljena poželjivim pogledom zaradi svoje vizualne privlačnosti.

## **7.5 Tretja analiza: Mala morska deklica (Clemens in Musker 1989)**

### **7.5.1 Vsebina animiranega filma Mala morska deklica**

Šestnajstletna Ariela, hči kralja morskih globin Tritona, je neubogljiva in trmasta najstnica, ki si želi spoznati življenje na kopnem, izključno zaradi lastne radovednosti. Nekega dne se proti očetovi volji odpravi na morsko površino in nato tudi na obalo, pri tem pa reši utaplajočega se princa Erica. S tem še bolj razjezi netolerantnega očeta, ki prebivalce kopna sicer prezira. V princa se Ariela zaljubi, Eric pa vztraja pri iskanju dekleta s čudovitim glasom, ki ga je rešilo pred utopitvijo. Do deklice pride informacija, da ji morska čarovnica lahko podari noge, zato se odpravi k njej, kljub očetovi prepovedi. Z Ursulo sklene pakt: v zameno za Arielin glas ji ta podari noge in določi, da mora v roku treh dni prejeti poljub prave ljubezni ali pa bo glas obdržala, Ariela pa bo postala njena last. Molčeča Ariela je na kopnem v Ericovi družbi, ko ji načrte prekriža Ursula v obliki privlačnega dekleta, ker pa ima čarovnica Arielin glas, jo

Eric zmotno zamenja z dekletom, ki mu je rešilo življenje. Tik pred poroko Ursule s princem, zlobno čarovnico razkrinkajo drugi liki iz zgodbe. Pride do poslednje bitke med dobrim in zlom, torej Ericom in Tritonom na eni ter Ursulo na drugi strani. Eric končno ubije čarovnico in na ta način osvobodi vse, ki jih je začarala (tudi Arielo in Tritona). Ko Triton spozna, kako močna je ljubezen med njegovo hčerjo in princem, pa ji vendarle podari noge, da bi lahko bila zopet srečna. Zgodba se zaključi s prizorom obljubljanja večne zvestobe med Arielo in Ericom.

### 7.5.2 Animirani film Mala morska deklica kot odraz patriarhalne ideologije

Mala morska deklica je v filmu prikazana kot razposajeno, divje dekle, ki ga je potrebno »ukrotiti« in ki je potrebno (moškega) vodenja. To je na primer izraženo v dialogu med Tritonom in njegovim pomočnikom, ko se Ariela (ponovno) ne pojavi na pevskih vajah:

*Triton: "Ariela potrebuje stalni nadzor."*

*Sebastian: "Stalni."*

*Triton: "Nekdo jo mora paziti in jo obvarovati težav."*

*Sebastian: "Ves čas."*

Ariela ima na potek zgodbe sicer večji vpliv kakor Trnuljčica ali pa Sneguljčica, a še vedno dokaj navidezen, saj je vpliv moških protagonistov znotraj filmskega dogajanja znatno bolj izrazit. Patriarhalno gledišče v filmu se izraža preko več tem, ena izmed katerih je želja Ariele po ljubezenski združitvi s princem. Ko enkrat spozna princa, je njena edina želja in vodilo zgolj še to. Ariela je pripravljena »prodati« svoj glas in svojo dušo zlobni čarovnici, da bi lahko naredila vtis na moškega. Eden izmed prizorov, ki apelira na njeno željo po združitvi z Ericom, je: Ariela stopi v pogovor s kamnitim kipcem v človeški obliki, pravzaprav pa si na njegovem mestu predstavlja in nagovarja Erica. Zamišlja si, da jo Eric vabi, da pobegne z njim (na kopno).

