

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2020

Bc. Nikola Šlechtová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Od animace k hraným verzím: proměna klasických
pohádkových filmů studia Disney z feministické
perspektivy**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Nikola Šlechtová

Studijní program: Mediální a komunikační studia

Vedoucí práce: PhDr. Lenka Vochocová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2020

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 31. července 2020

Bc. Nikola Šlechtová

Bibliografický záznam

ŠLECHTOVÁ, Nikola. *Od animace k hraným verzím: proměna klasických pohádkových filmů studia Disney z feministické perspektivy*. Praha, 2020. 68 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Lenka Vochocová, Ph.D.

Rozsah práce: 133 797 znaků včetně mezer

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá analýzou a porovnáním dvou kategorií pohádkových filmů studia Disney. Na straně jedné stojí animované snímky 20. století, na straně druhé pak jejich moderní hrané verze. Práce se zaměřuje na vyobrazení genderu i souvisejících společenských poměrů a z perspektivy feministické kritiky zjišťuje, zda došlo v rámci pohádkových příběhů k jejich proměně.

Pohádky hrají významnou roli při genderové socializaci dětí a jsou odrazem dobových společenských představ o femininitě a maskulinitě. Teoretická část představuje koncept genderu a jeho osvojování, pohled feminismu na gender i společnost a vývoj feministického hnutí. Věnuje se pohádce, její roli socializačního činitele a teorii feministické pohádkové kritiky. Soustředí se také na filmové pohádky, především pak na studio Disney a jeho kritiku.

Zkoumané filmy byly podrobeny analýze založené na metodě zakotvené teorie. Během výzkumu byl zjištěn výrazný posun ve vyobrazení ženských i mužských hrdinů, romantické lásky, patriarchální společnosti pohádkových světů i v reprezentaci rasových a sexuálních menšin.

Annotation

This diploma thesis analyses and compares two categories of Disney fairy tale films. On one side we have the animated films from the 20th century, on the other side their modern live action remakes. This thesis focuses on the portrayal of gender and social interactions, and examines whether there has been any change in these aspects from a feminist perspective.

Fairy tales play a significant role in gender socialization of children and are a reflection of the contemporary societal ideals of femininity and masculinity. The theoretical part of the thesis introduces the concept of gender and how it is learned, how feminism views gender and society, and the development of the feminist movement. It explores fairy tales, their role as socialization agents and the theory of feminist critique of fairy tales. It also focuses on film adaptations of fairy tales and more specifically on Disney studio and the criticism of it.

The examined films were subjected to analysis based on the method of grounded theory. During the research a significant advancement was discovered in the portrayal of female and male heroes, romantic love, patriarchal society in fairy tale worlds and in the representation of race and sexual minorities.

Klíčová slova

Feminismus, gender, femininita, maskulinita, genderové stereotypy, pohádky, Disney

Keywords

Feminism, gender, femininity, masculinity, gender stereotypes, fairy tales, Disney

Title

From animation to live-action remakes: the evolution of classic Disney fairy tales films from feminist perspective

Poděkování

Ze všeho nejdříve bych chtěla poděkovat PhDr. Lence Vochocové, Ph.D., vedoucí mé diplomové práce, za její laskavý přístup i podnětné diskuze, které mě při psaní inspirovaly.

Dále bych chtěla poděkovat své sestře Martině za to, že byla mým prvním čtenářem a že jsem se na ni mohla kdykoliv spolehnout. Své mámě děkuji za to, že byla vždy mou fanynkou číslo jedna.

Nakonec chci poděkovat svým skvělým přátelům, kteří mi drželi palce.

Obsah

Úvod.....	1
1. Gender a feminismus	3
1.1. Gender	3
1.2. Gender a společnost z feministické perspektivy.....	3
1.3. Jak se učíme genderu	5
1.4. Čtyři vlny feministického hnutí.....	7
2. Pohádky.....	9
2.1. Co jsou to pohádky	9
2.2. Zrod literární pohádky	10
2.3. Pohádky a jejich role v socializaci dítěte	11
2.4. Feministická kritika pohádek	13
3. Pohádka a film.....	17
3.1. Pohádky a magie filmového plátna.....	17
3.2. Kritika studia Disney	18
3.2.1. Vyobrazování genderových stereotypů.....	19
3.2.2. Vyobrazení romantické lásky.....	22
3.2.3. Vyobrazování rasových a etnických menšin.....	23
3.2.4. (Ne)zobrazování sexuálních menšin.....	24
3.2.5. Rodinná dynamika	24
3.3. Role filmového remaku.....	25
4. Metodologická část.....	27
4.1. Cíl výzkumu a výzkumné otázky	27
4.2. Výzkumná metoda	28
4.3. Popis výzkumného vzorku	29
4.3.1. Popelka (rok 1950 a 2017).....	29
4.3.2. Alenka v říši divů (rok 1951 a 2010).....	30
4.3.3. Šípková Růženka (rok 1959) a Zloba – Královna černé magie (rok 2014) ...	30
4.3.4. Kráska a zvíře (rok 1991 a 2017)	31
4.3.5. Aladin (rok 1992 a 2019).....	32
5. Analýza a interpretace klíčových jevů.....	33
5.1. Vyobrazení ženských hrdinek	33
5.1.1. Aktivita ženské hrdinky	33
5.1.2. Význam ženské krásy	34

5.1.3.	Postava matky a role mateřství.....	37
5.2.	Vyobrazení mužských hrdinů.....	39
5.2.1.	Aktivita a význam mužského hrdiny pro děj	39
5.2.2.	Emocionalita mužských hrdinů	41
5.3.	Vyobrazení romantické lásky	43
5.3.1.	Role romantické lásky a koncept lásky na první pohled.....	43
5.3.2.	Odvracená strana romantických vztahů	45
5.4.	Vyobrazení patriarchální společnosti.....	47
5.5.	Vyobrazení menšin	51
5.5.1.	Nezápadní kultury a reprezentace rasových menšin.....	51
5.5.2.	Reprezentace homosexuality	53
6.	Shrnutí analýzy	55
7.	Závěr	58
8.	Summary	59
	Seznam použité literatury.....	60
	Seznam analyzovaných filmů.....	65

Úvod

Kdo by neslyšel příběh o krásné Popelce a jejím skleněném střevíčku? Kdo by neznal laskavou Sněhurku a jablko, které se jí málem stalo osudným? Pohádky patří mezi první příběhy, které jako děti slýcháváme, a doprovází nás celým naším dětstvím i dospíváním. Jsou to prastaré příběhy plné magie, ve kterých dobro vítězí nad zlem, žebrák se může stát králem a spanilou princeznu zachraňuje udatný princ.

Bylo by však chybou, kdybychom pohádky považovali za pouhý nevinný zdroj dětské zábavy. Pohádky v sobě již po staletí nesou významy a morální lekce, pomocí kterých tvarují duši dětských posluchačů a předávají jim důležitá poselství. Pohádky jsou zrcadlem, které na svém povrchu odráží hodnoty dané společnosti a dané doby. Mezi obrazy, které nám ukazují, je i to, jak ona společnost chápe úlohu mužů a žen.

Feministická kritika odkryla závoj klasických pohádek a odhalila nám příběhy, ve kterých líbezné hrdinky úslužně vyčkávají svůj osud, zatímco odvážní hrdinové vyrážejí do světa vstříc svému štěstí. Jak se však vyvíjela doba, vyvíjeli se pod tíhou kritiky i pohádkoví hrdinové, na což se zaměřuje tato práce.

Animované pohádky studia Disney sledují děti na celém světě již po několik generací. Studio nás svou celovečerní tvorbou plnou magie zásobuje již od konce 30. let minulého století a v posledních deseti letech se začalo ke svým nejslavnějším snímkům vracet. Počínají rokem 2010 Disney znovu představuje své nejslavnější příběhy v novém kabátu a animované postavičky střídají herci z masa a kostí. Nové snímky byly stvořeny pro nové publikum a je na místě klást si otázku, jestli také odrážejí nové hodnoty.

Popelka, Alenka v říši divů, Šípková Růženka, Kráska a zvíře, Aladin. Tyto klasické animované filmy, z nichž nejstarší slaví sedmdesáté výročí, byly přetvořeny znovu a v této práci se zajímám o to, zda se změnil způsob, kterým tyto snímky vyobrazují gender a genderové vztahy, a zda se změnil v souladu s feministickou kritikou.

V první kapitole představuji samotný koncept genderu a toho, jakým způsobem se člověk svému genderu učí. Přibližuji také vývoj feministického hnutí, jehož optikou na zkoumané pohádky nahlížím. Druhá kapitola se soustředí na pohádku, její definici a ustálení jakožto významného žánru. V kapitole popisuji roli, kterou pohádky sehrávají ve výchově dětí, a konečně se zabývám i stěžejní teorií feministické kritiky pohádek. Třetí kapitola se věnuje filmovým pohádkám. Oproti původním teším jsem se zaměřila na teorii, která je pro výzkum

v této práci relevantnější. Kapitola se tak soustředí především na samotné studio Disney a na předchozí kritiku praktik i filmové tvorby studia. Osvětluje i fenomén filmového remaku, kterým jsou nová přepracování již existujících příběhů. Ve čtvrté kapitole popisují své výzkumné cíle, metodologii výzkumu i vzorek deseti filmů, které analyzují v rámci kapitoly páté. Shrnutí výsledků analýzy a odpovědi na výzkumné otázky následují v kapitole šesté. Práce je ukončena českým a anglickým závěrem.

1. Gender a feminismus

1.1. Gender

Jedním z klíčových konceptů této práce je gender. Co jím však rozumíme?

Zatímco pohlaví představuje biologickou danost jedince, tedy soubor určitých tělesných znaků, gender lze chápat jako společensky konstruovanou kategorii, která je nástavbou pohlaví a zahrnuje v sobě společenské, kulturní a psychologické znaky, které se v daném společenském kontextu s konkrétním pohlavím pojí (Renzetti, Curran, 2003). Gender je tedy ve své podstatě společenskou a kulturní interpretací pohlaví, která dává rozdílům mezi pohlavími nový rozměr, jenž není vázaný na pouhé biologické odlišnosti (Chancer, Watkins, 2006).

Zatímco pohlaví je dané, protože se s ním člověk již narodí, gender je osvojený a jedinec se jej v průběhu svého života učí (Lindsey, 2005). Je to právě gender, ze kterého vyplývá složitý soubor společenských genderových rolí a očekávání, která ovlivňují a určují život jedince. Gender se však netýká pouhých jedinců, ale prostupuje celou společností a společenskými institucemi, v rámci kterých utváří konkrétní vzorce genderové diferenciaci. Následně pak mluvíme o pohlavně-genderovém systému (Renzetti, Curran, 2003).

Stejně jako můžeme rozlišit mužské a ženské pohlaví, i gender tvoří dvě kategorie – gender maskulinní a gender femininní. S těmi se nepojí pouze konkrétní znaky, ale složitý a komplexní soubor charakteristik, přičemž kategorie „maskulinní“ a „femininní“ tvoří dvě oddělené, avšak nerovné sféry (Lindsey, 2005). S oběma gendery jsou tradičně asociovány mnohé charakteristiky. Pro maskulinní gender je charakteristická racionalita, aktivita, orientace na veřejnou sféru či obchod, zatímco pro femininní gender jde o emocionalitu, pasivitu a orientaci na soukromou sféru či domácnost (Chancer, Watkins, 2006).

1.2. Gender a společnost z feministické perspektivy

Zkoumání genderu představuje jednu z nejvýznamnějších sociologických disciplín 20. století (Lindsey, 2005) a jeho význam neklesá ani v posledních dvaceti letech. Pohled na gender a jeho chápání se v sociologii liší v závislosti na paradigmatu, v jehož rámci ke konceptu přistupujeme. Tato práce se zabývá feministickou perspektivou genderové tematiky, což je přístup, který má svůj původ na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy během tzv. paradigmatické revoluce vystřídal strukturální funkcionalismus, který

sociologii dominoval do té doby. Zatímco strukturální funkcionalismus chápal gender jako přirozenou a neměnnou objektivní danost vyplývající z biologických znaků jedince, feministická perspektiva toto stanovisko odmítla a představila pohled na gender coby kombinaci biologických faktorů i společenských tlaků. Gender v tomto pojetí není vrozený, ale utvářený soubory společenských očekávání a dále reprodukován sociálním učením. (Renzetti, Curran, 2003)

Feminismus se genderem zabývá jak z makrosociologického hlediska, které se zaměřuje na studium širších kontextů a masových fenoménů ve společnosti, tak z hlediska mikrosociologického, které se soustředí na menší mezilidské interakce (Lindsey, 2005). Takto nabízí komplexní pohled na společnost, ve které se soustředí především na panující genderovou nerovnost. Feminismus pracuje s ideou, že mezi oběma pohlavími, respektive gendery, panuje mocenská nerovnováha, která znevýhodňuje ženy. Tato skutečnost je patrná z již jmenovaných charakteristik spojených s maskulinním a femininním genderem – zatímco muži dominují veřejnému prostoru, role žen je omezena očekávanou vazbou na domov a domácí práce, přičemž jejich prosazení v pracovním světě bývá ztíženo a většinou zastávají méně prestižní pozice (Chancer, Watkins, 2006).

Klíčovým pojmem, se kterým feminismus pracuje, je sexismus, který značí zvýhodňování jednoho pohlaví nad pohlaví druhé. Sexismus vychází z ideje androcentrismu, který činí z mužů a mužského hlediska neutrální standard, přičemž vše ženské znamená odchylku od tohoto standardu. S tímto souvisí další důležitý pojem, se kterým feminismus operuje – patriarchát.

Jako patriarchát označujeme takový pohlavně genderový systém, ve kterém muži zastávají pozici moci prakticky ve všech sférách, které rozhodují o chodu společnosti – a to jak z hlediska ekonomického či politického, tak například v oblasti vědy. Mužská dominance ve veřejné sféře převládá napříč dějinami a je podmíněna kulturními i náboženskými ideologiemi, které se snažily opodstatnit a legitimizovat podřazené postavení žen. Klíčovým nástrojem kontroly je pak dle teoretiček radikálního feminismu kontrola nad ženským tělem a ženskou sexualitou. (Chancer, Watkins, 2006)

Posláním feminismu je na skutečnost genderové nerovnosti nejenom upozornit, ale také usilovat o změnu panujícího statu quo ve společnosti tím, že pozdvihne ženské pohlaví na úroveň toho mužského. Ve svém důrazu na boj s nerovností se ovšem současný feminismus neomezuje pouze na genderový aspekt nerovnosti, ale zahrnuje také jiné roviny nerovnosti,

kteře vedou ke společenské stratifikaci – rasu, sexuální orientaci a třídní příslušnost. Mluvíme tak o intersekciónálním feminismu, který upozorňuje, že nerovnost neexistuje pouze mezi ženami a muži, ale také mezi ženami v závislosti na jejich dalším znevýhodnění. Svobodná černošská matka je tak společensky znevýhodněna více než provdaná bílá středostavovská žena. (Lindsey, 2005)

1.3. Jak se učíme genderu

Existuje mnoho teorií, které se snaží osvětlit proces osvojování si genderu, a které se od sebe liší v několika klíčových bodech. Prvním z nich je klíčový faktor, který může být psychologický, biologický či sociální – učíme se genderu díky vnitřním psychologickým procesům, společenským tlakům, či genderové rozdíly pramení z biologie? Druhým bodem je způsob předávání genderových vzorců. Zatímco psychologická perspektiva klade důraz na konstrukci genderu v rámci rodiny, sociologicky orientovaná perspektiva se zaměřuje především na institucionální úroveň. Sociálně kognitivní teorie Alberta Bandury v tomto ohledu propojuje psychologickou a sociologickou perspektivu a gender chápe jako směs tlaků, který přichází ze strany rodinné skupiny i společenských systémů. Posledním bodem je vnímání toho, jestli se gender ustanovuje pouze v dětství (k čemuž se přiklání psychologický pohled), nebo jestli jde o dlouhodobý až celoživotní proces osvojování. (Bussey, Bandura, 1999)

V debatě o osvojování genderu se nejčastěji objevují tři základní teorie, které se snaží tento proces osvětlit – psychoanalytická teorie, kognitivně-vývojová teorie a teorie sociálního učení.

Psychoanalytická teorie vychází z Freudovo konceptu identifikace, během které se dítě podvědomě učí pozorováním rodiče stejného pohlaví, od kterého odvozuje své vlastní chování. K identifikaci začíná dle této teorie docházet ve čtvrtém roce života a spouštěcí mechanismy se u chlapců i dívek liší. Chlapci začínají napodobovat otcovo chování na základě kastracní úzkosti, kterou pocítují vůči svému otci coby sokovi o lásku matky. Dívky motivuje závist penisu, jehož absenci považují za známku nedokonalosti a který mohou získat pouze prostřednictvím muže. (Renzetti, Curran, 2003)

Kognitivně-vývojová teorie, vycházející z poznatků psychologů Piageta a Kohlberga, se zaměřuje na snahu dětské mysli uspořádat okolní svět do kategorií a následných schémat, pomocí kterých chápou okolní svět. Takto vzniká i kategorie pohlaví, kdy po identifikaci

vlastní kategorie dochází k rozdělování lidí do dvou jasně vymezených skupin – muž a žena. (Renzetti, Curran, 2003)

Třetí z teorií je teorie sociálního učení. Tato teorie má svůj původ v behaviorální psychologii a pracuje s představou, že se dítě socializuje prostřednictvím dvou procesů. Prvním z těchto procesů je tzv. posilování, během kterého dochází k odměňování takového chování, které je společensky žádané, a naopak k trestům za takové chování, jehož osvojení je v rozporu s představami okolí. Druhým souvisejícím procesem je modelování, tedy nápodoba lidí v přímém okolí dítěte. To napodobuje takové chování, za které je odměňováno a které je tak chápáno jako společensky žádoucí. (Renzetti, Curran, 2003)

Albert Bandura, který koncipoval teorii sociálního učení, postupně tuto teorii rozpracoval a rozšířil do formy sociálně kognitivní teorie. Ta v učení genderu kromě modelování a posilování chápe i faktor přímého učení, přičemž všechny tři procesy hrají různou roli v průběhu vývoje jedince. Na toho přitom působí různé zdroje vlivů, ať už jde o rodinu, instituce, média či skupinu vrstevníků. (Bussey, Bandura, 1999)

V kontextu této práce vycházíme právě z těchto posledních konceptů, které vyzdvihují vliv společnosti a okolí jedince na celoživotní rozvoj genderové identity. Dívky a chlapci se učí přijímat společenské představy o maskulinitě a feminitě od útlého dětství. Již krátce po narození jsou děti vystaveny společensky zakořeněným genderovým stereotypům, které s dívkami a chlapci asociují jisté konkrétní znaky a rysy. Dívky jsou tradičně popisovány jako křehké a roztomilé, odívané do růžové barvy, u chlapců se pak vyzdvihuje jejich aktivita, fyzická síla či neposlušnost. Dítě tyto tlaky a signály přijímá a již ve druhém roce života má povědomí o vlastním genderu i genderu lidí ve svém okolí. (Renzetti, Curran, 2003)

Média představují významný socializační činitel, protože na masové škále představují a reprodukují společenské představy o genderu a také behaviorální vzorce, které se s daným genderem pojí. Prostřednictvím televize, filmů, knih, videoher či magazínů jsou děti neustále vystavovány příkladům genderově specifického chování, které přijímají jako přirozené a podle kterého mohou modelovat své vlastní chování. Muži jsou v těchto médiích většinou vyobrazeni jako přímí, iniciativní a aktivní, kdežto ženy jsou závislé, emotivní a připoutané k domovu. Děti tráví konzumací médií značné množství času a jsou vystavené tomuto silně stereotypnímu vyobrazení. (Bussey, Bandura, 1999)

Tato práce se zaměřuje na reprezentaci genderu ve filmech studia Disney, které již dlouhodobě platí za jeden z největších a nejvlivnějších mediálních konglomerátů. Vliv tvorby tohoto studia na vývoj genderu byl již popsán.