Seksistično noto je mogoče razbrati iz pesmi, s katero skuša Ursula prepričati Arielo v menjavo glasu za noge: *"Moški zgoraj ne mara preveč blebetavk. Misli, da je dekle, ki opravlja, dolgočasno. Da, in na kopnem je na splošno znano, da dame ne smejo preveč govoriti. In navsezadnje, draga, kaj je govorjenje v primerjavi s tistim, kar še pride."*

Nadaljnja tema, ki odraža patriarhalna stališča, je razvidna iz samega konca zgodbe, kjer se princ izkaže kot dekličin odrešitelj – reši jo pred morsko čarovnico, obenem pa jo osvobodi

nadzora očeta. Četudi ima Triton vseskozi moč, da Arieli podari noge, to stori šele takrat, ko spozna, da je njegova hčerka varna pod okriljem druge moške osebe. Risanka se tudi zaključí z idiličnim prizorom poroke Erica in Ariele na ladji, torej z izpolnitvijo njene osrednje želje, s tem pa se tudi zaokroži svet patriarhalne ureditve.

### 7.5.3 Pasivno-žensko v animiranem filmu *Mala morska deklica*

Ariela v zgodovini Disneyjevih celovečercev predstavlja prvi uporniški ženski lik in s tem torej nov, drugačen zgled generaciji odraščajočih deklic. Lik združuje tako privlačne fizične lastnosti (ozek pas, poudarjeni boki, dolgi rdeči lasje in lep obraz) kot tudi izdelan značaj, ki ni zgolj dobronameren, blag in prijazen. Od samega začetka filma je Ariela namreč prikazana kot neubogljiva in trmasta posameznica, ki si želi spoznati svet na kopnem izključno zaradi svoje lastne radovednosti. Proti očetovi volji se odpravi na morsko površino in potem še na obalo, pri tem pa reši princa pred utopitvijo in s tem še bolj razjezi netolerantnega očeta, ki sicer prezira prebivalce kopna.

Vendar pa je konec zgodbe vseeno disneyjevsko-klasičen. Eric je tisti, ki reši dekle pred hudobno čarovnico, Triton pa je tisti, od katerega je odvisno, ali Ariela lahko preživi na kopnem. Triton ji namreč v stalno uporabo »podari noge«. Tako je Arielin glas na koncu vendarle utišan, njena vedoželjnost pa žrtvovana zaradi ljubezni moškega.

### 7.5.4 »Biti-gledan-ost« in *Mala morska deklica*

Erotični vtis in privlačnost Ariele za nasprotni spol sta razvidna iz dialoga med morsko deklico in Ursulo, ko se pogajata o dekličinem glasu. Ariela se retorično sprašuje: *“Toda, kako naj živim brez glasu?”*, Ursula pa odgovarja: *“Imaš svoj izgled, svoj lepi obrazek. In ne podcenjuj pomembnosti telesne govorice. Ha.”*

»Biti-gledan-ost« je med drugim izražena tudi v zadnjem delu animiranega filma, ko se Ariela odpravi po prinčev poljub, nema. Od nje se torej pričakuje, da princa ne bo osvojila preko govornega, temveč zgolj preko vizualnega. Ariela brez glasu ne more dokazati svoje pameti, izraziti značajskih potez ali igrati na karto šarma.

Komodifikacija ženskega telesa se vzpostavi tudi preko princesinega izbora »oblačila« – nedrčka iz školjk, ki odraža seksualizacijo prsi.

### **7.5.5 Fetišistična skopofilija v animiranem filmu Mala morska deklica**

V prvi plan je v zgodbi o Arieli vendarle še zmeraj postavljena njena forma oziroma videz, zaradi česar predstavlja vlogo erotičnega objekta tako za Ericov lik znotraj zgodbe, kakor erotičnega objekta za publiko. To je najbolj očitno v prizorih, ko Eric zagleda morsko princesko in si jo ogleduje. Ob njenem prvem srečanju je gledalcem ponujen »close-up« njenega obraza, ki ga osvetljuje sonce, ob njenem naslednjem srečanju pa se Ericov pogled zopet ustavi na njenem obrazu v »close-upu«. V nadaljevanju se princeskina podoba v velikem planu pojavi v prizoru, ko je prikazana na večerji s princem v svečani obleki roza barve, dodatno pa je njena zunanja podoba poudarjena preko dveh »close-upov«.