Longitudinální studie z roku 2016 se zabývala výzkumem toho, jak pravidelné sledování filmů s Disney princeznami ovlivňuje genderově stereotypní chování, body image a společenské chování. Výzkum prokázal, že konzumace těchto filmů souvisí s více femininním chováním u dívek i chlapců, neprokázal už však přímou souvislost s vnímáním vlastního body image a společenským chováním. (Coyne et al., 2016)

1.4. Čtyři vlny feministického hnutí

Při zkoumání vývoje vyobrazení genderu je důležité věnovat se stručně proměně feministického hnutí, které si v průběhu času prošlo transformacemi, jež přímo ovlivnily nahlížení na problematiku pohlaví a genderu i jeho reprezentaci v médiích, jak bude ukázáno v dalších kapitolách. Historii feministického hnutí můžeme rozdělit do čtyř vln, přičemž každá z nich v sobě odráží specifické problémy své doby a spolupodílela se na přetváření společnosti a jejího přístupu k ženám. Popis se omezuje především na feminismus ve Spojených státech, který je pro pochopení kontextu zkoumaných filmů relevantní.

Přestože snahy o zlepšení životů žen sahají hlouběji do historie, první skutečné hnutí usilující o jejich zrovnoprávnění začalo vznikat ve Spojených státech souběžně s abolicionistickým hnutím. Roku 1848 došlo v americkém městě Seneca Falls ke konferenci, během které byly formulovány konkrétní společenské problémy, kterým musejí ženy čelit. Styčnými body první vlny feministického hnutí se stalo volební právo a právo žen na vzdělání jakožto prostředku k získání samostatnosti a nezávislosti. (Renzetti, Curran, 2003)

Poté, co si v prvních desetiletí 20. století ženské hnutí sufražetek vybojovalo volební právo se mohlo zdát, že sufražetky dovršily svého cíle a rovnosti mezi oběma pohlavími bylo z politického hlediska dosaženo. V období po druhé světové válce se ve spojených státech stala ideálem ženství žena jakožto manželka a matka v domácnosti.

S kritikou tohoto nenaplněného způsobu života započala druhá vlna feministického hnutí. Jejím katalyzátorem bylo vydání knihy *The Feminine Mystique* feministickou aktivistkou Betty Friedan, která v roce 1963 otevřela diskuzi o stavu ženství v americké společnosti šedesátých let. Ve svém klíčovém díle popsala pocity ženské frustrace, nemožnost seberealizace a z ní pramenící krizi ženské identity (Friedan, 2002).

Nově započatá druhá vlna feministického hnutí, která panovala v průběhu šedesátých a sedmdesátých let, byla ve spojených státech silně spjatá s jinými společenskými hnutími – především pak se sexuální revolucí, protesty proti válce ve Vietnamu či s hnutím za zrovnoprávnění Afroameričanů. Toto období přineslo značnou diverzitu ve hnutí, které se štěpilo do radikálních, liberálních či marxistických odnoží. Mezi klíčová témata tohoto období patřilo právo na potrat či hormonální antikoncepci (obojí součástí konceptu tělesné autonomie) a rovnost v profesní sféře – hnutí se totiž zaměřilo na nerovnost odměňování. (Osborne, 2001)

Druhou a následnou třetí vlnu feminismu od sebe odděluje období politického konzervatismu, ve kterém pro feminismus zdánlivě nebylo místo, protože se již rovnosti mezi pohlavími dosáhlo (Osborne, 2001). Tyto představy o post-feministické společnosti však skončily v první polovině devadesátých let dalším vzestupem hnutí. Mezi témata, jakými se hnutí v tomto období zabývalo, patří politická reprezentace žen, sexuální obtěžování, body image a konečně také snaha o inkluzivní přístup, který by zahrnoval perspektivu marginalizovaných žen.

Na přelomu tisíciletí tak už bylo zřejmé, že současný feminismus musí počítat s intersekcionalitou a zohledňovat vztah genderu a jiných faktorů sociální hierarchie, jako jsou třída, rasa či sexuální orientace, protože jejich přehlížením může feminismus sloužit pouze zájmům privilegovaných žen (Freedman, 2002). Intersekcionalita je jedním ze stěžejních témat navazující čtvrté vlny feminismu.

Čtvrtá vlna odstartovala na počátku 10. let tohoto století, avšak předěl mezi třetí a současnou čtvrtou vlnou není tak zřejmý, jak tomu bylo v předchozích případech. Pro nejnovější fázi hnutí je klíčový vzestup internetu a sociálních sítí, které udávají charakter hnutí. Internet dává masám hlas a umožňuje lidem nejenom reflektovat to, co je ve společnosti špatně, ale také tyto systematické nerovnosti otevřeně konfrontovat. Možnost propojení a rychlé mobilizace vede k internetovému aktivismu, který se zaměřuje na témata jako jsou sexuální obtěžování a existence tzv. rape culture (prostředí, ve kterém je normalizované sexuální násilí), násilí na ženách či body positivity hnutí. Další oblasti jsou nedostatečná reprezentace žen v politické i obchodní sféře, genderové stereotypy, nerovnost mezd či tlak ke konformitě. Tematické okruhy, kterými se vlna zabývá, tedy nejsou příliš odlišné od témat, které řešil feminismus před ní. (Caffrey, 2020)

2. Pohádky

2.1. Co jsou to pohádky

Pohádka je komplexní a rozšířený útvar, avšak navzdory této skutečnosti její univerzálně přijímaná a obecná definice neexistuje. Zatímco pro některé může jít o narativní formu spojenou s určitými znaky, pro jiné je pohádka obecnější a nejednotný útvar. Pod označení pohádky totiž spadá široká škála příběhů, mezi kterými nacházíme pouze vzdálenou souvislost. (Haase, 2008)

Jako stěžejní charakteristiku pro definici pohádky spatřuje Marina Warner (2014) přítomnost magie, zázraků, nadpřirozena a příslibu šťastného konce, které protkávají pohádkové příběhy. Pohádky jsou příběhy, které se odehrávají v neurčitý čas a na nespecifikovaném místě, a pomocí kouzel či magických bytostí přinášejí svým posluchačům či čtenářům příslib naděje.

Hovoříme-li o pohádce, máme tím na mysli její dvě základní a navzájem související formy tvořící celý žánr – pohádku lidovou a pohádku literární. Historicky starší pohádka lidová vychází z tradiční lidové slovesnosti a označuje ty pohádky, které byly po staletí předávány v nesčetných ústních variantách skrze postavu vypravěče. Pohádka literární pak z této ústní formy vychází a jde o ty pohádky, které jsou příjemci zprostředkované nepřímo prostřednictvím psaného slova. (Sirovátka, 1998)

Lidové pohádky jsou jednou z mnoha složek lidové slovesnosti a folkloru. Tyto ústně podávané příběhy se poutaly k rituálům, zvykům a víře daných komunit, ve kterých posilovaly pocit sounáležitosti a dle potřeby předávaly posluchačům rady či varování (Zipes, 2007). Přestože v sobě mohou nést určité specifické národní či regionální znaky, mají pohádky obecně silně univerzální a nadnárodní charakter – pohádky napříč národy a územími sdílejí podobné principy a motivy, což z nich dělá společný produkt a majetek mnohých národů (Sirovátka, 1998). Za touto univerzalitou pohádek může stát čerpání ze společného zdroje – tím máme na mysli psychologický aspekt lidské fantazie, náboženské prvky či inspiraci čerpanou z každodenních zkušeností lidského života (Propp, 1999).

Lze rozlišit několik kategorií lidových pohádek – fantastické, realistické, legendární či pohádky o zvířatech (Sirovátka, 1998). Jsou to však především pohádky fantastické, též označované jako kouzelné, se silnými fantastickými a magickými motivy, ze kterých se postupně vyvinuly pohádky literární (Zipes, 2007).

Písemnictví je již od svého prvopočátku úzce spjaté s lidovou slovesností, se kterou existuje ve vzájemném a blízce provázaném vztahu (Sirovátka, 1998). Pohádky, stejně jako jiné žánry lidového vyprávění, byly nejprve písemně zaznamenávány a postupně i adaptovány a přizpůsobeny pro novou gramotnou vrstvu aristokracie a střední třídy, čímž vykrytalizoval žánr literární pohádky (Zipes, 2007).

Literární pohádku Sirovátka (1998) rozděluje do několika kategorií podle míry jejího vztahu s lidovou formou. Jsou takové literární pohádky, které mají s ústní formou velice úzký vztah – může jít buď o jejich přímý přepis či o adaptaci, která se zakládá na několika ústních variantách lidového vyprávění. Jiné formy, které lze označit jako umělé, naopak nemají základ v orální tradici, používají však již ustálené formule a postupy známé z klasických lidových pohádek. Poslední složku tohoto spektra tvoří pohádky převedené do jiné umělecké formy – do této kategorie pak mimo jiné spadají i filmové adaptace pohádek.

Přestože se lidová pohádka nevytratila, byla to právě ta literární, která se stala více legitimní a více ceněná díky své stálosti, zatímco ta lidová postupně ztrácela svůj sociální význam (Zipes, 2006).

2.2. Zrod literární pohádky

První literární pohádky mohly vznikat tam, kde k tomu existovaly odpovídající podmínky – dostatečná gramotnost místní populace a bohatá kulturní aktivita (Zipes, 2007). Počátky literární pohádky tak můžeme vystopovat do italských městských států 17. století a následně v menší míře do Velké Británie. Co se však týká ustanovení tohoto literárního žánru tak, jak jej známe dnes, hraje zásadní roli historický vývoj pohádky ve Francii. Bylo to právě zde, kde se lidové pohádky dostaly do popředí zájmu vyšší aristokratické a měšťanské společnosti. Příběhy, které bývaly do té doby chápány jako opovrhovaná a nízká kratochvíle vesnických vrstev, musely být nejprve přetransformovány tak, aby vyhovovaly vkusu aristokratické vrstvy a byly tak přijaty jako legitimní a respektovaný literární žánr (Zipes, 2006).

Zejména na přelomu 17. a 18. století můžeme v rámci Francie hovořit o období rozkvětu pohádky. Již od poloviny 17. století se pohádka stala běžnou součástí salonní zábavy a recitálů pořádaných ženami vyšších vrstev. Byly to právě tyto francouzské autorky, které se o ustanovení pohádkového žánru zasloužily nejvyšší měrou. Autoři jako Jack Zipes (2007) si všímají především „podvratné“ funkce těchto pohádek, skrze které měly převážně ženské

autorky možnost odklonit se od cenzury a moci panovníka i muži dominované církve a vložit moc nad proudem příběhu do rukou pohanské postavy víly. Z dominantní role víl v těchto raných pohádkách vychází i francouzské označení pro pohádku „conte de fée“ a následný anglický název „fairy tale“.

Postupně v devadesátých letech docházelo k publikování příběhů a k ženským autorkám jakými byly například Marie-Catherine d’Aulnoy, přibyli i mužští autoři, zejména pak Charles Perrault, jehož verze příběhů patří mezi ty nejrozšířenější. S procesem zapisování pohádek a jejich přetvářením v respektovaný literární žánr docházelo rovněž k jejich posunu od převážně dospělého publika, kterému byly určeny lidové pohádky, k nové cílové skupině, k dětem. S tímto posunem lze pozorovat i narůstající úsilí autorů o to, aby do svých příběhů vložili odkaz pro dětské čtenáře. Francouzské pohádky tak v sobě nejenom zrcadlily aristokratickou morálku a ideální společenské uspořádání, ale nově i modely chování a vzory pro děti. (Zipes, 2006)

2.3. Pohádky a jejich role v socializaci dítěte

Pohádky jsou jedny z prvních příběhů, které dospělý člověk svému dítěti předává, a dítě doprovází po významnou část jeho vývoje. Pohádky mohou dle různých perspektiv plnit významné role nezbytné pro správný vývoj dětské psychiky a jsou také významným nástrojem socializace. Studium skryté funkce pohádek a potenciálních vlivů pohádkových příběhů na dětské čtenáře se zabývá množství oborů, které se zaměřují na jednotlivé aspekty pohádek a jejich účinků.

Psycholog Bruno Bettelheim (2017) se ve své knize *Za tajemstvím pohádek* zabýval studiem vlivu pohádek na psychologický vývoj dítěte. V pohádkách spatřoval významný prostředek, pomocí kterého se dítě může obeznámit nejenom se světem kolem sebe, ale především se svým vlastním já. Pohádky chápal jako pomůcku, pomocí které se dítě skrze identifikaci s ústředním hrdinou vyrovnává s vlastní existenciální úzkostí a učí se zvládat nevyhnutelné krize lidského života. Pohádky, které se ve své symbolice nesnaží skrývat nespravedlivost a krutost života, tak podle Bettelheima umožňují nalézt smysl vlastní existence i okolního světa a vyrůst v nezávislého a zralého jedince.

Obdobný pohled na pohádky má také profesor psychologie Sheldon Cashdan (1999), který sice odmítá didaktický význam pohádek a odklání se i od Bettelheimovy psychoanalytické perspektivy, i on však v pohádkách spatřuje zásadní význam pro správný

vývoj dětské psychiky. Pohádky dle něj totiž reflektují nejhlubší dramata dětského nitra a učí je, jak se vyrovnat s vnitřními konflikty i se svým vnějším okolím. Pohádky v sobě ztělesňují sedmero lidských hříchů i jeden z nejsilnějších dětských strachů vůbec – strach z opuštění.

Psychologickému pohledu na pohádky tak dominuje víra v jejich schopnost naučit dítě vyrovnat se s vnitřními démony a přijmout nelehkou realitu nemilosrdného okolního světa, které musí každý z nás čelit. Jak již však bylo naznačeno výše, můžeme na pohádky nahlížet také jako na nositele konkrétních společenských hodnot a behaviorálních vzorců, které dětskému publiku předávají konkrétní modely pro společensky akceptované chování. Pohádky tak mají významnou naučnou a socializační funkci, prostřednictvím které pomáhají z dětí vychovat fungující členy společnosti

Již od samotného počátku procesu, během kterého se literární pohádky začaly vymezovat jako žánr určený dětem, můžeme spatřit výrazný posun od způsobu narace, který byl typický do té doby. Jak již bylo řečeno dříve, pohádky byly ve svých historických orálních kořenech zálibou pro dospělé členy nižších vrstev a jakožto takové byly plné dospělých i sexuálních motivů. A stejně tak i prvně vznikající a popularizované literární pohádky vyšších vrstev, přestože už byly více delikátní a do značné míry zbaveny obhroublého charakteru lidových pohádek, byly produktem salónní zábavy dospělých. S orientací na dětské publikum však rychle vyvstala potřeba autorů přizpůsobit pohádku dětské mysli, dodat příběhu morální rozměr a z pohádky tak učinit didaktický nástroj. (Tatar, 1992)

Perrault, přestože nebyl prvním z vlny francouzských autorů pohádek, bývá díky svému vlivu a snaze o kultivaci dětské mysli a morálky často vyzdvihován jako autor, který položil základ pro výchovnou povahu žánru (Zipes, 2006). Byla to však společná charakteristika všech soudobých francouzských autorů, autorek i sběratelů pohádek, kteří ve svých příbězích tlačili děti ke konformitě vůči dobově převládajícím společenským představám a morálním standardům.

Pohádky v sobě stejně jako jiná umělecká, a především literární díla, odrážejí dobově a kulturně podmíněné hodnoty, normy, morálku či sociální dynamiku, které jsou typické pro danou společnost. To se může projevat nevědomou, ale i zcela vědomou snahou autora vstřípnit do svých příběhů a tím i do mysli dětských a mladistvých čtenářů určitý systém hodnot a zvyků, který je daným společenským uspořádáním vyžadován. Pohádky pak v tomto ohledu hrají roli jednoho z nejsilnějších socializačních činitelů západního světa, který

propaguje dominantní společenské představy a uzpůsobuje se také jejich proměnám v čase (Zipes, 2006).

Jako příklad fluidního charakteru morálního zabarvení a poselství pohádek v souvislosti s proměnou doby uvádí Zipes (2006) tvorbu německých bratrů Grimmů. Sbírkou jejich pohádek, která vyšla poprvé v roce 1819, je výsledkem sběru a následné modifikace příběhů německé střední třídy, které měly odrážet národního ducha této dynamické doby. Po prvním knižním vydání však následovalo šest dalších, které bratři za svého života vydali a upravili dle měnících se společenských nálad. Příběhy tak byly opakovaně přepsány a uzpůsobeny prohlubujícím se puritánskému vnímání obou bratrů i obecné potřebě poskytnout dětem správné vodítko k buržoaznímu vnímání světa. Jejich příběhy tak glorifikují patriarchální uzpůsobení společnosti, protestantskou pracovní i životní etiku a akumulaci bohatství.

Kromě toho, že pohádkové příběhy zrcadlí obecné představy o ideálním sociálním uspořádání a prostřednictvím svých hrdinů propagují společenskou konformitu, obsahují některé z pohádek i zcela zjevné morální lekce. V dětské literatuře existuje řada příběhů, jejichž cílem je poskytnout výstrahu před činy a chováním, od kterých je třeba dětského čtenáře odradit. Cílem jiných příběhů je zase uvést příklady takového chování, které je žádané. Tyto příběhy jsou plné příkazů a zákazů, jejichž nedodržení vede k explicitnímu a nelítostnému trestu, mnohdy pak k brutálnímu zmrzačení či smrti provinilého hrdiny. (Tatar, 1992)

Konkrétně genderové socializaci pohádky napomáhají způsobem, kterým v závislosti na gender vyobrazují své hrdiny i jejich vzájemné interakce či očekávání, které na ně klade společnost. Analýzou způsobů, kterým jsou ženské hrdinky i mužští hrdinové v pohádkových příbězích vyobrazení, se začala zabývat feministická kritika pohádek.

2.4. Feministická kritika pohádek

Feministický zájem o pohádkový žánr odstartoval na počátku sedmdesátých let vydáním textu, který měl v kontextu kritické analýzy pohádek silné následky. Americká spisovatelka a akademička Alison Lurie vydala roku 1970 článek *Fairy Tale Liberation*, později zrevidovaný a v roce 1990 znovu vydaný jako esej pod názvem *Folktales Liberation*, ve kterém se kromě významu pohádek dotkla i jejich genderového aspektu a potenciálního využití jako nástroje pro ženské osvobození.

Lurie (1990) ve svém textu chápe klasické pohádky jako žánr, ve kterém se utlačovaným a chudým dostává hlasu a ve kterém mohou bojovat (a většinou i vítězit) vůči nespravedlivému řádu. Ženské postavy jsou v nich aktivní a kompetentní přinejmenším stejně jako jejich mužské protějšky, které mnohdy svou mocí dokonce zastíní – jsou to ostatně dobré sudičky, moudré ženy či zlé macechy, které jsou hlavními hybatelkami děje. V později vydané esejí sice Lurie připouští jistou kritiku vůči poselství pasivní ženskosti a jemnosti nejpoblárnějších pohádek, svou pozornost však zaměřuje na méně známé pohádkové příběhy, které označuje jako ženskou literaturu.

Už dva roky po vydání původního textu na Lurie reaguje Marcia R. Lieberman ve své esejí *"Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale*, ve které se vůči jejímu stanovisku ostře vymezuje. Pohádky nechápe jako potenciální nástroj osvobození, ale naopak jako pomůcku akulturace žen v rámci klasických genderových rolí. Poblární pohádkové příběhy, protože právě na nich díky jejich dosahu mezi lidmi záleží, v sobě podle ní skrývají poselství a lekce, které generacím dětí podsouvají behaviorální vzorce, hodnotové systémy a genderové role dané kultury. (Lieberman, 1972)

Hlavní kritikou, kterou Lieberman (1972) nastínila a ke které se přiklonily další feministické autorky, které přišly po ní, je systém, ve kterém jsou pohádkové hrdinky odměňovány za svou krásu, jemnost a poslušnost. Ženské postavy jsou štvány proti sobě ve víru kompetice a závisti, protože ošklivé dívky jsou vykresleny v negativním světle a pouze ty nejkrásnější z žen si vyslouží šťastný konec – výhodné manželství s krásným a bohatým princem, který dívku zabezpečí. To je v opozici s mužskými hrdiny, kteří vítězí pro svou sílu či bystrost, a zatímco hrdinky pasivně čekají na to, až si je pro jejich krásu jejich osud najde, hrdinové hrají ve svém příběhu aktivní roli a vychází osudu vstříc. Manželství je v pohádkách vyobrazeno jako stěžejní bod příběhu a slouží jako odměna pro většinu pohádkových hrdinek.

Přestože existují i takové pohádkové příběhy, ve kterých ženská hrdinka prokáže odvahu a bystrost (vzpomeňme například na Mařenku, která obelstila čarodějnici), většina pohádek vyobrazuje pasivní hrdinky, které pouze čekají na svou záchranu – takový motiv nejlépe ilustrují nejnámější pohádkové ženské postavy, jako jsou Sněhurka či Šípková Růženka, které podstatnou část svého vlastního příběhu dokonce prospí. U některých hrdinek je zase vyzdvihoáno utrpení, kterému musí čelit. Archetyp nevinné pronásledované hrdinky (tzv. innocent persecuted heroine) znázorňuje krásnou ženskou hrdinku, která s tichou pokorou

snáší kruté zacházení jako přirozenou součást svého údělu, za kterou je ale na konci příběhu odměněna. Feministické kritičky upozorňují na to, že takové vyobrazení pohádkového utrpení může pro děti (a především pro dívky) představovat nebezpečný vzor toho, že v utrpení a v jeho tichém snášení může tkvět jejich půvab (Lieberman, 1972).

Ve své knize *Woman Hating* kritizuje radikální feministka Andrea Dworkin (1974) pohádky jako nástroj, který nás učí našemu místu ve společnosti. Skrze pohádky již od dětství konzumujeme společenské hodnoty, které si s sebou přinášíme do dospělého života. A zatímco chlapi při čtení pohádkových příběhů sní o heroickém překonávání překážek, dívky se identifikují s krásnými oběťmi a s pasivní dobrotou pohádkových hrdinek. Pohádky jsou dle Dworkin nástrojem teroru, který nám vštěpuje dobrotu, poslušnost a lásku – charakterové vlastnosti, které jako jediné vedou ke šťastnému konci. Alternativou tohoto modelu je totiž pouze zlo a utrpení. Ženské postavy, které v rámci příběhu demonstrovaly schopnost a sílu, jsou vykresleny jako zlé macechy, na které čeká krutý konec. Na druhé straně pak stojí dobré a pasivní matky, které však rychle umírají, protože v příbězích není pro jejich roli místo. Aby byla ženská postava dle Dworkin chápána v rámci příběhu jako dobrá, musí být mrtvá nebo přinejmenším naprosto pasivní a poslušná.

Literární kritička Karen E. Rowe se ve své analýze *Feminism and Fairy tales* zaměřila na pohádkové vyobrazení romantické lásky, které je pro generace mladých i dospělých předlohou pro jejich vlastní milostná očekávání. Pohádky jsou příběhy, které oslavují hrdinčinu pasivitu, závislost na muži a sebeobětování, které ženě v reálném životě usnadňují přijmout její domácí roli a roli mateřství. Pohádky napomáhají v idealizování manželství a mateřství jako něčeho, k čemu by měla žena aspirovat a podvolit se tak společenskému patriarchálnímu tlaku. (Rowe, 1979)

Jak Rowe pokračuje, pohádky s ženskou hrdinkou se často zaměřují na kritické období dospívání. Mladá čtenářka se tak může s těmito hrdinkami vnitřně ztotožnit a spatřit v příběhu symbolickou spojitost s vlastní strachem z dospívání a stárnutí. Zlá macecha může mnohdy reprezentovat strach ze stárnutí a žárlivost na mládí a krásu. Pohádky tak vyobrazují napjaté vztahy mezi dospívající dcerou a její matkou. Příběhy také často zobrazují přechodový rituál opuštění otcovského domu a přijetí nových domácích rolí v domě manžela – protagonistky se v nich poddávají princům a odměnou jsou jim sňatek, společenský vzestup a materiální zabezpečení. To vše získané díky podvolení se patriarchálnímu řádu a

vykazování žádaných vlastností. Bystrost a vlastní ambice ženských postav jsou krutě trestány.

Ze studia základních textů feministické pohádkové kritiky je tedy patrné, že se kritičky pohádek zaměřovaly převážně na problematiku vyobrazení ženské role a její dopad na utváření genderové identity dítěte. Pohádky byly a dosud jsou kritizované za to, že své ženské hrdinky vyobrazují jako panny v nesnázích, které jsou krásné, poslušné a s pokorou snášejí svůj nelehký osud, dokud nejsou za svou pasivitu odměněny láskou dobrého muže a manželstvím. Pohádky tak ukazují na nutnost ženské konformity v patriarchálním řádu, protože jakákoli alternativa vyvolává chaos.

Prvotní debata o negativním vlivu klasických pohádek ovšem nevedla pouze k dalším obdobným rozborům. Jak Haase (2004) vysvětluje, feministický zájem o pohádky vedl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let ke zvýšenému zájmu o alternativní a méně známé pohádky z celého světa, které by se svým vyobrazením genderu a genderových stereotypů odchylovaly od kánonu klasických západních pohádek. Toto období tak přináší vlnu nových pohádkových sbírek i moderních autorských pohádek, které měly poskytnout alternativu pro křehké a pasivní hrdinky. Nepřinesly sice jednotný obraz ukázkové feministické protagonistky, otevřely však dveře charakterové a kulturní pestrosti postav i motivů.

Feministický zájem o pohádky nepohasl ani ve 21. století. Kritička Christina Bacchilega (2013) rozebírá pozitivní dopad internetu a síťového prostředí na pohádky, přičemž vyzdvihuje zpřístupnění a digitalizaci nejenom primárních pohádkových textů, ale i kritických feministických pojednání, která normalizují kritický přístup k příběhům. Jako přínosná hodnotí i diskusní fóra a z nich plynoucí možnost o pohádkách diskutovat či vytvářet vlastní pohádkami inspirované obsahy.

3. Pohádka a film

3.1. Pohádky a magie filmového plátna

Díky univerzálnímu jazyku, kterým pohádky k lidem promlouvají, zájem o ně nepohasíná ani staletí od jejich literárních počátku či lidových kořenů. Nejenom, že pohádka ovlivňuje ostatní literární žánry, přelévá se rovněž do jiných médií a oslovuje nové generace skrze prostředky a média jim blízké. Jedním z těchto prostředků je také film, který v rámci vývoje pohádkového žánru vytlačil v posledních desítkách let literární pohádku z jejího dominantního postavení (Zipes, 2006).

Pohádky nebyly nikdy zcela verbální – od recitálů a divadelní představení po loutková divadla, pohádkové příběhy zas a znovu oživaly v nejrůznějších formách. Tato flexibilita pohádek z nich učinila vděčný předmět masové zábavy. (Warner, 2014)

Film je pohádkami fascinován a inspirován již od svých počátků. Pohádky v sobě zrcadlí fantazii ve všedním životě nevídanou a filmy díky své technologii umožňují vdechovat těmto prvkům život, což mezi oběma stranami vytváří pevné vzájemné pouto (Warner, 2014). Filmové pohádky jsou skvělým prostředkem k demonstrování téměř až zázračných technologických divů a neobyčejných aspektů moderního života. Využívají při tom vypravěčského potenciálu a estetických aspektů pohádkových příběhů, které z filmových pohádek činí jeden z nejpobulárnějších žánrů (Moen, 2013).

Jedním z prvních filmových průkopníků, kteří využili kouzla pohádek, byl francouzský režisér Georges Méliès, který roku 1899 uvedl svou první filmovou pohádku – Popelku. Méliès položil základ filmovým pohádkám díky svému experimentování s vyprávěním, pozoruhodnému zákulisí a práci s kamerou (Zipes et al., 2016). Ve svých počátcích film těžil především z transformačního prvku pohádek – díky správnému střihu se na scénách objevovaly či ve zlomku vteřiny mizely pohádkové postavy i propriety v imitaci pohádkového kouzla (Moen, 2013).

Využití plného potenciálu pohádkové filmové magie však přinesla až animace. Pohádky byly častým motivem animovaných filmů a těšily se velké oblibě. Film Sněhurka a sedm trpaslíků Walta Disneyho, uveden v roce 1937, byl prvním celovečerním animovaným filmem a zároveň je nejúspěšnějším pohádkovým filmem 20. století (Moen, 2013). Úspěch Sněhurky znamenal počátek úspěšné existence filmového studia Disney, které se do té doby omezovalo na krátkometrážní příběhy.

3.2. Kritika studia Disney

Postava Walta Disneyho představuje ve světě animace a filmové pohádky jednu z předních a pokrokových postav. Příběh vzestupu jeho filmového studia a postupný přerod studia v kolosální mediální konglomerát je příběhem animovaného myšáka, který se proměnil v obra. Kombinací své utopické vize usilující o stvoření dokonalého pohádkového světa, využití a zdokonalení technologie a obchodního talentu způsobil Walt Disney pohádkovou revoluci, díky které se jeho jméno stalo takřka synonymem pohádky. Způsob, kterým studio Disney ovlivnilo pohádkové příběhy, však není zcela pozitivní a jeho příběhy, které znají lidé na celém světě, podléhají přísné kritice.

Jedním z bodů kritiky, kterou filmy studia podrobuje Jack Zipes (2006), je jejich vztah k původním materiálům, ze kterých dané příběhy vzešly. Disney si v tomto ohledu známé literární pohádky bez větších ohledů uzurpoval a zastínil ustanovené motivy svým sklonem k vytvoření autobiografických prvků. Jak Zipes dále uvádí, Disneyho pohádkové příběhy fascinovaly, protože v nich viděl paralelu svého vlastního života a vzestupu. Tyto úpravy však původní literární pohádku připravují o její vlastní hlas a zbavují ji její komplexní barvitosti – masám je tak představena zjednodušená a infantilní verze pohádky.

Tato trivializace je obecně chápána jako součást procesu tzv. disneyfikace či disneyizace společnosti. Pojem se odvozuje od tematických zábavních parků studia Disney a označuje homogenizaci kultury s příklonem k masovému konzumerismu – objekt tohoto procesu se proměňuje v něco zjednodušeného a povrchního. Zjednodušení příběhu a spoléhání na vzorové dějové fabule sice může otevírat příběh širšímu publiku, ubírá však dětem možnost interpretovat děj dle vlastního uvážení, čímž vede ke kontrole tvůrců nad představivostí svého publika. Takto trivializované příběhy dítěti představují ideální a zjednodušený svět bez variací a nežádoucích prvků, což se odráží v reprezentaci témat jako je rodina či gender nebo v opomíjení témat, jakými jsou zase rasová či genderová diskriminace. (Bryman, 2004)

Zjednodušení tak může dávat tvůrci moc nad tím, jak uvedený příběh uchopí a předloží svým divákům. S tím se pojí i samotná podstata animace, která divákovi předkládá již hotový obraz. Zatímco u orální a literární pohádky si můžeme pohádkový svět představit dle vlastní fantazie, snímek už přímo nabízí vizuální podobu v plné podobě. A jak Zipes (2006) uvádí, Disney využívá tohoto nástroje k tomu, aby předkládal dokonale očištěný a konformní svět se silným konzervativním řádem. A jsou to právě otázky vyobrazení žen a vyobrazení rasy, které jsou nejčastějším terčem kritiky filmů tohoto studia.

Na následujících stranách vyložím stěžejní kritiku snímků Disney, která se týká problémů a oblastí, kterými se feminismus zabývá.

3.2.1. Vyobrazování genderových stereotypů

Čistě do počtů je reprezentace mužských a ženských hrdinů celovečerních Disney filmů vyrovnaná, přestože se způsob jejich reprezentace výrazně liší. Davis (2011) propočítává, že pouze jedna z osmi prvních protagonistek snímků Disney vede aktivní život, zatímco sedm ostatních zůstává po většinu svého filmu pasivní.

Výzkum Coloradské státní univerzity se zabýval analýzou šestadvaceti celovečerních snímků studia Disney od Sněhurky a sedmi trpaslíků (rok 1937) po film Není král jako král (rok 2000) a zaměřil se na vyobrazení genderu, rasy a sexuální orientace. V souvislosti s otázkou reprezentace obou genderů rozlišili výzkumníci čtyři nejčastěji se opakující motivy u ženských postav a pět nejčastějších motivů u postav mužských. (Towbin et al., 2004)

V případě reprezentace ženských postav platí:

- a) Vzhled ženské postavy je ceněn víc než její inteligence.
- b) Ženské postavy jsou bezmocné a vyžadují ochranu.
- c) Ženské postavy jsou orientované na domov a pravděpodobně se provdají.
- d) Ženské postavy s nadváhou jsou vykresleny negativně.

Pro reprezentaci mužských postav platí:

- a) Mužské postavy projevují své emoce fyzicky, nebo je neprojevují vůbec.
- b) Mužské postavy nekontrolují svou sexualitu.
- c) Mužské postavy jsou přirozeně silné a hrdinské.
- d) Mužské postavy nepracují v domácnosti.
- e) Mužské postavy s nadváhou jsou vykresleny negativně.

Výrazné rozdíly ve vyobrazování genderu potvrzuje i studie z roku 2011. Princezny, především ty ze starších Disney filmů, vykazují tradičně femininní vlastnosti – jsou vřelé, připravené pomáhat, jsou bázlivé, opatrné a svým okolím považované za krásky. Princové zase oplývají fyzickou silou, asertivitou, odvahou a zvědavostí. Jak však tato studie upozorňuje, vyobrazování genderově specifických vlastností se v průběhu let změnilo v souvislosti s proměnami společnosti – postavy se tak staly více komplexními a začaly

vykazovat i takové vlastnosti, které jsou tradičně asociované s opačným pohlavím. (England et al., 2011)

Pokud nahlédneme na první desetiletí tvorby studia Disney, vyobrazení ženských protagonistek zapadá do stereotypů, které byly popsány výše a které korespondují i s dřívější feministickou kritikou. Hrdinkami jsou princezny, jejichž spojujícími vlastnostmi jsou krása, submisivita a pasivita. Jsou to líbezné krásky s nelehkým životem, které jsou za své tiché utrpení odměněny sňatkem s krásným princem. Princezny Disney světa své diváky učí, že ženy jsou vždy zachráněny mužem a nemohou žít šťastně bez jeho pomoci (Maity, 2014). Tři první princezny – Sněhurka, Popelka a Jitřenka (též Růženka) – vyrůstají v područí kruté ženy (většinou macechy) a trpí absencí mrtvé či nepřítomné matky. Jsou elegantní, jemné, laskavé a pracovité. Společná jim je však také značná odevzdanost osudu – svého šťastného konce dosahují díky činům druhých a závisí na jejich záchraně. Všechny tři příběhy končí buď královskou svatbou, nebo alespoň příslibem brzkého sňatku.

Výjimku tvoří v tomto období dětské protagonistky jako jsou Alenka či Wendy, kterým je ponechán jistý prostor pro aktivitu a zvědavost právě díky jejich nízkému věku (Davis, 2011). I v těchto filmech jsou ale výrazné negativní stereotypy spojené se ženami, jako je například silná ženská rivalita a soupeřivost o pozornost muže.

K významnému zlomu ve vyobrazení ženských postav došlo na konci osmdesátých let v souvislosti s nástupem třetí feministické vlny. Marina Warner (2014) v souvislosti s tímto obdobím hovoří o vzestupu politické citlivosti, vlivem které chtěli filmoví (respektive pohádkoví) tvůrci prokázat své vědomí o problematice genderu, mocenských sil a reprezentace rasy. Zatímco jsou klasické Disney pohádky terčem kritiky pro jejich poselství imperialismu, konzumerismu, sexismu či rasismu, Disney devadesátých let přináší příležitost pro podkopání těchto konzervativních představ a reprezentaci současných pohledů na sexualitu či moc (Zarranz, 2007).

V kontextu studia Disney je první ukázkou nových ženských hrdinek Ariel, hlavní postava filmu Malá mořská víla (rok 1989). Na rozdíl od svých princeznovských předchůdkyň je Ariel, rebelská dcera krále Tritona, zvědavá a aktivní. Opouští známý podmořský a silně patriarchální svět svého královského otce a vydává se vstříc vysněnému životu na souši po boku prince, kterému zachránila život. Nastoluje tak trend, který se v devadesátých letech dotknul všech celovečerních Disney snímků, jehož hrdinové i pohádkové motivy jsou ve svém vyobrazení více komplexní (England et al., 2011).

Nový způsob vyobrazování ženských hrdinek se promítá se i do samotného výběru příběhů a jeho protagonistů, který se už neomezuje pouze na bělošské hrdiny a hrdinky populárních evropských pohádek. Disney devadesátých let tak kromě intelektuální krásy Belle představuje i hrdinky jako jsou hrdá sultánova dcera Jasmína, moudrá dcera indiánského náčelníka Pocahontas, za práva utlačovaných bojující Esmeralda, či odvážná válečnice Mulan, která zachraňuje Čínu před nájazdem Hunů.

Přestože však hrdinky této éry vzdorují patriarchálnímu řádu a jsou mnohdy vlastními hybatelkami děje, filmy stále předkládají mnohé ze starých konzervativních hodnot (Higgs, 2016). Princezny jsou stále krásné a jejich příběh se většinou soustředí na lásku, která také končí tradičním sňatkem. Prostředí hrdinek je patriarchální, nedochází však k dostatečně výrazné kritice těchto struktur či ke snaze o celospolečenskou změnu v rámci pohádek. Jak Higgs poznamenává, „snímek může ženám devadesátých let ukázat, co si myslí, že chtějí, je to ale heterosexuální láska, co opravdu potřebují“ (Higgs, 2016, str. 67).

Posun v těchto oblastech však můžeme sledovat v souvislosti s modernější animovanou Disney tvorbou počátku 21. století. Jak si Higgs (2016) všímá, Disney pohádky této éry jsou uzpůsobeny širšímu (tj. i mužskému) publiku – jsou koncipovány spíše jako dobrodružné filmy než filmy s princeznou a mužský hrdina zde hraje po boku princezny větší roli. Éra také představuje první černošskou dvojici protagonistů, hrdinku Tianu a prince Naveena ve snímku Princezna a žabák z roku 2008.

I tyto nejmodernější z pohádek studia zobrazují patriarchální společnost, kromě její kritiky je však vyobrazena i snaha o širší společenskou změnu. Princezna Merida (film Rebelka z roku 2012) odmítá nápadníky a nucený sňatek, a jako budoucí královna si získává respekt skotských šlechtických klanů. Dcera náčelníka ostrovního kmene Vaiana (film Odvážná Vaiana: Legenda o konci světa z roku 2016) prokazuje svou odvahu a stává se novou vůdkyní, která svůj národ vede k novým ostrovům za hranice obzoru.

Zájem kritik i výzkumů se soustředí především na vyobrazení ženských hrdinek a femininity, přičemž někteří kritici dokonce snižují úlohu mužských postav v těchto filmech (Bethmann, 2017). Mužští hrdinové filmů s princeznou, které tvoří většinu zkoumaných filmů, byli v samotných počátcích těchto snímků vyobrazeni jako pro děj důležití, ale jinak takřka anonymní zachránci bez vlastní hloubky. Princ sice zachraňuje Sněhurku z jejího věčného spánku, jeho jméno se ale nedozvídáme.

Bruce (2007) rozděluje prince ze stěžejních šesti filmů do tří kategorií. Již zmíněný bezejmenný princ a stejně tak bezejmenný princ z pohádky o Popelce sdílejí nedostatek hloubky, prostoru a zajímavosti, protože se ve snímcích objevují pouze krátce. Princové Filip ze Šípkové Růženky a Erik z Malé mořské víly již hrají prominentnější roli a oba dva zabíjejí hlavní (ženskou) zápornou postavu, aby zachránili svou princeznu – přesto však nejsou jejich charakterové vlastnosti dostatečně vykreslené tak, jak je tomu u třetí kategorie. Tu tvoří Zvíře z Kráska a zvíře a Aladin ze stejnojmenného filmu. Oba dva hrají ve svých filmech ústřední roli a dozvídáme se o jejich vnitřních pocitech a problémech. I u mužských postav této kategorie filmů je tak patrný posun ve vyobrazování, který souvisí s významem, který mužská postava ve filmech s princeznou hraje.

Davis (2015) uvádí, že pokud se nesoustředíme výhradně na filmy z řady příběhů o princezně, jsou mužští hrdinové nejčastějšími protagonisty příběhů Disney studia. Mužští hrdinové v Disney filmech představují širší a různorodější škálu charakterů, než je tomu v případě postav ženských. Muži každého věku a s různým společenským původem se vydávají na dobrodružné cesty, během kterých stojí buď ve středu příběhu, nebo jsou klíčovým hráčem pro jeho úspěšné odvíjení. Přestože ženské, dětské nebo zvířecí postavy převládaly v prvních desetiletích nad mužskými, od sedmdesátých let získávají mužské postavy převahu a muži jsou hlavními hrdiny většiny snímků.