## **7.6 Četrta analiza: Pocahontas (Gabriel in Goldberg 1995)**

### **7.6.1 Vsebina animiranega filma Pocahontas**

Britanski kolonisti s kapitanom Johnom Smithom na čelu se leta 1607 odpravijo v Novi Svet po zlato, ki naj bi ga skrivali Indijanci, načrte pa jim pokvari nevihta. Pocahontas je hči poglavarja Powhatana, ki jo sili v poroko s plemenskim bojevnikom. Heroina se po nasvet zateče k babici Vrbi, spiritualnemu govorečemu drevesu, Vrba pa Pocahontas posvari pred Angleži.

Angleški možje si zgradijo trdnjavo na obali in začnejo s kopanjem zlata, njihov kapitan pa se odpravi raziskat divjino, kjer sreča Pocahontas. Hitro se zblížata, zaljubita, dekle pa se upre svojemu očetu, ki ji prepove, da se približuje Angležem. Ko zgodba o njuni romanci pride do poglavarja, ta Angležem napove vojno, Smitha pa namerava usmrtiti. Pocahontas se zateče k Vrbi po smernice in kasneje prepreči Smithovo usmrtitev. Eden izmed kapetanovih pomočnikov želi ustreliti poglavarja, kroglo pa prestreže Smith, ki se mora tako vrniti domov, na zdravljenje. Kljub povabilu se Pocahontas ne odpravi z njim, temveč ostane ob svojem očetu in svojem plemenu.

## 7.6.2 Animirani film Pocahontas kot odraz patriarhalne ideologije

Kot smo že omenili, je lik Ariel iz Male morske deklince drugačen od njenih predhodnic in karakterno bolj odločen, samosvoj in dejaven. Pocahontas se z ozirom na svoja življenjska načela bistveno razlikuje in nadgrajuje like svojih Disneyjevskih predhodnic – predstavlja namreč samostojno, emancipirano dekle.

Za razliko od sanjarjenja preostalih Disneyjevskih junakinj, se sanje Pocahontas oblikujejo preko različnih življenjskih izkustev in preizkušenj. Te formirajo njeno osebnost in ji narekujejo, da mora sama prihajati do pomembnih odločitev, ki zadevajo njo samo. V animaciji njene življenjske sanje niso enačene z združitvijo oziroma oblikovanjem odnosa z moško osebo. Njena usoda ni definirana preko zakonske zveze oziroma preko formiranja družine – usoda Pocahontas je vodenje lastnega naroda.

Pocahontas tako predstavlja alternativno različico konvencionalnih predstav o vlogi ženske v družbi. Omenjeno priznanje njene kulturne dediščine ter vloge, ki jo ima pri vodenju skupnosti, predstavlja izjemo pri analizi Disneyjevih junakinj. (Henke in Zimmerman Umble 1999, 330–331) Pocahontas se na koncu filma kljub silni ljubezni do glavnega moškega protagonista, Johna Smitha, odloči, da bo ostala s svojim ljudstvom. Tudi Smithova obsedenost s Pocahontas ne ostaja osamo na fizični ravni.

Skozi celoten film je Pocahontas istočasno predstavljena kot Johnova ljubezen kakor tudi kot njegova učiteljica, vodnica. Uči ga tolerance in spoštovanja lepote narave. Erotična ljubezen je med njima sicer očitna, vendar je cilj, ki ju povezuje, ta, da se njuni strani ne sovražita, da tudi drugim pokažeta in dokažeta, da je boj z nasprotniki, samo zaradi njihove drugačnosti, nesprejemljiv. Ljubezen je torej grajena na spiritualni in ne karnalni podlagi. Dokaz tega je tudi konec, saj Pocahontas predstavlja prvi Disneyjevski film, kjer se ženski protagonist na koncu ne odloči, da gre za svojim izbrancem, četudi ima to možnost. Pocahontas sicer ljubi Smitha, vendar ve, da je njena vloga pri vodenju lastnega naroda pomembnejša. Ko jo Smith prosi, da mu sledi nazaj v Anglijo, mu odvrne: “Tukaj me potrebujejo.”– on pa jo razume v popolnosti.