3.2.2. Vyobrazení romantické lásky

Romantická láska hraje ve většině animovaných filmů s princeznami ústřední roli a s výjimkou filmů z poměrně nedávné doby je jisté, že si v průběhu děje princezna získá princovu lásku a její příběh skončí manželstvím.

V příbězích Disney filmů s princeznami je láska silně idealizovaná, vítězí nad každým příkořím a ve většině případů je iniciována mužem, který ztělesňuje ve vztahu aktivního dobyvatele (Hefner et al., 2017). Zatímco ženské postavy vykazují spíše pasivní chování, které lze označit za svůdné, jsou to mužské postavy, které iniciují držení za ruku, polibky, zjednávají další schůzky, nebo narážejí na možný sňatek (Junn, 1997).

Láska, která je v těchto filmech zobrazena, se rozhoří rychle – postavy se do sebe zamilují na první pohled, nebo jim k zahoření láskou stačí pár dnů. Bezejmenný princ se do Sněhurky zamiloval během písně, Popelka a Jitřenka si zase pravou lásku získaly v průběhu jednoho tance. Je však patrné, že i zobrazení lásky podléhá proměně – Mulan i princezna Tiana se

svým budoucím partnerem tráví delší dobu a společně překonávají překážky, které jim umožňují navázat hlubší vztah založený i na přátelství (England et al., 2011).

Bližší zkoumání vývoje ve vyobrazování romantické lásky potvrzuje, že došlo k jejímu rozvoji a modernější filmy představují výzvy, kterým musí zamilovaný pár čelit – láska tak vyžaduje práci a oběti (Hefner et al., 2017).

3.2.3. Vyobrazování rasových a etnických menšin

Disney snímky se potýkají s kritikou nedostatečné či nevhodné reprezentace rasových a etnických menšin. Po značnou část své existence studio vyobrazovalo převážně bílé hrdiny a dle některých kritiků tak přispívalo k posilování ideologie bíle nadřazenosti, protože spojovalo bílou barvu kůže s dobrotou, krásou a šťastným koncem (Hurley, 2005).

Již zmiňovaný výzkum Coloradské státní univerzity rozlišil pět nejčastěji se opakujících motivů, které se ve filmech objevují v souvislosti s reprezentací cizích kultur:

- a) Negativní vyobrazení menšinových kultur.
- b) Přemrštěné třídní stereotypy
- c) Vyobrazené jsou pouze západní hodnoty a křesťanství.
- d) Postavy sdílející podobné hodnoty by měly zůstat pospolu.
- e) Postavy sdílející rozdílné hodnoty se mohou přátelit.

Především první z motivů vyvolává silné reakce a kritiku za rasistické zobrazování menšin. Samotná studie zmiňuje například vyobrazení černošských dělníků ve filmu *Dumbo* (rok 1941) coby stereotypních nádeníků podobných otrokům (Towbin et al., 2004). Král Louie, obrovský orangutan z *Knihy džunglí* (rok 1967) dabovaný Afroameričanem, zase ve své jazzové písni adresuje Mowgliho a zpívá o tom, že i opičák jako on se může naučit být člověkem jako Mowgli.

V průběhu devadesátých let muselo studio odklonit svou pozornost od výhradně západní kultury, aby oslovilo i jiné trhy, především ten asijský. Do ústřední role se tak musely dostat i postavy jiné barvy pleti, protože možnost identifikovat se s postavou umocňuje divácký prožitek. (Kiyomi, 2016)

Desítky let od svého vzniku tak prostřednictvím *Aladina* a *Jasmíny* představilo studio protagonisty tmavší pleti. Přesto je ve filmu *Aladin* plno negativních stereotypů arabského světa, který je vyobrazen jako barbarský, a jeho postavy (s výjimkou ústřední dvojice, kterou namlouvali herci bílé pleti) jsou zobrazeny s karikaturními a nehezkými rysy – snímek tak

sklidil kritiku etnicky arabských Američanů i Americko-arabské antidiskriminační komise (Breux, 2010).

Kromě nedostatečné reprezentace je přítomna také tzv. orientalizace hrdinek z řad rasových menšin, kterou lze ve filmech z devadesátých let vyzorovat. Tyto hrdinky jsou vyobrazeny jako exotické, cizorodé a sexuální – to lze nejlépe spatřit na hrdinkách jako jsou Pocahontas a Esmeralda, které jsou prezentovány jako vyzrálé a svůdné. Zatímco jsou bílé postavy vyobrazeny spíše konzervativně, hrdinky jiných etnik jsou oděny exotickým způsobem, který zdůrazňuje či odhaluje ženské křivky, čímž diváky vyzývají k tomu, aby je sledoval. (Lacroix, 2004)

3.2.4. (Ne)zobrazování sexuálních menšin

Posledním zkoumaným aspektem výzkumu Coloradské státní univerzity byla reprezentace sexuálních menšin. V rámci šestadvaceti zkoumaných snímků nevystupuje v žádném z nich postava, která by byla homosexuální. Jak však studie poznamenává, v pěti z těchto filmů se objevuje negativní vyobrazení mužských postav, kteří mají tradiční ženské charakteristiky – tyto postavy (ve všech případech záporné) se chovají zženštilým způsobem, za což jsou v některých případech terčem posměchu. V šesti filmech hrdinové vykazují vlastnosti, které nejsou typicky mužské, nejsou však vykresleni negativně. Ve třech snímcích se náklonnost mezi postavami stejného pohlaví (konkrétně muži) setkává s opovržlivými a posměšnými reakcemi. (Towbin et al., 2004)

3.2.5. Rodinná dynamika

Výzkum z roku 2018, který se zabýval reprezentací rodin v 85 animovaných Disney filmech v rozmezí let 1937 až 2018, odhalil, že rodina s jedním rodičem je nejčastějším modelem, který se objevuje ve 41.3% ze všech zkoumaných filmů a překonává tak nukleární model rodiny, který se vyskytuje pouze ve čtvrtině z případů. Počet rodin, ve kterých je jediným rodičem otec, a rodin, kde je jedinou rodičovskou postavou matka, se přitom příliš neliší. Výzkum také odhaluje, že v 76% případů panuje v rodině atmosféra vzájemné podpory a 78.8% hrdinů má se svou rodinou kladný vztah. (Zurcher et al., 2018)

Navzdory těmto číslům se mnoho kritik zabývá znevýhodněným postavením matek, které v příbězích studia Disney hrají nepatrnou roli, nebo jsou v nich zcela nepřítomné. Jejich reprezentace je tak v porovnání s figurou otce a dalšími opatrovníky minimální. Pokud jsou biologické matky přítomné, zastávají tradiční ženské role, nemají však na děj přílišný vliv.

Otcové, jejichž zastoupení je častější a stejně tak i jejich význam pro příběh, mají se svým potomkem vztah, který vyžaduje respekt k otcovské autoritě. Přestože je však z feministického hlediska nedostatečná reprezentace biologických matek problematická, otevírá prostor pro alternativní vztahy budované během života. (Holcomb et al., 2015)

3.3. Role filmového remaku

Z hlediska porovnávání starých snímků a jejich nových adaptací je důležité stručně představit tzv. „remakes“ filmy („předělávky“, dále jako remaky), tedy filmy založené na již existujícím snímku, které předkládají příběh v novém zpracování.

Dle akademičky Anat Zanger (2006) jsou příběhy a motivy, které se prostřednictvím četných adaptací opakují, ve formě pomyslných řetězců. Opakování udržuje příběh v paměti společnosti a oživuje jeho poselství a relevanci, k čemuž je příhodná charakteristická vlastnost filmu – možnost reprodukce. Jedním z účelů těchto opakování, které Zanger odkrývá, je reflektování a ovlivňování vyvíjejících se společenských norem a hodnot. V podstatě tak takováto opakování pomáhají konstruovat sdílené podvědomí v souladu s převládajícími společenskými představami.

V souvislosti s intertextuálním vztahem mezi remakem, původním filmem a literární předlohou původního filmu rozlišuje Leitch ve svém textu *Twice-told tales: The rhetoric of the remake* (1990) čtyři kategorie remaků:

- Readaptace – přímé přepracování známého literárního textu bez vztahu k jeho existující dřívější filmové adaptaci.
- Aktualizace – remake vychází z klasického literárního textu a snaží se jej předložit modernímu divákovi v souladu s aktuálními hodnotami.
- Pocta – cílem remaku je vzdát hold původní verzi filmu, který se však svou existencí nesnaží žádným způsobem zastínit.
- Skutečný remake – remake se snaží původní film zaktualizovat a na rozdíl od pocty usiluje i o jeho překonání.

Především v rámci poslední kategorie je mezi remakem a originálním filmem patrná silná konkurence, ve které nejsou poškozování tvůrci originálního filmu žádným způsobem kompenzováni (Leitch, 1990). Jsou však i takové případy, kdy za originálním filmem i jeho remakem stojí stejní tvůrci, což z nich spíše než konkurenční produkt činí revizi příběhu. Takový je případ i zkoumaných dvojic filmů studia Disney – pěti původních animovaných

snímků a pěti hraných remaků, které z nich vycházejí. S ohledem na Leitchovu kategorizaci můžeme o těchto filmech studia Disney mluvit jako o poctě, která s původními filmy nesoupeří, ale oslavuje je.

Remake se snaží zaujmout široké spektrum diváků a nabízí podívanou lidem, kteří originální snímek buď neznají, nebo jej neznají dostatečně. Zároveň však také nabízí nové prvky pro ty diváky, kteří jsou již s originálním příběhem obeznámeni. Remaky tak operují s kombinací novosti i důvěrnosti, která má zaručit, že bude film pochopitelný pro nové a zábavný pro znalé diváky. (Leitch, 1990)

4. Metodologická část

4.1. Cíl výzkumu a výzkumné otázky

Cílem tohoto výzkumu je porovnání pěti dvojic pohádkových filmů studia Disney. Na straně jedné stojí původní animovaný snímek a na straně druhé jeho moderní hraný remake. V průběhu výzkumu se budu snažit zjistit, zda došlo v nových filmech ke změně ve vyobrazování genderových rolí hrdinů, jejich vzájemných vztahů i ve vykreslení společenských poměrů pohádkových světů. Cílem práce je tedy identifikace jevů spojených s genderem, u kterých došlo v moderním zpracování ke změně, a tyto jevy interpretovat v kontextu feministické kritiky pohádek i od ní odvozené kritiky předchozí tvorby studia Disney.

V souvislosti s teoretickým uchopením této výzkumné práce a s feministickou kritikou pohádek, kterou jsem v teoretické části představila a jejíž optikou bude výzkum probíhat, jsem formulovala hlavní výzkumnou otázku a doplňující dílčí otázky, které se budu snažit v průběhu analýzy zodpovědět.

Výzkumné otázky i samotná analýza se budou snažit reflektovat prezentované poznatky a nejvýznamnější prvky feministické kritiky vyobrazení genderu a společnosti v pohádkových příbězích.

Hlavní výzkumná otázka:

- Jakým způsobem se moderní verze klasických příběhů změnily s ohledem na vyobrazení genderu a společenských struktur?

Dílčí otázky:

- Jak se změnilo vyobrazení a postavení ženských hrdinek?
- K jakým změnám došlo ve vyobrazení mužských postav?
- Jaký význam a roli ve filmech zaujímá romantická láska?
- Jakým způsobem nové filmy reflektují uspořádání společnosti?
- Dochází ve zkoumaných filmech k pokroku ve vyobrazování rasových a sexuálních menšin?

4.2. Výzkumná metoda

Výzkumný vzorek deseti zkoumaných filmů podrobím kvalitativní obsahové analýze, přičemž budu postupovat metodou založené na zakotvené teorii (tzv. grounded theory).

Dle Strausse a Corbinové (1999) je kvalitativní výzkum takový výzkum, který není vedený pomocí statistického či jiného kvantitativního postupu a nepracuje tak s číselnými daty. Jeho cílem je hloubkové pochopení neznámých jevů či bližší náhled na jevy již známé. Neexistuje však obecně uznávané vymezení kvalitativního výzkumu, protože ve své podstatě zahrnuje širší škálu různých postupů (Hendl, 2005).

Pružný charakter kvalitativního výzkumu výzkumníkovi dovoluje modifikovat svůj postup ve sběru dat a analýze, protože v jeho průběhu vyvstávají výzkumné otázky i hypotézy. Výzkumník tak souběžně sbírá nová data a analyzuje je, čímž může uzpůsobit další kroky výzkumu svým novým poznatkům. (Hendl, 2005)

Jak však Hendl (2005) upozorňuje, problémem takovýchto výzkumů může být jejich vysoká míra subjektivity, která ztěžuje zobecnitelnost výsledků i možnost výzkum replikovat. Řešením problému s nedostatečnou objektivitou může být využití metody, která by se odvíjela od principů zakotvené teorie. Ta dodržuje všechny znaky vědecké metody, je založená na validitě a výsledky, které pomocí ní dostaneme, jsou zobecnitelné, přesné a dají se zopakováním ověřit.

Zakotvená teorie je teorie, kterou induktivně odvozujeme od jevu, jež se snažíme poznat. Tento jev představuje v naší analýze základ, který systematicky podrobujeme našemu zkoumání a necháváme promluvit data, která z něj vytěžíme. Výzkum tak začíná samotným fenoménem, ten i analýza však probíhají souběžně a ve vzájemném propojení. (Strauss, Corbin, 1999)

Zakotvená teorie mi pomůže uchopit zkoumaný problém a pochopit jednotlivé fenomény, které se ve zkoumaných filmech odehrávají. Snažím se přitom rozlišit způsob zobrazení postav, jejich interakcí i širšího kontextu pohádkového světa. Cílem práce je srovnání dvou kategorií filmů, takže kromě samotné identifikace jevu vyobrazeném ve starším snímku usiluji o porovnání s tím, jakým způsobem je daný jev pojatý ve snímku novém.

Desítku zkoumaných filmů podrobím v rámci analýzy odvozené od zakotvené teorie trojímu kódování.

Prvním typem je otevřené kódování, během kterého se výzkumník seznamuje s daty (v tomto případě filmy), ve kterých identifikuje jednotlivé jevy a konceptualizuje je. Takto pojmenované jednotlivé jevy se snažíme seskupit do kategorií

Následné axiální kódování znamená, že mezi konceptualizovanými kategoriemi hledáme vzájemné vztahy na základě teoretického rámce, který nám umožní spolu jednotlivé související kategorie propojovat.

Konečně, během selektivního kódování se snažíme identifikovat jednu centrální kategorii, kolem které vytvářejí ostatní kategorie jakousi osnovu příběhu, který se snažíme sdělit.

4.3. Popis výzkumného vzorku

Předmětem výzkumu této práce jsou dvojice pohádkových filmů studia Disney – původních animovaných snímků, které vznikaly v průběhu dvacátého století, a jejich moderních hraných verzí, které začaly vznikat od roku 2010. Práce se omezuje na ty filmové pohádky, které vyobrazují lidské hrdiny a vznikly v rámci téhož studia – práce se tak nezabývá obdobnými hranými pohádkovými filmy jako jsou moderní adaptace Sněhurky, které však neprodukovalo studio Disney. Cílem výzkumu bude porovnání původního a nového zpracování stejné pohádky, které od sebe dělí celá desetiletí, a zkoumání případných rozdílů ve vyobrazování genderu a genderových rolí v duchu feministické kritiky.

V současné době existuje pět dvojic filmů, které splňují tyto parametry a které jsou stručně dějově představeny v medailoncích níže. Oproti původním verzím byl výzkumný vzorek rozšířen o dvojici filmů Aladin, jehož nová verze byla uvedena na jaře roku 2019. Součástí zkoumání není snímek Mulan, jehož premiéra byla přesunuta na dobu neurčitou, ani Malá mořská víla, který je momentálně ve fázi preprodukce.

4.3.1. Popelka (rok 1950 a 2017)

Hrdinkou animovaného filmu vycházejícího ze stejnojmenné verze příběhu Charlese Perraulta je osiřelá dívka Popelka, která vyrůstá jako domácí služka své kruté macechy a dvou marnivých nevlastních sester. Popelka zastává všechny domácí práce a snáší chladné zacházení, neztrácí však laskavou povahu. Nadějí na zpestření každodenní rutiny je královský ples, na který se Popelka navzdory zákazu macechy a zničeným šatům tajně vydává. Má přitom požehnání své kouzelné víly kmoťričky, která dívce věnuje magické dary včetně skleněného střevíčku. Na plese Popelka nevědomky upoutá pozornost prince, který

krásnou neznámou dívku, uvězněnou žárlivou macechou, nakonec znovu nalézá díky jejímu ztracenému střevíčku. Film byl poprvé uveden 15. února 1950.

Moderní remake je blízkou adaptací původní verze z padesátých let, od které se na první pohled neodchyluje výrazným způsobem. Hrdinka Elka přichází na začátku příběhu o oba rodiče a rychle se musí smířit se ztrátou svého zázemí. Ponižující zacházení krásné a kruté macechy snáší s pokorou. Během projížďky potkává neznámého muže z paláce, který je ve skutečnosti princ. Touha potkat jej znovu je pro Elku motivací účastnit se tajně královského plesu – zde svou krásou ohromuje vzácné hosty a zjišťuje identitu muže, do kterého se zamilovala. I ona však musí uprchnout úderem pŕlnoci a dostává se do spárů zahořklé macechy, která dívku uvězní. Elka je nakonec nalezena a příběh končí královskou svatbou. Film měl premiéru 13. února 2015.

4.3.2. Alenka v říši divů (rok 1951 a 2010)

Adaptace nejslavnějšího literárního díla Lewise Carrola vypráví příběh o viktoriánské dívence Alence, která se dostává do neznámého světa, jenž zcela odporuje jakémukoli řádu a konvencím. Alenka, která ve své dětské fantazii toužila o svém vlastním snovém světě, se během putování v říši divů střetává s podivnými tvory a bytostmi, přičemž zjišťuje, že život bez řádu se nedá žít. Její jedinou nadějí na návrat domů jsou nevypočitatelná kočka Šklíba a výbušná Srdcová královna. Snímek měl světovou premiéru 26. července 1951.

Moderní protějšek stejného jména vypráví příběh dospívající Alenky, která si svá minulá dobrodružství pamatuje pouze jako mlhavý dětský sen. Nyní stojí na prahu dospělosti a před možností nenaplněného, avšak výhodného manželství. Ze zasnubního večírku ji osvobozuje posel z Říše divů – Alenka se tak vrací zpět do polozapomenutého světa, střetává se s minulými spojenci i s tyranskou Srdcovou královnou, kterou musí dle dávného proroctví porazit. Film byl do kin uveden 25. února 2010 a jde o první oficiální hranou adaptaci animovaného Disney filmu.

4.3.3. Šípková Růženka (rok 1959) a Zloba – Královna černé magie (rok 2014)

Animovaný snímek založený na verzi příběhu Charlese Perraulta vypráví o princezně Jitřence, která byla krátce po svém narození prokleta zlou vílou Zlobou a předurčena k předčasné smrti v den šestnáctých narozenin. Přestože se ostatním vílám podařilo prokletí zmírnit ve věčný spánek prolomený polibkem z pravé lásky, Jitřenka musí být ukryta a coby nic netušící Růženka je vychována v hlubokém lese. Zde se zamiluje do neznámého mladíka,

od kterého je však odloučena. V domnění, že hrozba kletby pominula, povolávají rodiče svou dceru zpět do království, kde má být zasnoubena s princem, který je současně i cizincem z lesa. Osud si však princeznu najde a princ je jedinou nadějí na její záchranu. Film byl uveden 29. ledna 1959.

Současná verze příběhu je vyprávěna z pohledu antagonistky Zloby a ukazuje nám její přerod ve zlou vílu. Aby se pomstila zrádnému králi, proklíná Zloba malou princeznu k věčnému spánku, který může prolomit pouze polibek z pravé lásky. Na rozdíl od své animované předchůdkyně však dospívající princeznu bedlivě sleduje a v průběhu let si k dívce buduje silné pouto. S blízcími se šestnáctými narozeninami se Zloba zoufale snaží prolomit vlastní kletbu, princezna však nakonec usíná věčným spánkem. Z toho je nakonec zachráněna polibkem Zloby. Film měl premiéru 28. května 2014.

4.3.4. Kráska a zvíře (rok 1991 a 2017)

Pohádka Kráska a zvíře vychází z příběhu autorky Jeanne-Marie Leprince de Beaumont a vypráví o krásné a sečtělé dívce Belle, která touží po širém světě a jeho dobrodružství. Ve své vesničce zůstává nepochopena, odmítá i nabídku sňatku samolibého Gastona. Když se její otec nevrací domů, vydává se jej Belle hledat a nachází ho jako vězně v začarovaném zámku Zvířete. Aby otce zachránila, přebírá jeho místo – netuší však, že je jedinou nadějí na záchranu zakletého prince i obyvatelů zámku. Svou neústupností a bystrou myslí Belle zklidňuje výbušnost Zvířete a získává si jeho srdce. Je to ale ona, kdo se musí zamilovat do toho, co se skrývá za děsivou maskou. Dvojice nakonec uchrání zámek před útokem Gastona a Belle si uvědomuje svou lásku ke Zvířeti. Prokletý princ se uzdravuje a spolu se svými poddanými se vrací do své lidské podoby. Světová premiéra filmu proběhla 29. listopadu 1991.

Moderní stejnojmenná adaptace se poměrně blízce drží děje původního filmu. Belle je dcerou umělce a sama je inteligentní inovátorkou, nepochopenou většinou místních. Když se její otec zatoulá do začarovaného zámku a pobouří prokletého pána domu, je na Belle, aby uvězněného otce osvobodila a přijala jeho místo. Stejně jako v původním filmu se po počátečních neshodách Belle i Zvíře rychle sbližují. Poté, co Belle zámek opouští, aby pomohla otci, je zajata odmítnutým nápadníkem Gastonem, který vesničany coby bývalý voják zburcuje k útoku na nebezpečné Zvíře. Zvíře s pomocí sloužících i osvobozené Belle zámek zachrání, Belle si uvědomuje svou lásku a kletba je prolomena. Dvojici čeká

královská svatba a prokletí sloužící se vrací ke svým milovaným. Film byl do kin uvedený 23. února 2017.

4.3.5. Aladin (rok 1992 a 2019)

Hlavním hrdinou dobrodružného filmu, který se zakládá na stejnojmenném arabském příběhu z anonymní sbírky Tisíc a jedna noc, je Aladin – mladý žebrák s dobrým srdcem, který se protlouká ulicemi království Agrabah. Jeho život se obrací vzhůru nohama poté, co se setkává s krásnou princeznou Jasmínou a získává do své moci kouzelnou lampu. Aby se mohl ucházet o ruku princezny, využívá Aladin první ze svých tří přání k tomu, aby jej všemocný Džin proměnil v prince. Ne díky magickému pozlátku, ale svou vlastní dobrotou si Aladin získává Jasmínino srdce, musí však čelit proradnému královskému vezírovi Jafarovi, který chce kouzelnou lampu i moc nad Agrabahem pro sebe. Svou bystrou myslí a s pomocí Džina Aladin Jafara poráží a za záchranu království je odměněn sňatkem s Jasmínou. Snímek byl uveden 25. listopadu 1992.

Remakový snímek se blízce drží původní předlohy. Aladin je pouliční zlodějíček snící o lepším životě, který se na tržišti seznamuje s krásnou dívkou z paláce. Tou je princezna Jasmína, která se snaží poznat svůj lid, ale místo vládnutí je tlačena do nechtěného sňatku. Ambiciózní a krutý Jafar využívá Aladina k získání kouzelné lampy, ta však zůstává v rukou mladíka. Džin, který se s Aladinem rychle spřátelí, pomáhá svému pánovi okouzlit Jasmínu, ale proradný Jafar plánuje palácový převrat. Poté, co je vezír poražen, se Jasmína stává sultánkou a dvojice se může provdat. Remake měl světovou premiéru 8. května 2019.

5. Analýza a interpretace klíčových jevů

5.1. Vyobrazení ženských hrdinek

5.1.1. Aktivita ženské hrdinky

Nejčastější feministickou kritikou tradičních pohádkových hrdinek je jejich pasivita v kontextu děje. Hrdinky nejznámějších příběhů v porovnání s mužskými protějšky nedělají mnoho nebo nedělají nic pro to, aby se zasloužily svého šťastného konce. Většinou si vystačí se svou krásou a submisivní povahou – vlastnosti, za které jsou odměněny láskou a oddaností muže, který hrdinku zachrání (Lieberman, 1972). Bezmoc a potřeba ochrany je pak i druhý nejčastější vyznívaný motiv u hrdinek Disney snímků (Towbin et al., 2004).

Ve zkoumaných filmech tyto vlastnosti nejlépe ilustruje postava Jitřenky. Krásná a laskavá Jitřenka je již od útlého dětství obětí kletby, která rozhoduje o jejím osudu. V důsledku kletby je Jitřenka odloučena od své rodiny a vyrůstá v lesní izolaci spolu se třemi dobrými vílami. Kromě snů o lásce nemá dívka žádné znatelné ambice. Poté, co se Jitřenka svěřuje vílám o svém setkání s neznámým mladíkem, dozvídá se pravdu o svém původu a o tom, že je již zaslíbena princovi (později vychází najevo, že právě on je oním cizincem z lesa). Jitřenka je zlomena a propuká v pláč, svému osudu se ale podvoluje a vrací se do království, které opustila jako nemluvně. Krátce nato ji stihne kletba a Jitřenka usíná spánkem, ze kterého je probuzena až na konci příběhu.

V remakové verzi je Jitřenka také poznamenána kletbou a odloučena od své rodiny. Na rozdíl od animované předchůdkyně se Jitřenka sblíží se Zlobou, která sleduje její dospívání a buduje si k dívce vztah. Jitřenka je vílou i jejím světem okouzlena, což se promítá i do jejích ambic a životních plánů: „Mám plán. Až budu starší, budu tu žít na blatech s tebou. Tak se budeme moci starat jedna o druhou.“

Poté, co je Jitřenka Zlobou vysvobozena ze své kletby, pomáhá víle zvítězit nad svým krutým otcem. Je to právě Jitřenka, která nalézá křídla, která byla Zlobě na začátku příběhu uříznuta, a víle je navrácí – tento krok je v konečném souboji rozhodující a zajišťuje dvojici hrdinek vítězství, protože návrat křídel vrací Zlobě její plnou sílu a ona může porazit krále i jeho vojáky. Původně nejpasivnější ze zkoumaných hrdinek tak svou aktivní účastí na souboji rozhoduje o osudu království lidí i víl.

Osud pohádkového království závisí na hrdince i v novém zpracování příběhu Alenky v říši divů. Krátce po svém návratu do říše divů se Alenka dozvídá, že se dle prastarého

proroctví musí utkat s monstrem tyranské Srdcové královny a že na ní závisí budoucnost celého království. Alenku toto břímě tíží a zdráhá se takovou zodpovědnost přijmout, protože jak řekla dobrá Bílá královna: „Volba je jenom na tobě, protože až se té nestvůře postavíš, budeš na to sama.“

Navzdory strachu se Alenka s monstrem na konci příběhu utkává a poráží ho. Oděna je přitom do rytířského brnění a v ruce třímá velký meč – pohled, který je u pohádkových hrdinek atypický a pojí se spíše s mužskými hrdiny a maskulinními vlastnostmi.

Jistý posun ve vyobrazování hrdinek můžeme vypočítat i v případě snímků, které mají svůj animovaný původ v devadesátých letech. Tyto animované filmy představily hrdinky, které jsou odvážné a aktivní, přesto se však do jejich příběhů promítají některé z dříve kritizovaných konzervativních hodnot (Higgs, 2016).

Animovaná Belle se na začátku příběhu vzdává své svobody, aby vysvobodila otce z vězení Zvířete. Poté, co je už coby vězeňkyně zakletého prince zanechána o samotě ve svém novém pokoji, propuká dívka v pláč, dokud ji neuklidní a neukonejší ostatní obyvatelé začarovaného zámku. Se svou novou pozicí se však smiřuje.

V remakové verzi příběhu se Belle ocitá v totožné situaci, ale na rozdíl od svého staršího protějšku odmítá být obětí. Namísto slz a přijetí osudu si Belle prohlíží své vězení a dává se do výroby lana z rozházených látek. Jakmile se ocitá sama a bez dozoru služebných, přehazuje Belle konec svého lana z okna ve snaze uprchnout svému vězňovi. Délka provazu na útěk z vysoké věže zámku nestačí a Belle vzápětí navštěvuje laskavá paní Pottsová, přesto však tato scéna ukazuje, že dívka nespolehá na cizí záchranu, ani se své nové a tíživé situaci submisivně nepodvoluje.

V obdobném duchu pak vyznívá také scéna na konci filmu, během které je Belle se svým otcem zajata a uzamčena ve voze kočáru, zatímco se Gaston s davem rozvášněných vesničanů vydává zabít Zvíře. V animované verzi bezradnou Belle z vězení vysvobozuje zakletý chlapec Chip, kdežto v novém zpracování si Belle i její otec poradí sami a odemykají zámek pomocí vlasové spony, kterou Belle vytahuje ze svého zdobného účesu.

5.1.2. Význam ženské krásy

Krása hrdinek je i nadále jednou z jejich ústřední vlastností. Dle pozorování starších animovaných Disney filmů je fyzická краса většiny původních hrdinek ceněna více než jejich inteligence a bystrost – dokonce jde o druhý nejčastěji se opakující motiv (Towbin et

al., 2004). V kontextu pohádkového příběhu hraje krása hlavní hrdinky významnou roli – a to nejenom proto, že se na základě krásy do hrdinky zamiluje princ a její zevnějšek tak představuje významnou komoditu (Lieberman, 1972). Krása je totiž více než jenom fyzická charakteristika – symbolizuje také morální čistotu a dobrotu ženské postavy, protože krásná žena je i dobrá a morálně čistá žena (Thompson, 2000).

Všechny z protagonistek jsou svým okolím či prostřednictvím vypravěče v průběhu svých příběhů popsány jako fyzicky atraktivní. Belle, jejíž jméno doslova znamená Kráska, je lidmi ze svého okolí považovaná za nejhezčí z místních dívek, zároveň je však společenským vyvrhelem, protože nikdo z místních nechápe její zájem o knihy a zasněnou povahou. Belle lze považovat za inteligentní – v porovnání se všemi ostatními postavami je sečtělá, otevřená novým myšlenkám a bystrá. I když jde o významné charakteristiky, v průběhu animovaného filmu nedostává Belle příležitost, aby svou inteligenci využila ve svůj prospěch. Děj se posouvá kupředu díky tomu, že je krásná a laskavá.

V nové verzi příběhu je Belle také vykreslena jako krásná dívka milující knihy a snící o něčem novém a neznámém. V porovnání se svou předchůdkyní má ale nový koníček – Belle je vynálezkyň, což byla role, kterou v původním snímku zaujímal její otec. V jedné ze scén na úvodu filmu Belle sestavuje mechanické zařízení podobné pračce, které za pomoci koňské síly pere Bellino prádlo, zatímco ona získává více času na čtení.

Animovaná Jasmína je okouzleným Aladinem Džinovi popsána jako „chytrá, zábavná a ... překrásná!“. I ona však svou inteligenci plně projevuje až v remakové verzi, ve které odhaluje, že má vzdělání a teoretickou přípravu pro úlohu panovníka. V průběhu filmu ji pak vidíme zkoumat politické mapy okolních království. Poté, co se Džin objevuje před dveřmi princezniných komnat s kyticí, princeznina služebná a přítelkyně Dalia tento dar komentuje slovy: „Nebudou se jí líbit. Řekni princovi Alimu, že cesta k jejímu srdci vede přes její mysl.“

Pokud se zaměříme na již dříve zmíněný fenomén asociování fyzické krásy s vnitřním dobrem, a naopak ošklivosti se zlem a nedokonalostí (Thompson, 2000), můžeme ve dvou zkoumaných filmech pozorovat zajímavé proměny.

Příběh Popelky je nejlepším ukázkou střetu krásy a ošklivosti žen. Krásná Popelka je terčem závidosti a animosity svých nevlastních sester, protože pohádkový svět je pro ženy spojený se silnou konkurencí, ve které jsou pouze ty krásné odměňovány láskou (Lieberman, 1972). Animovaná Popelka studia Disney je půvabnou a elegantní dívkou se souměrnými a

líbeznými rysy, kdežto její dvě sestry jsou neohrabané, hlučné a ošklivé. Také lady Tremaine, Popelčina stárnoucí macecha s přísnou tváří, je vypravěčem popsána jako: „Chladná, krutá a žárlivá na Popelčino kouzlo a krásu.“

Zatímco remaková Elka zůstává stejnou jemnou kráskou, nevlastní rodina je zde vyobrazena se zásadním rozdílem. Lady Tremaine je poměrně mladou, krásou a elegantní ženou s „rafinovaným vkusem“. Její dvě dcery sice nedosahují výjimečné krásy Elky, i ony jsou však poměrně hezké mladé dívky, i když jsou hašteřivé a marnivé. Vypravěčka shrnuje Elčino nahlížení na sestry: „Elka litovala tyto dvě pletichářky, které dokázaly být tak ošklivé uvnitř, jako byly krásné navenek.“

Lady Tremaine i její dcery popisují Elku jako hezkou a nic nenasvědčuje tomu, že by jejich negativní postoj k dívce pramenil ze závidění nad krásou.

Srdcová královna, která v příběhu Alenky představuje hlavní zápornou postavu, je v animované verzi vyobrazena jako obtlouklá a nehezká žena, ale její vzhled není v průběhu děje nijak adresován. V říši divů je ostatně většina postav s výjimkou Alenky a antropomorfních květin zobrazena poměrně nelichotivým způsobem, takže podoba královny nijak nevybočuje z konvencí. Vzhled je však významným aspektem pro Srdcovou královnu remakové verze.

Ve hraném zpracování má Srdcová královna groteskně velkou hlavu, která je zdrojem její zahořklosti. Královna je výbušná, sama sebou nejistá a obklopuje se pouze lidmi, kteří jsou také nějakým způsobem fyzicky zdeformovaní – nebo respektive tělesnou odlišnost předstírají pro získání královniny přízně. Tou královna zahrnuje i Alenku (bez vědomí Alenčiny skutečné identity) poté, co dívka po konzumaci kouzelného lektvaru vyrůstá do obrovských rozměrů a nepředstavuje tak svou krásou konkurenci: „Má drahá, každý s tak velkou hlavou je v mém království vítaný!“

Královnina ošklivost, výbušnost a žárlivost jsou posíleny v porovnání s její sestrou, Bílou královnou. Bílá královna, která se v původním snímku neobjevuje, je krásná, jemná a laskavá. Rodiče jí dali přednost před starší sestrou a právě ona by měla být právoplatnou královnou říše divů. Mezi sestrami tedy existuje silná rivalita. Srdcová královna, vědoma si rozdílu mezi sebou a krásnější sestrou, Bílou královnou popisuje jako ošklivou a diví se tomu, že ji lid miluje. Bílá královna je jemná a dobrá, ani ona si však neodpouští narážky na sestřin defekt. „Řekni mi, jaká se ti zdála?... A co její hlava?... Nejspíš jí v ní něco roste... Tlačí jí to na mozek.“

Zatímco tak jeden z nových snímků překonává dříve popsanou představu o asociaci vzhledu a povahových vlastností a nezobrazuje závist z krásy hrdinky jako zdroj pro ženskou rivalitu a soupeření, druhý film tyto elementy do děje vnáší a frustraci z neobvyklého vzhledu, který negativním způsobem vybočuje z normy, představuje jako příčinu zla ústřední záporné postavy.

5.1.3. Postava matky a role mateřství

S výjimkou animovaného filmu *Alenka v říši divů* je ve všech snímcích vyobrazena rodina a blízké rodinné vazby, které hrají v životě hrdinů významnou roli – ať již pozitivní či negativní (jak je tomu v případě *Popelky*). Ve všech pěti z nových příběhů však dochází k výrazným změnám ve vyobrazení rodičů. Zejména pak dochází k tomu, že se v kontextu příběhu zvyšuje role zesnulé matky, která, ačkoli je po většinu děje nepřítomná, svým odkazem výrazně ovlivňuje děj v klíčových momentech.

Jedna z nejvýraznějších změn se v tomto ohledu odehrává v novém zpracování *Popelky*. V animovaném filmu se o Popelčině biologické rodině dozvídáme velice stručně skrze postavu vypravěče, který popisuje Popelčina ovdovělého otce, jenž krátce po novém sňatku umírá. Popelčinu matku kromě poznámky, že malá dívka potřebuje mateřskou péči, nikdo po zbytek příběhu nezmiňuje.

Matka i otec jsou však přítomni na počátku remakového příběhu, který začíná idylickým výjevem z rodinného života. Elčina matka je krásná a laskavá, brzy však umírá na neznámou nemoc. Na smrtelném loži své dceři předává poselství, které ji doprovází po zbytek snímku a které formuje celý její charakter: „Buď odvážná a dobrá.“

Otec svou manželku přežívá o několik let a vidíme, že má se svou dcerou blízký vztah. Cítí se však osamocen, proto se s dceřiným požehnáním znovu žení za lady Tremaine, ovdovělou matku dvou dívek. Otec brzy také umírá a zanechává svou dceru v jámě lvové klasického příběhu.

Elka si mnohokrát opakuje matčinu mantru o odvaze a dobrotě, která jí pomáhá snášet zacházení zlé macechy. Jsou to také slova, která předává princovi Kitovi a pomocí kterých se pak princovi daří přesvědčit svého umírajícího otce o své vyzrálosti. Matka je nepřímo se svou dcerou i během jejího osudového večera na královském plese. V původním příběhu *Popelka* nejprve obléká šaty, které jí ušili její myší přátelé, a posléze šaty, které jí vyčarovala kmotřička. V novém snímku má na sobě Elka šaty po své matce, kterým víla kmotřička

pouze dodala novou podobu. Poté, co jsou matčiny šaty zničené macechou a kouzelná kmotřička se je chystá nahradit novými, Elka ji prosí: „Prosím, ne. Patřily mé matce a ... a já bych je chtěla mít v paláci na sobě. Je to jako kdybych ji brala s sebou.“

Obdobným způsobem je role zesnulé matky posílána i v případě Krásky a zvířete, v jehož původním zpracování sice dochází k vyobrazení mateřství prostřednictvím starostlivé a laskavé paní Pottsové, matka hlavní hrdinky je však nepřítomná a tato nepřítomnost není v průběhu děje nijak adresovaná.

V remakovém snímku je již upřesněno, že Bellina matka zemřela v jejím útlém dětství, že je otec Maurice ztrátou ženy i po letech silně zasažen a jakákoli slova o zesnulé manželce mu přinášejí bolest. Belle, která zná svou matku jenom z rodinného portrétu, se zoufale snaží získat od otce jakékoli informace o člověku, kterým byla. Maurice zesnulou manželku popisuje jako ženu, která se od svého okolí lišila, byla středem posměchu a obdivu svého okolí a byla odvážná. Vlastnosti, které jsou vlastní i jeho jediné dceři.

V remaku se dozvídáme i o zesnulých rodičích Zvířete, jehož rodina v původním snímku zmíněna nebyla. Paní Pottsová Belle odhaluje, že Zvíře utrpělo ve svém dětství bolestnou ztrátu laskavé matky a po její smrti bylo vychováváno krutým otcem k obrazu svému. Dvojice tak sdílí bolest z hluboké ztráty, která v průběhu příběhu pomáhá ve sblížení obou hrdinů. Zvíře Belle pomocí své kouzelné knihy umožňuje vrátit se do domova jejího dětství, kde se dozvídá pravdu o smrti své matky. Ta zemřela během morové epidemie a poslala svého manžela s dcerou pryč, aby je uchránila před možnou smrtí. Belle si z domova na památku odnáší chrastítka s růží, se kterým si se svou matkou hrávala. Po tomto momentu Belle ke Zvířeti pookřává a jeho zámek, ve kterém je vězněna, označuje slovem domov.

Poprvé jsou nám zmíněny i zesnulé matky Aladina a princezny Jasmíny. Dvojice sdílí na počátku příběhu svůj smutek ze ztráty matky i píseň, kterou jim obě dvě v dětství zpívaly. Jasmína na sobě jako memento nosí v průběhu příběhu matčin zlatý náramek, od jehož odcizení ji Aladin uchrání. A je to také tragická smrt ženy, která vede sultána ke zvýšené starostlivosti o dceru.