### 7.6.3 Pasivno-žensko v animiranem filmu Pocahontas

Pocahontas je tako prva junakinja, ki prinaša lastne odločitve in je umeščena zunaj okvirjev patriarhalnih družbenih pravil. Tudi njen oče jo spoštuje kot sebi enako in jo spodbuja pri njenih odločitvah. Pocahontas je zato edini med izbranimi ženskimi liki, s katerim se lahko gledalec popolnoma poistoveti in se vživi vanj. Nihče se ne odloča namesto Pocahontas, junakinja ni odvisna od pokroviteljstva moškega – še več, ona je tista, ki moškega reši. Njen cilj ni poroka, njen cilj je pot, pa tudi višje moralne vrednote, kot je mir. Zaradi vsega tega je Pocahontas tudi lik, ki je znotraj naracije najmanj izpostavljen fetišizaciji. Nihče v filmu je ne občuduje zgolj zaradi njene zunanosti, temveč zaradi modrosti in svojeglavosti.

*Kekata: "Tvoja vrnitev je prinesla veliko veselja v vas. Poglej vsa ta nasmejana lica."*

*Powhatan: "Da, ampak ostaja eno nasmejano lice, ki ga ne vidim. Kje je moja hči?"*

*Kekata: "Poznaš Pocahontas. Ima materin duh. Gre, kamor jo ponese veter."*

Vendar pa se znotraj filma pojavi tudi motiv, na podlagi katerega bi lahko sklepali o prikazu ženskega lika kot pasivnega. Tudi Pocahontas spremlja pogosto sanjarjenje, a si svojih sanj o vrteči se puščici ne zna razložiti. Babica Vrba ji obrazloži, da ji puščica iz sanj kaže pravo pot, pri tem pa ostane skrivnostna. Ko se Pocahontas in John Smith prvič spoznata, ji mladenič podari kompas, saj ta ne ve niti, čemu kompas služi. Pocahontas na kompas pozabi, preko posveta z Vrbo pa ugotovi, da vrteča se puščica iz njenih sanj stoji za Smithov kompas. Puščica iz sanj oziroma John Smith jo tako usmerita k razrešitvi spora med njenim plemenom in Angleži. Pri tem John torej nastopi v vlogi aktivnega objekta, Pocahontas pa je pasivni subjekt, katerega delovanje usmerja aktivni.

### 7.6.4 »Biti-gledan-ost« in Pocahontas

Poudarek pri pojmovanju ljubezni v zgodbi o Pocahontas je bolj na duhovni kot fizični, bolj na splošni kot individualni ravni. Ljubezen je uresničljiva tudi, če se ne konča s poroko, gradi pa se predvsem na medsebojnem spoštovanju in toleranci do kulture in življenjske filozofije drugega. (Henke in Zimmerman Umble 1999, 332) Posledično je tudi pojmovanje erotičnosti v filmu drugačno in se odmika od konvencionalnega. Čeprav je Pocahontas prikazana kot najbolj privlačno in najbolj postavno dekle znotraj indijanske skupnosti, ki jo prikazuje animacija, to ni tisto, kar na njej najbolj pritegne Johna Smitha.

### **7.6.5 Fetišistična skopofilija v animiranem filmu Pocahontas**

Smith in Pocahontas se prvič srečata pri slapovih. Smith jo zagleda v megli in vanjo usmeri orožje. Ko spozna, da je meglena podoba zgolj nenevarno dekle, skuša s Pocahontas vzpostaviti stik. Srečanje je nenavadno. Njegov obrazni izraz, njegova mimika ne izraža jasne fascinacije z njenim videzom – tisto, kar Smitha očara, je njena velikost in dostojanstvenost. V prizoru srečanja se večkrat pojavijo tako »close-upi« Johnovega obraza kot Pocahontasinega torza in obraza. Smith jo opazuje z veliko mero presenečenosti in spoštovanja. V megli slapov se Pocahontas zdi tako velika in John tako majhen.

## 8 Sklepna misel

Povzemimo.

Diplomsko delo začnem s premiso, da množični mediji – del katerih so tudi animirani filmi, podjetje Walt Disney pa pomeni sinonim zanje – artikulirajo kulturne vrednote o spolu in prikazovanje žensk, moških in odnosa med njimi, na točno določene načine.

Tenzija med korporacijo Walt Disney in feministkami ter drugimi kritiki je prisotna že od prvega dne celovečerne risanke, od leta 1937, ko je ustvarjena Sneguljčica in sedem palčkov. Kritike najbolj moti dejstvo, da Disneyjevo primarno občinstvo predstavljajo otroci, lepotni ideali in drugi stereotipni prikazi, ki jih lahko obravnavamo znotraj disneyjevskih zgodb, pa so tako izrednega pomena v procesu socializacije otrok. Disneyjeve zgodbe so del kulturnega repertoarja nenehne reprodukcije spolnih vlog za otroke, kot tudi za odrasle, pomenijo vplivna sporočila o spolu in družbenih odnosih. Preko potrošnje animiranih filmov otroci gradijo videnje sveta ter privzemajo stereotipna razmišljanja in ideologije patriarhata, med tem ko imajo za odrasle funkcijo krepiteve obstoječih priučeni ideologij in razmišljanja. Ker so animirani filmi v svoji primarni funkciji navidez popolnoma nedolžne zgodbe, namenjene razvedrilu, delovanje patriarhalne družbe pa je znotraj risank nezavedno, po tihem in neopazno vplivajo na in formirajo mišljenje posameznikov.

Med drugim konflikt sproža disneyjevsko prikazovanje ženskih protagonistk. Disneyjeve ženske so lepe, postavne, so skrbne, z izraženim materinskim čutom, spoštujejo avtoriteto, njihovo življenjsko vodilo pa je združitev z moškim.

Disneyjevi zgodnji junakinji Sneguljčica in Aurora sta znotraj dveh animiranih filmov prikazani kot nemočni, pasivni žrtvi, ki potrebujeta moško zaščito in vodenje. Deklici sta popolni: skrbni, nežni in ljubeči; popoln pa je tudi njun videz. Na lastno usodo nimata vpliva, saj je njuno življenje odvisno od vplivov iz okolice. To se odraža tudi pri upodobitvi njunih ljubezenskih razmerij. Heroini se zaljubita na prvi pogled, se poročita z njunima odrešiteljema in živita »srečno do konca svojih dni«. Življenjska motivacija obeh protagonistk so sanje o princu na belemu konju, ki bo njuno življenje izpopolnil. Avtoritete ne izpodbijata.

Na drugi strani sta heroini iz filmov, nastalih po letu 1970, ko se pojavi feminizem in se usidra v življenje mnogih žensk, že nekoliko bolj emancipirani. Arielo na začetku filma slišimo prepevati o želji po raziskovanju, dekle je bolj uporniško in bolj divje, njen lik



združuje tako privlačne fizične lastnosti kot tudi (bolj) izdelan karakter. Vendar je konec zgodbe tisti, ki razočara. Tudi Arielino življenjsko vodilo skozi zgodbo postane združitev z moškim protagonistom, zaradi katere se je pripravljena celo odpovedati svojemu šarmantnemu glasu. Tudi njo iz zagate reši ljubljeni moški, zaradi katerega se je pripravljena odpovedati svoji »kulturni identiteti«.

Pocahontas predstavlja nekakšno prelomnico znotraj Disneyjevih filmov. Primarno je Pocahontas duhovna osebnost, vodnica in učiteljica lastnega ljudstva in pa tudi ljubljenega moškega. Njene sanje ne zadevajo ljubezenskega odnosa z moškim, ta se zgodi spontano. Pocahontas na koncu zgodbe pred ljubeznijo izbere tisto, v kar verjame. Sožitje z naravo, mir in ljubezen do lastnega naroda. Poudarek znotraj zgodbe ni na videzu heroine, temveč na njeni duhovni rasti in razvoju. Kljub temu se med kritiki Disneyja še vedno porajajo dvomi o tem, zakaj je prva emancipirana heroina, ki ima svojo usodo v svojih rokah in zavrne patriarhalnost družbe, indijanskega porekla.