Disney snímky byly v minulosti terčem kritiky za nedostatečnou reprezentaci mateřské postavy – matky hrdinů totiž často umírají ještě před začátkem příběhu, a i v případě, že je matka přítomna, je její role minimalizovaná (Holcomb et al., 2015). Jak však vidíme na těchto příkladech, které pracují s příběhy, ve kterých je matka tradičně zesnulá, došlo k viditelné snaze mrtvé matky zpřítomnit a vytvořit dějovou linii, která by pracovala s jejich

odkazem a zvýšila jejich narativní význam. Matky v nových příbězích nevstávají z pomyslného hrobu, ale jejich odkaz potomky provází dál, jak můžeme vidět ve skutečnosti, že každá ze zmíněných princezen u sebe měla v klíčovém okamžiku děje předmět, který jim přenechaly matky a symbolicky je v příběhu zpřítomňují. Všechny z těchto tří momentů navíc byly důležité chvíle, během kterých se dívka osudově sblíží se svým osudovým partnerem.

Z hlediska zkoumání vyobrazení mateřství je významná změna, která se odehrála v rámci příběhu princezny Jitřenky. Biologická matka princezny hraje v animované Šípkové Růžence pouze minoritní roli a v životě své dcery nesehrává žádný význam. Obdobné je i její vyobrazení v remaku, ve kterém je matka v obdobně okrajové pozici a v průběhu snímku dokonce oproti původnímu filmu umírá. Přesto však celému příběhu dominuje mateřská figura v podobě Zloby.

Dualitou dobré nepřítomné nebo mrtvé matky a zlé macechy se zabývaly Dworkin (1974) i Rowe (1979), které v postavě zlé macechy spatřovaly alegorii na napjatý vztah mezi dospívající dcerou a její matkou. V postavě Zloby se mísí dobro i zlo, láska a starostlivost o dívku s původní nenávisť, kterou Zloba na novorozence přesměřovala. Nakonec je to ale mateřská láska, která převažuje a zachraňuje dívku z jejího prokletí, protože je to právě polibek Zloby, který prolamuje její kletbu. Vnitřní konflikt těchto dvou aspektů snímku dodávají komplexnější rozměr a nevyobrazují matku (kterou v příběhu Zloba reprezentuje) pouze ve stereotypně kladném světle.

5.2. Vyobrazení mužských hrdinů

5.2.1. Aktivita a význam mužského hrdiny pro děj

Tradiční pohádková kritika staví mužské hrdiny jako protějšek k pasivní a submisivní ženské postavě, která potřebuje jejich záchranu. Zatímco jsou ženské postavy obětmi okolností a vnějších vlivů, mužští hrdinové vyrazí do světa svému osudu vstříc (Lieberman, 1972). Jak již však bylo uvedeno dříve, mnohé z pohádkových Disney filmů se soustředí převážně na ženskou postavu a muž, přestože může sehrát stěžejní úlohu v její záchraně, je postaven na okraj příběhu (Bruce, 2007).

Ve zkoumaných příbězích vidíme ukázkou naprostého upozadění mužského hrdiny, ale také obrácenou snahu o dodání mužské postavě nového významu.

Princ Filip je hlavním mužským hrdinou animované verze Šípkové Růženky, ve které hraje klíčovou úlohu, protože je to právě on, který zachraňuje Jitřenku i celé království, které spolu s princeznou usíná prokletým spánkem. Filip se od třech dobrých víl dozvídá o osudu své milované a spěchá jí na pomoc. Přestože mu tři kouzelné víly během jeho souboje pomáhají tím, že mu darují zbraně a přivádí ho k zámku Zloby, je to Filip, který Zlobě v její dračí podobě stíná hlavu a který svým polibkem přivádí princeznu i království zpět k životu.

V novém zpracování však princ o tuto rozhodující úlohu přichází a jeho role v příběhu je drasticky zredukována. Filip se se Zlobou neutkává v rytířském souboji, protože ta v tomto snímku nepředstavuje další hrozbu a nebezpečí. Filip také nepřichází ke spící Jitřence, aby ji vysvobodil z prokletí. Princ je nejprve Zlobou omámen a poté kouzlem přenesen před pokoj princezny, kterou se mu navíc polibkem probudit nedaří. Z hlediska příběhu je tak postava prince Filipa zcela postradatelná.

Film však představuje novou postavu Diavala – havrana, kterého Zloba zachránila před lovcem a proměnila do podoby muže. Diaval je služebníkem a pravou rukou Zloby, kterou provází velkou část příběhu. Spolu se Zlobou je Jitřenčiným ochráncem a svou empatií ovlivňuje přístup Zloby k malé princezně.

Snahu o zvýšení významu mužského hrdiny můžeme spatřit v případě remakové Popelky. Princ z původního filmu je společně s princem z filmu o Sněhurce považován za nejméně vykresleného z partnerů princezen (Bruce, 2007) – princovi se nedostává ani jména a o jeho životě rozhoduje z velké části královský otec, jehož prioritou je získat synovi nevěstu a matku jeho budoucích dětí. V novém snímku se však postavě prince dostává jména (Kit) i hloubky, která jeho předchůdci chyběla. Zatímco animovaný princ se v příběhu objevuje až na královském plese a jeho další scéna je až na samém konci děje během královské svatby, Kit hraje v příběhu vedlejší, ale významnou roli, a jeho charakter je více rozveden. Je to právě on, kdo během plesu otevírá dveře království i neurozeným dívkám, aby se mohl znovu setkat s Elkou, do které se zamiloval při jejich náhodném setkání v lese. Dozvídáme se také o princově blízkém, avšak napjatém vztahu s milujícím a přísným královským otcem.

Dalším mužským hrdinou, který získal v moderním příběhu nový význam, je Klouboučník z Alenky v říši divů. V původním snímku vystupuje Klouboučník jako ztřeštěný pořadatel čajového dýchánku, který s malou Alenkou jedná s povýšením a nepochopením. Klouboučník v novém příběhu však hraje významnou roli a je povýšen do pozice přítele i ochránce Alenky, což můžeme vidět v několika scénách. Zatímco je Alenka zmenšena, drží

ji Kloboučník v rukách a utíká s ní před jejich pronásledovateli. Aby jí dal šanci na útěk, schovává jí do svého klobouku, který hází do dáli a sám se vzdává královským vojákům. Poté, co je později Alenka odsouzena Srdcovou královnou k trestu smrti, je to znovu on, kdo jí pomáhá uprchnout a podruhé obětuje svou vlastní svobodu.

V případě filmů *Aladin a Kráska* a *Zvíře* nedochází k žádné výrazné změně ve snížení či zvýšení významu mužského hrdiny či jeho aktivní účasti na ději, protože narozdíl od ostatních zkoumaných snímků hrají tyto dva hrdinové již od animovaného počátku ústřední roli a dostává se jim hlubší a výrazné charakterizace.

Zatímco tak vidíme příklad, ve kterém je pozice mužského hrdiny upozaděna i v porovnání s původním příběhem, v jiných případech došlo ve vyobrazení mužského hrdiny k posunu, který zvýšil jeho význam. Přestože jsou to převážně ženské hrdinky, které jsou centrálními postavami zkoumaných příběhů, může se jim od mužského hrdiny dostat významné podpory i pomoci.

5.2.2. Emocionalita mužských hrdinů

Nejčastější vyzorovanou charakteristikou mužských Disney hrdinů je jejich problém s projevováním emocí, které mužské postavy buď neprojevují vůbec, nebo je dávají najevo fyzicky – mnohdy pak výbuchy vzteku či násilně (Towbin et al., 2004). Mužští hrdinové v pohádkových příbězích jsou obecně asociováni s represí emocí, přičemž emocionalita je asociovaná s ženskými postavami (England et al., 2011).

V nových filmech však došlo k posunu, který dává mužským hrdinům nový emocionální rozměr i niterní konflikty, kterým musí čelit a vnitřně je reflektovat. Hrdinové nových snímků jsou tak v projevování emocí realističtější a jejich povahy jsou více komplexní.

Příkladem hrdiny, který pokořuje své problémy se zvládáním emocí, je *Zvíře*. Princ, který byl před začátkem hlavního příběhu proklet a proměněn v nestvůru, má výbušnou a impulzivní povahu a jeho záchvaty zlosti jsou vyobrazené jako destruktivní. V průběhu obou verzí příběhu však *Zvíře* prochází proměnou, během které se jeho „zvířecí“ povaha a výbušnost postupně vytrácí.

V novém zpracování se nám však dostává významných emotivních scén, které pomáhají vykreslit charakter *Zvířete*. Poté, co je *Zvíře* raněno a zotavuje se v posteli, vysvětluje paní Pottsová Belle, že princ jako chlapec ztratil svou laskavou matku a dále ho vychovával pouze krutý otec. Tento výjev je nám krátce nato znázorněn. *Zvíře* totiž leží s bolestí ve tváři

v posteli a přemýšlí o svém životě. Dostává se nám tak náhledu do jeho vzpomínek, ve kterých vidíme prince jako chlapce stojícího nad postelí zesnulé matky. Chlapec zpívá tesknou píseň adresovanou matce: „Můj život sotva začal. Dokud celý můj život neskončí, nikdy tě neopustím.“

Silně emotivní scénu, během které Zvíře přemítá nad svým životem, představuje i nová skladba „Evermore“. Poté, co Zvíře dává Belle svobodu a propouští ji ze svého zámku, cítí v animovaném i hraném příběhu hluboký zármutek nad ztrátou dívky, do které se zamiloval. Zatímco v animované verzi o svých pocitech nedokáže mluvit, v případě remaku Zvíře sleduje dívčin odjezd ze zámku a zpívá: „Nikdy ze sebe nesetřesu bolest. Zavírám oči, ale stále ji vidím. Nechám ji, aby se vkradla do mého melancholického srdce. Je to víc, než dokážu snést... I když mizí z dohledu, bude mně stále trápit, bude součástí všeho, co dělám. Budu chřadnout ve své osamělé věži, čekat u dveří. Budu sám sebe šálit představou, že vejde dovnitř a zůstane se mnou.“

Nový emocionální rozměr dostává také postava remakového Kloboučníka, přestože své emoce nedokáže vyjadřovat obvyklým způsobem a je odkázán na svou typickou ztřeštěnost. Právě ta je ale osvětlena scénou, během které Kloboučník vypráví o osudu svého klanu, který byl vyvražděn vojáky Srdcové královny. Událost se před diváky odvíjí a vidíme i moment, během kterého zlomený Kloboučník jako jediný přeživší prochází hořícími zbytky svého domova. V momentu, kdy si Kloboučník na hlavu posazuje svůj ohořelý klobouk a zvedá oči směrem kupředu, je znatelné rozšíření jeho zorniček symbolizující moment, kdy je jeho mysl zlomena.

V průběhu remakové verze Popelky se dostává více prostoru pro Kita, jehož příběh zahrnuje důležitou dějovou linii, ve které se mladý muž snaží získat uznání otce, který jej sice miluje, ale klade na něj vysoké nároky, čímž je jejich vztah na počátku příběhu důvěrný, avšak napjatý. Král je nemocný a je si vědom toho, že se jeho život krátí. V posledních momentech si nechává ke svému smrtelnému loži přivolat syna. Dvojice sdílí emotivní chvíli prosycenou smíchem i slzami, během které Kit získává otcův respekt i požehnání ke sňatku s dívkou svého srdce. „Právě jsi se stal svým vlastním mužem. To je dobře. A možná se během času, který mi zbývá, dokáži stát otcem, kterého si zasloužíš.“

Otec a syn si vysloví vzájemnou lásku a syn s pláčem ukládá hlavu na hrud' rodiče, který jej konejší.

Na zmíněných příkladech můžeme vidět, že v nových snímcích dochází k prohloubení charakterů mužských postav a k dodání nového emocionálního rozměru. I takové mužské postavy, které byly v původním snímku v rámci děje okrajové, se stávají více komplexními a o svých pocitech dokáží rozmlouvat, či je dávají najevo neagresivním způsobem. Tito hrdinové ukazují, že i muž může plakat a zabývat se svým nitrem.

5.3. Vyobrazení romantické lásky

5.3.1. Role romantické lásky a koncept lásky na první pohled

Ve své kritice se feministická pojednání zaměřují především na zásadní význam lásky a romantické dějové linie pro příběh pohádkové hrdinky. Pro tu je láska a její vyvrcholení v podobě manželství hlavní aspirací. Princ či jiný ušlechtilý hrdina totiž představuje zachránce, který ženskou hrdinku vysvobozuje ze života plného útrap, bolesti a nebezpečí. Sňatek, kterým musí příběh zákonitě končit, pak pro ženu představuje ekonomickou stabilitu a bezpečí, které bez muže získat nemůže (Lieberman, 1972).

Šípková Růženka, chronologicky třetí snímek ze série filmů s princeznou, vyobrazuje lásku v souladu s dřívějším pozorování (Hefner et al., 2017) jako silně idealizovanou, okamžitou a vítězí nad každým příkořím. Princezna Jitřenka sní o lásce, doufá v příchod romantického partnera a popisuje svůj ideál vysokého, krásného a romantického muže. Svým zvířecím společníkům zpívá: „Pokud bude mé srdce dále zpívat, doletí má píseň k někomu, kdo mě najde a přinese mi píseň lásky zpět?“

Lesem bloudící princ Filip je okouzlený zpěvem neznámé dívky a jakmile Jitřenku spatří, dává se s ní do tance a zpěv princezny se mění ve společný duet: „Já tě znám, kráček(a) jsem s tebou jednou ve snu“. Dvojice vnímá své setkání jako osudové. Zatímco je Jitřenka ve vzájemné interakci plachá a cudně se odtahuje, Filip se dívky dotýká a naléhá na další shledání. O iniciativě prince a plánování budoucnosti svědčí i princův rozhovor s královským otcem – tomu syn rozhodně oznamuje, že se s neznámou lesní dívkou ožení.

Romantická láska hraje v příběhu prim, protože je klíčem k záchraně prokleté princezny. Původní kletba smrti je díky dobrým vílám zvrácena na kletbu spánku: „A z tohoto spánku se probudíš, až kletbu prolomí polibek z pravé lásky... Protože skutečná láska vítězí nad vším.“

Zatímco Jitřenka spí svým prokletým spánkem a dle Zloby „sní o pravé lásce“, princ Filip za pomoci kouzelných kmotříček poráží zlou vílu proměněnou v draka. Princezna je

políbena polibkem z pravé lásky, království je vysvobozeno a příběh končí šťastným tancem zamilované dvojice.

Jitřenka z nového zpracování je rovněž ke své nevědomosti prokleta kletbou věčného spánku, ze které ji může vysvobodit polibek z pravé lásky. Na rozdíl od animované předchůdkyně ale princezna o lásce či muži nijak nesní. I ona se v lese setkává s princem, který zabloudil a přilákal ho neznámý hlas. Dvojice již nezpívá a netančí. Přestože je Jitřenka z náhlého setkání s cizincem ve zjevném šoku, je to právě ona, kdo žádá cizince o jméno – oproti původnímu filmu, ve kterém si dvojice svá jména nikdy nesdělí. Poté, co se princ dozví správnou cestu a dává se na odchod, Jitřenka za ním běží a táže se na další setkání. Tato scéna převrací obdobný moment z původního snímku, kdy se Jitřenka snaží utéct od prince, který naléhá na další setkání. Je to tedy postava princezny, která oproti původním pozorování (Junn, 1997) přebírá iniciativu.

Po tomto setkání v lese se zdá, že na sebe princ s princeznou zapomněli. Princ se do příběhu vrací až v momentu, kdy Jitřenka usnula prokletým spánkem. Tehdy si na něj vzpomíná Zloba, která se zoufale snaží svou vlastní kletbu prolomit. Princ je Zlobou omámen a přiveden do zámku, kde je třemi vílami přesvědčen, aby spící dívku políbil. „Nezdá se mi to správné. Sotva ji znám, viděli jsme se jenom jednou,“ protestuje princ, ale Jitřenku stejně políbí. Ke zklamání všech tento polibek k prolomení kletby nestačí.

Nové zpracování příběhu tak převrací a zpochybňuje idealizovanou a okamžitou lásku, která je všelékem na strasti hrdinů. Jitřenka je nakonec skutečně zachráněna polibkem z pravé lásky. Je to však polibek Zloby, která dívku sledovala a střežila celý její život – pouto, které je silnější než letmé setkání v lese.

I ostatní tři příběhy, v jejichž středu stojí romance, vykazují jistou proměnu a snahu vyhnout se zobrazení osudové lásky na první pohled.

Popelka se v původním zpracování setkává s princem na královském plese, kde se do sebe dvojice zamiluje v průběhu písně. „Takže tohle je láska, takže tohle dělá život nádherným... Takže tohle je ten zázrak, o kterém jsem snila,“ zpívá Popelka, zatímco s princem protančí večer v intimním prostředí královské zahrady. Kromě písně však mezi dvojicí nedochází k žádné výměně slov, dokud se Popelka nedává na útěk úderem půlnoci.

Elka v novém zpracování se s princem Kitem, kterého však považuje za prostého muže z paláce, setkává ještě před plesem. Poté, co Kit pomáhá Elce uklidnit splašeného koně, kolem

sebe dvojice krouží a vede uvolněný rozhovor, během kterého je Elka sebevědomá a s cizincem vtipkuje. Rozhovor není dlouhý, dvojice se ale dozvídá něco o životě svého protějšku. Je zřejmé, že k sobě dvojice od samého počátku pocítuje vzájemnou přitažlivost. I zde je ale koncept lásky na první pohled zpochybněn postavou královského otce, kterému se Kit svěřuje se setkáním s neznámou dívkou. „Zníš, jako kdybys byl první, kdo kdy potkal hezkou dívku.“ Když se mu syn snaží oponovat tím, že je Elka mnohem víc než jenom hezká dívka, otec mu odpovídá: „Jak víc? Viděl jsi ji jenom jednou! Jak bys o ní mohl cokoliv vědět?“

Animované snímky z 90. let demonstrují snahu o hlubší poznávání postav (Hefner et al., 2017). Je tomu tak zejména v případě Krásky a zvířete. Poselstvím pohádky je to, že se skutečná krása člověka skrývá uvnitř – kráska Belle se v průběhu příběhu musí zamilovat do prokletého Zvířete, aby prolomila kletbu uvalenou na královský zámek a jeho obyvatele. Zvíře se musí snažit, aby Belle překonala svůj prvotní strach a zamilovala se do něj. Tato premisa tedy koncept lásky na první pohled popírá a ukazuje nám realističtější základy vztahu.

Rozhodujícím momentem je scéna, ve které chce Zvíře udělat Belle radost tím, že jí věnuje knihovnu. Belle, která je vášnivou čtenářkou, je z daru okouzlena. V písni „Something there“, která následuje, se dvojice dále sblíží a Belle zpívá: „Pravda, není to krásný princ, ale je v něm něco, co jsem dříve neviděla.“ Nedlouho poté začíná Belle učit negramotné Zvíře číst.

I v moderním zpracování Zvíře daruje Belle knihovnu, udělá tak však až poté, co dívku do knihovny přivede v jiné záležitosti a na místě zjistí, co pro ni knihy znamenají. Zatímco v původním snímku je Zvíře negramotné, nyní sdílí Bellinu lásku k literatuře. Dvojice, nyní intelektuálně na stejné úrovni, se tak sblíží na základě sdíleného zájmu – dvojice spolu živě debatuje o literatuře a vzájemně si předčítá poezii. Vztah se navíc prohlubuje díky již dříve zmíněné scéně, během které Zvíře Belle kouzlem přenáší do jejího původního domova a odhaluje tak pravdu o její matce. Skrze nové interakce tak dvojice buduje vzájemnou důvěru a pocítuje k sobě respekt.

5.3.2. Odvrácená strana romantických vztahů

Ve všech původních filmech byla láska vyobrazena v čistě pozitivním a idealizovaném světle, ale dva z nových remakových snímků představují i příklady, kdy byly romantické city zneužity k manipulaci ženské postavy.