V treh izmed štirih animiranih filmov prepoznamo sledi patriarhalne družbene ideologije, ki se kažejo preko nezmožnosti nadzora heroin nad lastnimi usodami. Patriarhat se odraža tudi preko pomena, ki ga heroine pripisujejo združitvi z moškim in formaciji ljubezenskih odnosov. Tudi njihov videz je kodiran tako, da ustreza modernim zahodnjaškim lepotnim idealom, in je osrednjega pomena za razvoj zgodb.

Dve izmed štirih heroin predstavljata popolnoma pasivna lika, katerih življenje oblikuje usoda in dejavniki iz okolice. Ker je usoda nepremagljiva, se heroini vedeta tako, kot jim to drugi pripisujejo. Ariel, tretja heroina, kaže določene aspekte samostojnosti, vendar se tudi za njo na koncu izkaže, da so njena dejanja in življenje v splošnem odvisna od dejanj drugih posameznikov. Kot je bilo že omenjeno, izjemo predstavlja zgolj Pocahontas, znotraj zgodbe v kateri ni izpostavljena njena vizualna privlačnost, temveč njena življenjska filozofija, njena usoda pa je zgolj njena.

Posledica vsega opisanega je, da Pocahontas predstavlja edini med štirimi analiziranimi ženskimi liki, s katerimi se lahko gledalec popolnoma poistoveti in se vživi vanj, saj ima nadzor nad celotnim (filmskim) dogajanjem.

Kot kaže omenjeni pregled, Disneyjeve heroine skozi čas skušajo najti svoj Jaz in se upreti omejitvam, ki jim jih kot ženskam postavlja družba.

Premiki pri Disneyjevi obravnavi heroin se kažejo tudi preko glasbene podlage znotraj animacij, ne zgolj obravnavanih, temveč tudi drugih. Če jih uredimo kronološko: Sneguljčica (1937) sanjari in upa na prihod princa (*Snow White and the Seven Dwarfs – One Song*); Pepelka (1950) prepeva o sanjah in željah, ki se bodo nekega dne izpolnile (*Cinderella – A dream is a wish your heart makes*); Aurora (1959) prepeva o tem, da bo nekega dne spoznala svojega princa iz sanj (*Sleeping Beauty – Once upon a dream*); Ariel (1989) si želi postati del ljudskega sveta (*The Little Mermaid – Part of your world*); v filmu Lepotica in zver Belle (1991) prepeva o obstoju izven (tega) provincialnega sveta (*Beauty and the Beast – Belle*); Pocahontas (1995) prepeva o duhovni rasti (*Pocahontas – Colors of the wind*); v Mulan (1998) slišimo: »Bodi moški!« (*Mulan – Be a man*); v filmu Princesa in žaba prepevajo o uresničitvi ljubezni, za katero protagonista nista vedela, da jo potrebujeta (2009) (*The Princess and the frog – Never knew I needed*); v filmu Pogum (2013) pa prepevajo o vrnitvi ljubljene osebe iz velikega prostranstva (apel na Meridino mater) (*Brave - Tha Mo Ghaol Air Àird A' Chuain*).

Teorija Laure Mulvey je bila kot podlaga analize zanimiva predvsem zato, ker se sama avtorica nikoli ni dotaknila analize filmov, v katerih ženske nastopajo v glavni vlogi. Izpostavi se, da je moški pogled (torej pogled gledalca [in kasneje gledalke], ki posamezniku dovoljuje identifikacijo s subjektom na zaslonu, ki ni podvržen fetišistični skopofiliji in ga ne omejuje patriarhalna ideologija – ravno ta identifikacija pa za gledalca pomeni ugodje gledanja), ki ga Mulveyjeva omenja znotraj teorije, mogoče zaslediti tudi v primeru, ko v glavni vlogi nastopajo ženski liki. Zanimivo je tudi, da se je Mulveyjeva osredotočala zgolj na hollywoodski, torej igrani film, njene ideje pa je bilo mogoče aplicirati tudi na animirani film.

Izredno zanimiv za analizo, na katero se osredotoča pričujoče diplomsko delo, bi zagotovo bil film Pogum, zadnja Disneyjeva stvaritev, ki se v ameriških kinematografih že prikazuje, v slovenske pa šele pride. »Trailer« filma (predvajanje izvlečkov iz filma) nam namreč nakaže, da gre za zgodbo, v kateri je v središču sicer ljubezenski odnos, a ta pomeni odnos med žensko in materjo. Animirani film nam predstavi zgodbo o svojeglavi škotski princesi Meridi, ki si, kljub ukazom staršev, ne želi poroke z neznanim plemičem. Plemiča Meridini starši izbirajo na podlagi lokostrelskih spretnosti, v »trailerju« pa spremljamo Merido, ki se odloči potegovati ... kar za lastno roko. Po pobegu v gozd, kjer ji čarovnica zvari urok za spremembo usode, se v nevarnosti znajde Meridina mati. Merida mora zato preko svojega poguma in lastnih možganov razvozlati skrivnosti čarovnice ter tako preprečiti vojno očetovega kraljestva, rešiti mater uroka in biti sama vodnica svoje usode. (Kolosej 2012) Na

svetovnem spletu o filmu zato spregovorijo kot o feminističnem triumfu in se sprašujejo, ali so nove Disneyjeve princeze feministke, kar dokazuje, da je do določene mere napredka vendarle prišlo.

Na drugi strani pa mediji poročajo o nenavadni umetniški razstavi, ki se v avgustu in septembru 2012 odvija v Ukrajini. Zvezde razstave so dekleta, speča v posteljah, in pa občinstvo moškega spola. Kaj je bistvo razstave? Če katerakoli izmed petih »spečih lepotic« (motiv iz Trnuljčice) odpre oči, po tem ko prejme poljub od moškega iz občinstva, se mora z njim poročiti. Pri tem je edini pogoj, da sta tako ženska kot tudi moški polnoletna in da v preteklosti nista bila poročena. Moški lahko katerokoli izmed lepotic poljubijo, zgolj če želijo, tudi ženska lahko odpre oči, zgolj če si tega želi, vendar sta v tem primeru oba vezana s pogodbo, da se poročita. Idejni vodja razstave Taras Polataiko upa, da se bo iz tega razvilo vsaj kakšno pristno in srečno ljubezensko razmerje. (Telegraf RS 2012, 26. avgust)

Iz vsega predstavljenega je razvidno, da spremembe v širšem družbenem in političnem kontekstu vplivajo tudi na Disney. Tradicionalno žensko, kot je Sneguljčica ali pa Aurora, je moral Disney pod pritiski feministične ideologije in razvoja družbe nasploh zanemariti, na njeno mesto pa postaviti podobo »nove ženske«, z določeno zavestjo o spolni enakopravnosti. Kljub temu znotraj Disneyjevih filmov, ki se prepogosto končajo s klišejsko romanco s princem na belem konju, priznanje naraščajoče moči ženske znotraj družbe ni popolnoma pristno, vendar pa, boljši časi prihajajo.