Příkladem je film Zloba, který nám na začátku příběhu představuje okolnosti, které vílu vedly k získání přívlastku „královna černé magie“. Zloba ještě jako dítě potkává na území víl chlapce, ke kterému si rychle vyvíjí silné pouto. Stefan Zlobu pravidelně navštěvuje a děti si spolu hrají. Dvojice však dospívá a stejně tak i povaha jejich vztahu: „K jejím šestnáctým narozeninám dal Stefan Zlobě dar. Řekl jí, že to byl polibek z pravé lásky.“

Stefan je však člověk a má velké ambice. Umírající král, který vede s říší víl mnohaletou válku, slibuje království a svou dceru tomu, kdo Zlobu zavraždí. Při další návštěvě říše víl Stefan vílu manipuluje a dává jí pohár otráveného vína. Uspanou Zlobu se zprvu chystá zavraždit, ale nakonec se spokojí pouze s tím, že uřeže její křídla jako trofej a důkaz pro umírajícího krále. Když se pak Zloba v bolestech probírá a zjišťuje, že ji Stefan obelstil a připravil o část těla a symbol její svobody, rychle se mění v postavu zlé mstitelky. O několik měsíců později proklíná Stefanovu novorozenou dceru a s dávkou cynismu určuje polibek z pravé lásky jako jediný lék na prolomení kletby. Jak později Diavalovi přiznává: „Polibek z pravé lásky? Ještě ti to nedošlo? Proklela jsem ji tak, protože nic takového neexistuje.“

Druhý případ negativního vyobrazení je v nové verzi Alenky v říši divů. Srdcová královna, výbušná a krutá k nepřítelům stejně jako k většině poddaných, je zamilovaná do Ilosovice Staynee. V jeho přítomnosti viditelně pookřává a snaží se se svým služebným flirtovat. Zatímco jí však polibek ruky činí zjevné potěšení, Stayne city královny pouze toleruje. Důvěrné oběti zase v muži vyvolává grimasu opovržení. Ve chvíli, kdy královna ukazuje část svého zlomeného a sebelitostivého nitra, Stayne se své vladařky táže: „Není lepší být obávána, než milována?“

Když se na dvoře královny objevuje zvětšená Alenka, Stayne k ní zahoří. Ve chvíli osamocení nic netušící dívku hrubě přitiskne ke zdi a dává najevo své zalíbení. Alenka jej však odstrkuje a odchází. Zpráva o tomto incidentu se dostává ke královně, která zuří a nechává si muže předvolat k sobě. Stayne však královnu obratně manipuluje a obviňuje dívku: „Vrhla se na mě. Řekl jsem jí, že mé srdce patří Vám, ale je mnou posedlá.“

Poté, co je Srdcová královna poražena a vládu přejímá její sestra, Stayne svou paní bez rozpaků opouští a snaží se úlisně získat přízeň nové vladařky. On i Srdcová královna jsou však připoutáni k sobě a odsouzeni ke sdílenému vyhnanství. Srdcová královna v tomto trestu vidí příležitost, avšak Stayne sahá po meči a pokouší se ženu zavraždit. Útok je sice zastaven, ale původní trest trvá a dvojice je ve sdílených poutech a s křikem odvedena pryč.

V obou příbězích vidíme příklad muže, který využívá lásky a citů mocné ženy, aby získal osobní prospěch. V obou případech také muž bere do ruky nůž připraven tuto ženu zabít, pokud to má zlepšit jeho vyhlídky. Obraz, který se nám tak naskytuje, se vzdaluje od vykreslení romance jako jednoduchého a pozitivního citu, který pomáhá překonat nástrahy a dojít ke společnému cíli. Realističtější zobrazení ukazuje, že mohou být tyto emoce zneužity.

Hrubý moment mezi Staynem a Alenkou nese známky sexuálního obtěžování. Rovněž scéna mezi Maleficent a Stefanem nabírá další rozměr. Pokud se na tento moment podíváme jako na zdrogování mladé ženy, které známý muž v jejím bezvědomí stříhá křídla a ona se probouzí zrazena v bolestech a ve vlastní krvi připravena o kus své identity, lze scénu interpretovat jako alegorii na sexuální násilí.

5.4. Vyobrazení patriarchální společnosti

Ve všech zkoumaných filmech z kategorie hraných remaků je patrné silné vyobrazení patriarchální společnosti, která je v průběhu pohádkového příběhu podrobena kritice. Společnost s těmito rysy je představena v negativním světle a své hrdinky staví do nevýhodné či podřadné pozice. Vzepření se takovýmito společenským normám je pak součástí cesty hrdinů k jejich šťastnému konci. Namísto toho, aby tak pohádky propagovaly konformitu s patriarchálním řádem a ženské podvolení podřadnému postavení, můžeme v nových filmech kromě samotné kritiky vyzorovat i snahu o narušení společenskému statu quo a plošné zlepšení podmínek.

V novém snímku dospěla Alenka v mladou ženu, která na začátku příběhu přichází o otce a živitele rodiny. Se svou truchlící matkou přijíždí na venkovní slavnost, o které se k pobavení ostatních dozvídá, že je oslavou jejích zasnub. Alenka je postavena do pozice, kdy se od ní očekává přijetí perspektivního, avšak chladného svazku s přízemním mladým mužem dobrého původu. Sňatek je zde prezentován tak, jako tomu bylo u tradičních pohádek, jako jediný způsob ekonomického povznesení a štěstí ženy (Lieberman, 1972; Rowe, 1979). Nápadník však své nastávající snoubence neprojevuje žádný respekt a otevřeně pohrdá její zvědavou povahou, kterou se snaží zkrotit: „Bylo by lepší nechávat si své představy pro sebe. Když jste na pochybách, mlčte.“

O žádané povaze sňatku i o obecných představách, které jsou na nastávající snoubenku kladeny, vypovídá rozhovor s matkou nápadníka, která si mladou a nezkušenou ženu bere

stranou, aby ji připravila na úkoly, které ji čekají: „Víš, čeho jsem se vždy obávala? Ošklivých vnučat. Ale ty jsi půvabná. Jistě porodíš malé–“.

Na straně Alenky není ani její vlastní rodina, když její starší a již provdaná sestra s obavami pronáší: „Alenko, brzy ti bude dvacet let. Tvá krása nepotrvá věčně. Nechceš skončit jako teta Imogene... A nechceš být přítěží pro matku.“

Alenka, čelící tlaku celé společnosti, žádá o chvíli na rozmyšlenou. Během této chvíle se dostává zpět do říše divů, kde podstupuje nebezpečnou výzvu, na které závisí osud celého království. V průběhu příběhu podstupuje Alenka proměnu, během které nalézá – oděna do brnění a vyzbrojena mečem – svůj vlastní hlas a dříve nepocitovanou hrdost. Když se v závěru filmu vrací do svého vlastního světa, je již připravena vzdorovat společenskému nátlaku i očekávanému ženskému údělu. Alenka odmítá svého snoubence a své sestře říká: „Miluji tě, Margaret. Ale tohle je můj život. Já rozhodnu, co s ním budu dělat.“

V otci neúspěšného nápadníka, který býval přítelem jejího otce, nachází obchodního partnera, který jí nabízí uznání a finanční podporu. Tu si Alenka vysloužila odvážnou obchodní vizí. Příběh končí tím, že se Alenka loučí se svou rodinou a naloduje se na loď mířící do daleké Číny. Film je zakončený nadějným pohledem na horizont – Alence se podařilo vymanit se skrze vlastní odhodlání očekávanému údělu.

Zloba a Jitřenka v novém zpracování příběhu společnými silami porážejí zlého panovníka Stefana a ukončují tak dlouhé období krutých bojů. Patriarchát explicitně padá a království lidí se pojí s královstvím víl. Jitřenka, jejíž původní příběh končil zamilovaným tancem, je korunována královnou sjednoceného království, zatímco Zloba zůstává její ochránkyní.

Obdobná změna proběhla i ve snímku Aladin.

Animované království Agrabah, které je nám představeno z perspektivy chudého pouličního zlodějčeka i vládnoucí rodiny, je vyobrazeno jako místo trpící silnou společenskou nerovností, které se řídí prastarými tradicemi a pravidly. Místo člověka je zde pevně dané („Narodil ses jako pouliční krysa a umřeš jako pouliční krysa.“) a království vládne sultán.

Princezna Jasmína, ačkoli je z urozené rodiny, žije život plný restrikcí a pravidel. Jeden ze zákonů stanovuje, že se musí do svých šestnáctých narozenin provdat za prince. Jasmína proti tomuto nařízení protestuje, protože se chce provdat z lásky.

V moderní verzi příběhu již zákon nenařizuje konkrétní věk sňatku, pouze potřebu urozeného ženicha. I v tomto případě se Jasmína vzpírá pravidlům, jejím hlavním argumentem však není touha svobodné volby partnera. Jasmína se nechce provdat, protože sňatek by panovníkem učinil jejího manžela, kdežto Jasmína sama touží stát se vládnoucím monarchou: „Narodila jsem se proto, abych dokázala víc, než je sňatek s princem.“

Jasmína se snaží svého otce přesvědčit: „Mohla bych vládnout, kdybych jen... Připravovala jsem se na to celý svůj život.“

Sultán však snům své dcery oponuje: „Má drahá, nemůžeš být sultánem, protože nic takového se v tisícileté historii našeho království nestalo.“

O tom, jaké jsou tradiční agrabahské představy o úloze ženy, svědčí následná slova Jafara, který princeznu oslovuje na opuštěné palácové chodbě: „Život k tobě bude milejší, princezno, jakmile přijmeš tyto tradice a pochopíš, že je lepší tě vidět než slyšet.“

Jasmína během této konfrontace nenalézá slov a Jafarovu poznámku ponechává bez reakce. Tuto skutečnost si vyčítá v nové písni „Speechless“, během které lamentuje nad ztrátou svých slov: „Nemohu zůstat tichá, přestože se mě snaží umlčet. Třesu se, když se o to pokoušejí. Vím jenom to, že nebudu němá.“

Tato píseň se opakuje znovu v rozhodujícím momentu, během kterého Jafar svrhává panovníka a sám se stává sultánem. Královská rodina přichází o svou ochranu a Jafar nechává Jasmínu odvést jedním ze strážců. Jasmína se vzdaluje, náhle však začíná zpívat píseň, ve které reflektuje zkostnatělost pravidel svého světa: „Vyryto do kamene... Každé pravidlo, každé slovo... Staletí staré a neohebné... ‚Drž se svého místa‘... ‚Lépe tě vidět než slyšet‘... Ale to teď končí.“

Jasmína promlouvá k palácové strážci a získává zpět jejich loajalitu. Jafar sice díky kouzelné moci opět získává převahu, slova princezny Jasmíny však rezonují se všemi. Poté, co je Jafar poražen, promlouvá sultán ke své dceři: „Viděl jsem svou malou holčičku a ne ženu, kterou ses stala. Ukázala jsi mi odvahu a sílu. Jsi budoucností Agrabahu. Ty budeš dalším sultánem... A jako sultán můžeš změnit zákon.“

Příběh má tak dva šťastné konce: Jasmína se provdává za Aladína a zároveň se stává vládkyní říše. Způsob její vlády nevidíme, v průběhu příběhu se však Jasmína zajímá o prostý lid a o to, jak zlepšit životy svých poddaných. Lze tedy předpokládat, že nová

sultánka, jejíž muž pochází z nuzných poměrů, bude vládnout ve zcela jiném duchu než předchozí generace mužských panovníků, které se spoléhaly na stará pravidla.

K takovéto výrazné změně, jakou je explicitní vyobrazení sexismu i Jasmínin zájem o panování, došlo i v případě Aladina, jehož první zpracování z devadesátých let by se dalo považovat za progresivní. Kritika však Disney tvorbě tohoto období vyčítá, že princezny devadesátých let sice bojují s patriarchálním řádem, příběhy však nadále upevňují staré hodnoty a hrdinky končí se svým princem v duchu klasického „a žili šťastně až do smrti“ (Higgs, 2016).

Sledované remaky, i když i ony většinou končí sňatkem, se však nespokojí s pouhým bojem proti ustálenému patriarchálnímu řádu. Hrdinky napadají status quo a svrhávají ustálené pořádky. Princezny Jitřenka a Jasmína se staví do čela království a nahrazují své otce a jejich patriarchální vládu tradic a nerovností, či přinášejí mír po období dlouhých válek. Ostatní hrdinky sice společenské uspořádání nezměnily, i ony však nad prezentovaným patriarchálním řádem vítězí. Alenka uniká nechtěnému sňatku a o své materiální zajištění se jakožto obchodnice a objevitelka hodlá postarat sama. Elka skrze prince přesvědčuje krále, aby ustoupil ze lpění na tradicích.

Remake Krásky a zvířete se sice ve svém ději výrazně neodklání od příběhu, který nastolila animovaná verze, i zde ale vyobrazena společnost dostává nový rozměr.

Prvním důležitým momentem, který demonstruje společensky podřadné postavení ženy, představuje nově přidaná scéna na začátku filmu, během které si Belle při čtení knihy všimá, že ji pozoruje malá dívka. Dívku, které se nedostalo vzdělání (vyobrazení žáci místní školy jsou pouze chlapci), bere Belle pod svá křídla a snaží se ji naučit číst ze své knihy. Tohoto momentu si všimá rozezlená žena i místní učitel, který s nelibostí k Belle pronáší: „Co to proboha děláš? Učíš číst další holku? To nám nestačí jedna?“ Postarší žena, která si Belle prohlíží se stejnou grimasou nelibosti, učitel říká: „Musíme s tím něco udělat.“

Belle je za svou snahu potrestána a vesničané ničí jednoduchou pračku, kterou předtím Belle sestrojila. O tom, jaké je místo ženy v představách místních lidí, svědčí krátce nato i konfrontace Gastona, který se nejprve snaží Belle ukonejšit: „Ti vesničané nikdy nebudou důvěřovat změnám, které se snažíš přivést... Jediné děti, o které by ses měla zajímat, jsou ty tvoje.“

Gaston se snaží Belle svést a přesvědčit ji, aby se za něj provdala. Dívka se jeho nabídkám vyhýbá a snaží se jej nepřímou odmítnout. Aby tak přitvrdil a mladou ženu přesvědčil, mění Gaston taktiku a s výhružným podtónem se snaží odhalit Belle realitu jejich světa: „Víš, co se v téhle vesnici stane neprovdaným ženám poté, co jejich otcové zemřou? Žebrají o zbytky jako chudák Agáta. Tohle je náš svět, Belle. Pro obyčejné lidi, jako jsme my dva, to už lepší nebude.“

Tento rozhovor dává namlouvání Gastona, které je vyobrazeno i v animovaném snímku, nový rozměr. Ukazuje totiž ženě, jaké jsou její vyhlídky v silně patriarchální společnosti, ve které není ženám dáno, aby se svobodně realizovaly. V souladu s historickou skutečností i s tradičním vyobrazením sociální dynamiky pohádkového světa dle feministické kritiky (Lieberman, 1972) jsou možnosti ženy omezené a sňatek představuje jedinou šanci na zabezpečení ženy. Stejně jako v případě nového zpracování Alenky je manželství okolím hrdinek prezentováno jako ekonomický svazek, ke kterému má žena aspirovat, pokud chce přežít ve světě řízeném silnými patriarchálními pravidly.

5.5. Vyobrazení menšin

5.5.1. Nezápadní kultury a reprezentace rasových menšin

Příběh Aladina je ze zkoumaného vzorku jediný, který se odehrává mimo západní kulturu a vyobrazuje jinou než bělošskou společnost. Jde o první takový snímek ze série celovečerních pohádkových Disney filmů. Přestože tak mohl snímek z roku 1992 působit přelomově, sklidil za své vyobrazení arabské kultury kritiku (Breux, 2010).

Při sledování je zřejmé, že se společnost fiktivního království Agrabah řídí krutými pravidly. Při zpěvu úvodní písně „Arabian nights“ představuje vypravěč příběhu divákovi království slovy: „Je to tu barbarské, ale je to domov.“ V případě nového zpracování byla věta upravena a vypravěč tak království nepopisuje jako barbarské, ale jako „chaotické“.

Původní nahlížení na arabskou kulturu jako na barbarskou pak nejlépe ilustruje incident, který se v animovaném snímku odehrál Jasmíně poté, co hladovějícím sirotkům podala jídlo z pouličního stánku. Prodejce, který si tento akt vyložil jako krádež, chytá princeznu v přestrojení za ruku, tu pokládá na stůl a vytahuje šavli, kterou se chystá ruku zlodějky useknout. Rychlý a drastický trest zastaví včas Aladin a Jasmína je před ztrátou končetiny zachráněna. Obdobný incident se odehrál i v nové verzi příběhu. Jasmína podává dětem jídlo

a upoutává tím pozornost prodejce. Ten se však nesnaží useknout mladé ženě ruku, ale chytá ji proto, aby z jejího zápěstí strhl zlatý náramek, kterým chce kompenzovat svou ztrátu.

Tato pozorování u původního snímku potvrzují již dřívější zjištění o tom, že Disney snímky do roku 2000 mají sklony vyobrazovat cizí (tj. nezápadní a minoritní) kultury v negativním světle (Towbin et al., 2004). Na uvedených případech však můžeme vidět posun k více neutrálnímu zobrazení arabské kultury, které se nezastavuje pouze u nahrazení předchozích násilností.

Zatímco v původním snímku je většina ostatních postav (s výjimkou ústřední dvojice) vyobrazena s přemrštěnými rysy připomínající karikaturu arabských rysů, snímek se skutečnými herci se takovému zobrazení vyhýbá. Všechny přítomné postavy jsou ztvárněny herci cizího původu, což můžeme chápat jako reakci na kritiku původního snímku o tom, že je ústřední dvojice hrdinů nejenom vyobrazena s tradičně západními a bělošskými rysy, ale že je rovněž dabována bělošskou dvojicí (Breux, 2010).

Na příkladu Aladina můžeme sledovat také zajímavou změnu ve vyobrazení Jasmíny. Předchozí kritika upozornila na orientalismus ve způsobu, kterým je tato hrdinka prezentována (Lacroix, 2004). Animovaná Jasmína je exotickou princeznou, jejíž oblečení je odhalující a odkrývá ramena, břicho a útlý pas hrdinky. Jasmína je prezentována žensky s důrazem na její sexualitu. Ta je umocněna i v jedné ze scén na konci filmu. Poté, co se Jafar stává sultánem, je Jasmína držena jako vězeňkyně v obdobně sporém oblečení. Aby Jafara rozptýlila a umožnila tak Aladinovi dostat se nepozorován ke kouzelné lampě, princezna staršího muže svádí slovně i svým postojem, během kterého vykroučí bok a pravou rukou sugestivně přejíždí před svým torzem a klínem.

V remakovém zpracování Jasmína vystřídá několik obleků, ale žádný z nich již není odhalující či sugestivní jako v předchozím filmu. Přestože jsou exotické, jsou její formální šaty tvořeny bohatými a vrstvenými látkami a jsou více konzervativní. Také její ikonické tyrkysové oblečení s harémovými kalhoty již neodhaluje ramena a břicho zase zakrývá lehká zdobena látka. Remaková Jasmína svou sexualitu nezdůrazňuje a nedochází ani k žádnému svádění.

Reprezentace rasových menšin se promítla do dvou moderních zpracování. Ve své kritice se Hurley (2005) zabývá nedostatečnou reprezentací minorit v pohádkách Disney a argumentuje tím, že ve většině původních materiálů není rasa pohádkové postavy

specifikována, Disney však své hlavní i vedlejší postavy vyobrazuje téměř výhradně jako bílé.

Jako reakci na tuto kritiku můžeme chápat obsazení několika postav v novém zpracování Popelky a Krásky a zvířete. Přestože se obě pohádky odehrávají v prostředí evokujícím západní Evropu 17. a 18. století a ve svém původním zpracování zcela opomíjejí postavy jiné barvy pleti, nabízí tato zpracování řadu černošských postav.

V případě Popelky jde především o postavu velitele vojsk a současně přítele a důvěrníka prince Kita. V novém zpracování Krásky a zvířete se podíl černošských postav rozšířil. Postavy tmavší barvy pleti tak můžeme v nemalém zastoupení sledovat během úvodního maskarního plesu v princově zámku a také coby obyvatele Belliny vesnice. Přestože podstatnou část snímku stráví v podobě oživilých předmětů, také mezi dvořany Zvířete jsou dvě výrazné černošské postavy.

5.5.2. Reprezentace homosexuality

Nové zpracování Krásky a zvířete je zároveň prvním Disney snímkem, který otevřeně vyobrazuje homosexualitu – v průběhu příběhu jsou představeny dvě homosexuální postavy.