## 9 Literatura

- *AllMovie*. Dostopno prek: <http://allmovie.com> (17. junij 2012).
- Cámara, Sergi. 2006. *All about techniques in drawing for animation production*. Hauppauge, New York: Barron's.
- Carroll, Noël. 2009. From Mystifying Movies. V *Film theory and criticism: introductory readings*, ur. Leo Braudy in Marshall Cohen, 189–205. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Clemens, Ron in John Musker. 1989. *The Little Mermaid*. Los Angeles: The Walt Disney Production.
- Cook, Pam in Mieke Bernink, ur. 2002. *The cinema book*. London: BFI.
- Cottrel, William, Davis Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce in Ben Sharpsteen. 1937. *Snow White and the Seven Dwarfs*. Los Angeles: The Walt Disney Production.
- Creed, Barbara. 1998. Film and psychoanalysis. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 77–90. New York: Oxford University Press.
- *Decent Films Guide*. Dostopno prek: <http://www.decentfilms.com> (28. julij 2012).
- Doane, Mary Ann. 2000. Film and the masquerade: theorizing the female spectator. V *The film studies reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Jancovich, 248–257. London: Arnold; New York: Oxford University Press.
- *Disney Movies Guide*. Dostopno prek: <http://www.disneymovieslist.com> (17. junij 2012).
- Freud, Sigmund. 1987. *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- --- 1995. *Tri razprave o teoriji seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Gabler, Neal. 2007. *Walt Disney: the biography*. London: Aurum.
- Gabriel, Mike in Eric Goldberg. 1995. *Pocahontas*. Los Angeles: The Walt Disney Production.
- Geronimi, Clyde. 1959. *Sleeping Beauty*. Los Angeles: The Walt Disney Production.
- Henke, Jill Bernie, Dianne Zimmerman Umble in Nancy J. Smith. 1996. Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine. *Women's Studies in Communication* 19 (2): 229–249.

- Henke, Jill Bernie in Diane Zimmerman Umble. 1999. And She lived Happily Every After... The Disney Myth in the Video Age. V *Mediated Women: representations in popular culture*, ur. Marian Meyers, 321–337. Cresskill: Hampton.
- *IMDb*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com> (17. junij 2012).
- Katz, Ephraim. 1996. *The Macmillan International Film Encyclopedia*. New York: Harper Collins Publisher Inc.
- *Kolosej*. 2012. Dostopno prek: <http://www.kolosej.si/filmi/film/pogum/> (23. avgust 2012).
- Metz, Christian. 1987. Imaginarni označevalec. V *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec, 251–293. Ljubljana : Državna založba Slovenije.
- Mulvey, Laura. 2003. Visual Pleasure and Narrative Cinema. V *The audience studies reader*, ur. Will Brooker in Deborah Jermyn, 133-142. London; New York: Routledge.
- Nelmes, Jill, ur. 2002. *An introduction to film studies*. London; New York: Routledge.
- Penley, Constance. 2000. Feminizem, filmska teorija in »samski stroji«. *Problemi* (4–5): 39–64.
- *Pixar*. Dostopno prek: <http://www.pixar.com> (25. avgust 2012).
- Prince, Stephen. 1996. Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator. V *Post-theory: reconstructing film studies*, ur. David Bordwell in Noël Carroll, 71–86. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Reitberger, Reinhold. 1989. *Walt Disney*. Maribor: Obzorja.
- *Rotten Tomatoes*. Dostopno prek: <http://www.rottentomatoes.com> (17. junij 2012).
- Rycroft, Charles. 1995. *A critical dictionary of psychoanalysis*. London; New York: Penguin.
- Stacey, Jackie. 2005. Desperately seeking difference. V *Visual culture: the reader*, ur. Jessica Evans in Stuart Hall, 390–401. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage in association with The Open University.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne in Sandy Flitterman-Lewis. 2002. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism an beyond*. London; New York: Routledge.
- *TelegrafRS*. Dostopno prek: <http://www.telegraf.rs> (26. avgust 2012).
- *The Walt Disney Company*. Dostopno prek: <http://www.thewaltdisneycompany.com> (17. junij 2012).
- Turner, Graeme. 2001. *Film as social practice*. London; New York: Routledge.

- Vidmar, Ksenija. 2001. Ponavljanje pogleda: ženski žanri v preseku množične kulture. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, ur. Ksenija Vidmar, 11–40. Ljubljana: ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Wells, Paul. 2007. Animacija. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 87–92. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
- White, Patricia. 1998. Feminism and film. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 117–201. New York: Oxford University Press.
- Yin, Jing. 2011. Popular culture and public imaginary: Disney vs. Chinese stories of Mulan. *Javnost* 18 (1): 53–74.