První z nich je Gastonův poskok LeFou. Ten je původně vyobrazen jako prostý pochlebovač, který ke Gastonovi vzhlíží a obdivuje jej. Jeho oddanost však získává zcela nový rozměr v remaku, ve kterém je naznačeno, že LeFou ke Gastonovi pociťuje romantickou atrakci. V jedné scéně promlouvá Gaston se svým odrazem v zrcadle a jeho monolog se rychle mění v samolibé obdivování vlastní podoby. LeFou Gastona z činnosti vyruší, protože si jej vyžaduje jiná situace. Než se Gaston vzdálí, loučí se se svým odrazem slovy „Ještě jsem s tebou neskončil.“ Osamocení LeFou k zrcadlu přichází a lišácky dodává: „Já taky ne.“

Chování LeFoua je značně afektované a v divákovi evokuje představu stereotypního zženštilého chování, které odpovídá femininnímu genderu. Za stejné můžeme označit i chování druhé homosexuální postavy, vesničana Stanleyho. Ten je během souboje s obyvatelem hradu spolu se svými kumpány převlečen do ženských šatů. Zatímco ostatní muži zděšeně utíkají, Stanley se koketně usmívá a schody schází pomalu s vlnícími se boky.

LeFou a Stanley se setkávají na konci příběhu, kdy společně s jinými postavami tančí během svatební hostiny ústřední dvojice hrdinů. Během tance přichází moment otočky dvojic, během které do sebe oba muži vráží a končí v oběti jako taneční pár.

Předchozí výzkum Disney animovaných filmů odhalil skutečnost, že navzdory neexistujícímu vyobrazení homosexuality se ve filmech často vyskytují situace, kdy je mužská postava zobrazena s ženskými vlastnostmi – tato skutečnost je pak mnohdy zobrazena v posměšném nebo negativním světle (Towbin et al., 2004). Přestože se chování LeFoua nebo Stanleyho nesetkalo s negativní reakcí okolí, je zřejmé, že mělo afektované chování obou postav působit na diváky komicky. Tak můžeme vnímat okamžiky v písni „Gaston“, během které Lefou chytá Gastonovy ruce a přidrží je kolem svého těla v oběti, nebo moment, ve kterém Gaston zvedá LeFoua na pravé rameno, zatímco na druhém rameni má místní dívku.

Přestože je však homosexualita ve filmu vyobrazena jako komediální prvek, jde o značný posun v rámci příběhů, ve kterých dosud nebyla alternativa heterosexuálních vztahů představena.

6. Shrnutí analýzy

Analýza zkoumaných deseti snímků odhalila, že se mezi kategoriemi původních animovaných a současných hraných snímků odehrál posun v několika významných aspektech ve vyobrazování ženských a mužských postav, jejich vzájemné lásky, společenského uspořádání i v reprezentaci odlišných kultur či menšin. Ačkoli tak nové snímky vycházejí z již stanovených příběhů a jejich dějové linie jsou ve třech z pěti případů již pevně dané a respektované, nachází se v nich prostor pro adresování předchozí kritiky a pro reflektování nových hodnot.

V mnoha ohledech můžeme tuto změnu chápat jako pokračování již vyzorované progresy ve vyobrazení genderových stereotypů a charakterizaci postav v nových animovaných filmech studia. U animovaných postav byla již popsána postupná snaha o hlubší komplexitu charakterových vlastností hrdinů – postavy snímků již nemají pouze charakterové vlastnosti, které jsou striktně asociované s jejich pohlavím a s klasickými představami o pohádkových hrdínech (England et al., 2011). Ve zkoumaných hraných filmech vidíme prohlubování tohoto jevu.

- Jak se změnilo vyobrazení a postavení ženských hrdinek?

Ženské postavy ušly dlouhou cestu od pasivních hrdinek, kterým se věci pouze stávaly. Jitřenka, která velkou část svého původního příběhu prospala, v moderním pojetí přikládá ruku k dílu a rozhodujícím způsobem ovlivňuje klimatickou bitvu dobra se zlem. Belle se nesmiřuje se svým uvězněním ani nečeká na záchranu – místo toho vytváří provaz a podává improvizovaný klíč. Alenka zase obléká stříbrné brnění a obrovským mečem stíná hlavu dračímu monstru – tolik odlišná od dětské hrdinky, se kterou se vypořádaly i zahradní květiny.

Novým hrdinkám je vlastní vnitřní síla, odvaha i vlastní ambice, které přesahují očekávaný úděl ženy v podobě manželství a páče o domov. Jasmína sní o tom, že se stane sultánkou a lepší životy prostých lidí – a vlády se vlastním přičiněním a prokázáním odvahy také dočkala. Alenka navazuje na úspěchy svého otce a s odhodláním se vydává daleko za hranice světa, který znala.

Ačkoli jsou všechny hrdinky nadále tradičně krásné, krása již nezastiňuje jejich inteligenci, ani není za všech okolností předmětem ženské rivality. Zlá macecha ani marnivé sestry již nemusí být ošklivé, aby se tím ukázalo na jejich pochybný charakter a vysvětlila

se tak nelibost, kterou chovají ke krásné Popelce. I špatná žena může být v pohádce vyobrazena jako krásná. Na druhou stranu i nový film představil defekt vzhledu jako příčinu frustrace a zloby ženské postavy. Zatímco Elčiny nevlastní sestry k dívce pro její krásu necítí zlost, Srdcová královna ke své krásné a dokonalé sestře nenávidí a žárlivost pociťuje.

Reprezentace ženských postav se změnila i v případě matek hrdinů. Matky sice ve většině případů zůstávají mrtvé či nepřítomné a vykazují klasické vlastnosti jako laskavost a dobrota, jejich význam pro děj je ale nezpochybnitelný. Ač nepřítomné, hrají matky v životě svých dětí významnou roli a formují jejich osobnosti. Komplexní vyobrazení mateřství můžeme spatřovat ve vztahu Jitřenky a Zloby. Ta sice není biologickou matkou Jitřenky, je však její ochránkyní, ženským vzorem i zachránkyní. Je to mateřský cit, který prolamuje kletbu a zachraňuje princeznu. Láska Zloby je však plná vnitřních konfliktů i bolesti a v postavě se střetává stereotyp laskavé matky i zlé macechy.

- K jakým změnám došlo ve vykreslení mužských postav?

Mužští hrdinové s výjimkou Aladina a Zvířete, jejichž postavy byly v původních filmech v ústředním postavení, sice nejsou tak významní jako ženské hrdinky a jsou jimi spíše zastíněni, i oni však nabývají nových významů. Zatímco byl princ Filip upozaděm a ztratil na významu, Kit i Kloboučník se dočkali výrazného prohloubení charakteru i zvýšení důležitosti pro děj. Obě dvě z těchto mužských postav dostaly také nový emocionální rozměr a oproti původní kritice Disney hrdinů (Towbin et al., 2004) lépe zpracovávají své emoce. Emocionalita mužských hrdinů je prvkem, který se v nových filmech objevoval často. Princové jsou nejistí, cítí bolest a dokáží ji verbalizovat. V příbězích čelí ztrátám, jako je smrt blízkého rodiče i celého klanu.

- Jaký význam a roli ve filmech zaujímá romantická láska?

Pokud jde o vzájemnou lásku mezi ženskými a mužskými postavami, je patrné, že se změnil její význam i způsob, kterým je zobrazena. Romance mezi princem a princeznou již není klíčovým prvkem pro děj, jak tomu bylo v případě Šípkové Růženky. Jak nám případ Jitřenky i Alenky ukazují, šťastný konec pohádky nemusí nutně zahrnovat sňatek. Tam, kde je však láska prominentní, je vyobrazena jako více realistická. Postavy se do sebe nezamilují na první pohled a tento stereotyp je opakovaně adresován. Páry získaly více vzájemných interakcí, které lépe opodstatňují cit, který mezi nimi vzešel.

Láska však byla znázorněna také jako prostředek manipulace – Zloba i Srdcová královna byly zrazeny ambiciózním mužem, kterého milovaly, aby si na jejich úkor zlepšili postavení. V obou filmech bylo vyobrazeno i sexuální obtěžování a násilí vůči ženám.

- Jakým způsobem nové filmy reflektují uspořádání společnosti?

Významným a patrně také nejvýraznějším posunem v pozorovaných filmech bylo jejich vyobrazení patriarchální společnosti, její kritika a úspěšná snaha o reformu. V remacích dochází k hlubšímu vyobrazení znevýhodněného postavení žen a tíhy společenského očekávání. Neprovdané ženy jsou chápány jako přítěž pro své rodiče, po jejichž smrti je čeká osud žebráků. Sňatek je jedinou možností materiálního zabezpečení. Pravidla jsou již daná, prastará a vrytá do kamene. Tyto společenské představy jsou však nejenom adresovány, ale také zpochybněny, napadeny a překonány. Hrdinky se řádu nepodvolují a v několika případech řád dokonce svrhávají. Jitřenka i Jasmína se stávají vládkyněmi, které svou zemi hodlají přivést k lepšímu zítřku. Alenka odmítá společenský vynucovaný sňatek – o svou budoucnost a obživu se s respektem své rodiny postará sama.

- Dochází ve zkoumaných filmech k pokroku ve vyobrazování rasových a sexuálních menšin?

Nové snímky jsou také citlivější ve vyobrazování nezápadních kultur a minorit. V případě Aladina již arabská kultura není vyobrazena jako barbarská a nevidíme ani ukázky násilí, které má být s tímto barbarstvím spojeno. Jasmína již není exotická a svůdná krásko orientu, jejíž zbraní v boji s antagonistou je její tělo. Remakové snímky prokazují také snahu o vyobrazování černošských postav – postavy tak již nejsou výhradně bělošské. První reprezentace se dočkávají i sexuální menšiny. Ve filmu Kráska a zvíře se objevuje první homosexuální postava a je silně implikována i homosexualita další postavy. Je však patrné, že je homosexualita v tomto filmu asociována s afektovaností a zženštilostí, čímž se opakovaně stává předmětem vtipu.

7. Závěr

Cílem, který si tato diplomová práce stanovila, bylo srovnání klasických animovaných pohádek studia Disney a moderních hraných snímků, které na jejich základě v posledních letech vznikají, v kontextu feministické kritiky.

V teoretické části práce jsem čtenářům představila základní koncepty genderu a feministického pohledu na společnost i genderovou nerovnost. Vysvětlila jsem význam pohádek i jejich úlohu při socializaci dětí a předávání společenských hodnot. Přiblížila jsem klíčové body feministické kritiky pohádek ve způsobu, jakým klasické pohádkové příběhy vyobrazují genderové stereotypy a napomáhají k udržování obrazu podřízené role žen ve společnosti. Nakonec jsem se zabývala také konkrétní kritikou studia Disney a jeho filmové tvorby.

V rámci samotné analýzy vyšly najevo zásadní změny ve vyobrazování genderu filmových hrdinů, romantické dějové linie, společenského uspořádání pohádkových světů a v reprezentaci cizích kultur i rasových a sexuálních menšin.

Oproti svým animovaným předchůdkyním jsou hrdinky současných příběhů aktivnější a zodpovědné za svůj osud. Přestože jsou stále tradičně krásné a laskavé, na významu vzrostla inteligence, odvaha i ambice ženských postav. Rovněž se zvýšil význam pozice dříve opomíjených matek.

Mužské postavy, které stály v předchozích snímcích spíše na okraji příběhu, nabyly na důležitosti a jejich charakterizace dosáhla nových emocionálních rozměrů.

Význam romantické dějové linie v rámci děje poklesl a partnerský svazek končící sňatkem není prezentován jako samozřejmé vyústění příběhu. Vyobrazená láska není okamžitá a vyžaduje čas k budování. Současně není natolik idealizovaná a představuje se nám také z odvrácené stránky jako možný nástroj manipulace.

Společnost všech nových snímků byla vykreslena jako silně patriarchální a podřízená pozice žen je v ní explicitní. Hrdinky však těmto normám nejenom vzdorují, ale také nad nimi vítězí. V některých případech režim svrhávají a nahrazují jej odlišnou vládou ženy.

Zobrazení nezápadních kultur se obešlo bez předchozích negativních konotací a nové snímky rovněž otevírají dveře reprezentaci rasových a sexuálních menšin.

8. Summary

The aim of this diploma thesis was to compare classical animated fairy tales by Disney studio and the more recent live-action films, which are based on them, from a feminist perspective.

In the theoretical part of the thesis, I introduced the reader to the basic concepts of gender and the feminist view of society and gender inequality. I explained the meaning of fairy tales as well as their role in socialising children and transferring societal values. I familiarised them with the main points of feminist criticism, to do with how classical fairy tales portray gender stereotypes and help perpetuate the image of a submissive woman in society. Finally, I dealt with criticism for Disney studio and its films specifically.

During the analysis many fundamental changes in the portrayal of the gender of film characters, romantic story lines, hierarchy in the society of fairy tale lands and the representation of different cultures, as well as racial and sexual minorities, came to light.

Unlike their predecessors in the animated versions the heroines of modern stories are more proactive and responsible for their own fate. While they are still traditionally beautiful and kind; intelligence, courage and ambition have grown in importance.

Male characters, who used to stand in the side-lines, now have gained importance and their characterisation has reached a new emotional depth.

The significance of romantic storyline has decreased and the relationship ending with marriage isn't presented as inevitable and the obvious end to the story. The shown love isn't at first sight and requires time to build. At the same time, it isn't as idealised and has been shown from a darker side, as a tool for manipulation.

The society in the new films is shown to be strongly patriarchal and explicitly shows women as oppressed. The heroines not only rebel against these norms, but also win against them. In some cases, the oppressive regime is brought down and is replaced by the rule of a woman.

The portrayal of non-Western cultures was without previous negative connotation and the films open doors for representation of racial and sexual minorities.

Seznam použité literatury

- BACCHILEGA, Cristina. Fairy tales transformed?: twenty-first-century adaptations and the politics of wonder. Detroit: Wayne State University Press, 2013. Series in fairy-tale studies. ISBN 978-0-8143-3487-4.
- BETHMANN, Jen. The Disney Princess Sidekicks: Men Still Necessary to the Disney Princess Narrative. Media Report to Women [online]. 2017, 45(2), 6-11 [cit. 2020-07-26]. ISSN 01459651. Dostupné z: <https://www.questia.com/magazine/1P4-1906364683/the-disney-princess-sidekicks-men-still-necessary>
- BETTELHEIM, Bruno. Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době. Přeložila Lucie LUCKÁ. Praha: Portál, 2017. ISBN 978-80-262-1172-3.
- BREAUX, Richard M. After 75 Years of Magic: Disney Answers Its Critics, Rewrites African American History, and Cashes In on Its Racist Past. Journal of African American Studies [online]. 2010, 14(4), 398-416 [cit. 2020-07-26]. DOI: 10.1007/s12111-010-9139-9. ISSN 1559-1646. Dostupné z: <http://link.springer.com/10.1007/s12111-010-9139-9>
- BRUCE, Alexander M. The Role of the "Princes" in Walt Disney's Animated Films: Reactions of College Students. *Studies in Popular Culture* [online]. 2007, 30(1), 1-25 [cit. 2020-07-28]. ISSN 08885753. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23416195>
- BRYMAN, Alan. The Disneyization of society [online]. London: SAGE, 2004 [cit. 2020-07-17]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10076774>.
- BUSSEY, Kay, BANDURA, Albert. Social Cognitive Theory of Gender Development and Differentiation. *Psychological Review*. 1999, 106(4), 676-677. ISSN 0033295X.
- CAFFREY, Cait. Fourth-wave feminism. Salem Press Encyclopedia [online]. 2020 [cit. 2020-07-28]. Dostupné z: https://searchworks.stanford.edu/articles/ers_129815301
- CASHDAN, Sheldon. The witch must die: how fairy tales shape our lives. New York: Basic Books, 1999. ISBN 0465091482.
- COYNE, Sarah M., LINDER, Jennifer Ruh, RASMUSSEN, Eric E., NELSON, David A. a BIRKBECK, Victoria. Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement with Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children. *Child Development* [online]. 2016, 87(6), 1909-1925 [cit. 2020-07-17]. DOI:

10.1111/cdev.12569. ISSN 00093920. Dostupné z:

<https://srcd.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/cdev.12569>

DAVIS, Amy M. *Good girls and wicked witches: women in Disney's feature animation*. Hertfordshire, England: John Libbey Publishing, 2011. ISBN 978-0-86196-901-2.

DAVIS, Amy M. *Handsome Heroes & Vile Villains: Men in Disney's Feature Animation*. John Libbey Publishing, 2015. ISBN 9780-86196-907-4

DWORKIN, Andrea. *Woman hating*. [1st ed.]. New York: Dutton, 1974.

ENGLAND, Dawn Elizabeth, DESCARTES, Lara, COLLIER-MEEK, Melissa A.. *Gender Role Portrayal and the Disney Princesses*. *Sex Roles* [online]. 2011, 64(7-8), 555-567 [cit. 2020-07-26]. DOI: 10.1007/s11199-011-9930-7. ISSN 0360-0025. Dostupné z:

<http://link.springer.com/10.1007/s11199-011-9930-7>

FREEDMAN, Estelle B. *No turning back: the history of feminism and the future of women*. 1st trade pbk ed. New York: Ballantine Books, 2002. ISBN 0-345-45053-1.

FRIEDAN, Betty. *Feminine mystique*. Rozš. vyd., s novou Předmluvou a Epilogem autorky. Přeložil Jaroslava KOČOVÁ. Praha: Pragma, 2002. ISBN 80-7205-893-2.

HAASE, Donald, ed. *Fairy tales and feminism: new approaches*. Detroit: Wayne State University Press, 2004. xiv, 268 s. *Fairy-tale studies*. ISBN 0-8143-3030-4.

HAASE, Donald. *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2008. ISBN 978-0-313-33441-2.

HEFNER, Veronica, FIRCHAU, Rachel-jean, NORTON, Katie, SHEVEL, Gabriella. *Happily Ever After? A Content Analysis of Romantic Ideals in Disney Princess Films*. *Communication Studies* [online]. 2017, 68(5), 511-532 [cit. 2020-07-26]. DOI: 10.1080/10510974.2017.1365092. ISSN 10510974. Dostupné z:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10510974.2017.1365092>

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2.

HIGGS, Sam. *Damsels in Development REPRESENTATION, TRANSITION AND THE DISNEY PRINCESS*. *Screen Education* [online]. 2016, (83), 62-69 [cit. 2020-07-17]. ISSN 1449857X. Dostupné z:

<https://search.proquest.com/openview/d00908ec6ebfa62d0ce7e426c4d84462/1?pq-origsite=gscholar&cbl=44263>

HOLCOMB, Jeanne, LATHAM, Kenzie, FERNANDEZ-BACA, Daniel. Who Cares for the Kids? Caregiving and Parenting in Disney Films. *Journal of Family Issues* [online]. 2015, 36(14), 1957-1981 [cit. 2020-07-26]. DOI: 10.1177/0192513X13511250. ISSN 0192-513X. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0192513X13511250>

HURLEY, Dorothy L. Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess. *The Journal of Negro Education* [online]. 2005, 74(3), 221 [cit. 2020-07-26]. ISSN 00222984. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40027429>

CHANCER, Lynn S., WATKINS, Beverly X.. Gender, race, and class: an overview. Malden, MA: Blackwell, 2006. ISBN 978-0-631-22035-0.

JUNN, Ellen N. Media Portrayals of Love, Marriage & Sexuality for Child Audiences: A Select Content Analysis of Walt Disney Animated Family Films [online]. 1997 [cit. 2020-07-26]. ISSN ERICRIE0. Dostupné z: <https://eric.ed.gov/?id=ED407118>

KIYOMI, Kutsuzawa. Disney's Pocahontas: Reproduction of Gender, Orientalism, and the Strategic Construction of Racial Harmony in the Disney Empire. *Asian Journal of Women's Studies* [online]. 2016, 6(4), 39-65 [cit. 2020-07-26]. DOI: 10.1080/12259276.2000.11665893. ISSN 1225-9276. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/12259276.2000.11665893>

LACROIX, Celeste. Images of Animated Others: The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines From The Little Mermaid to The Hunchback of Notre Dame. *Popular Communication* [online]. 2004, 2(4), 213-229 [cit. 2020-07-26]. DOI: 10.1207/s15405710pc0204_2. ISSN 1540-5702. Dostupné z: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/s15405710pc0204_2

LEITCH, Thomas M. Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly* [online]. 1990, 18(3), 138 [cit. 2020-07-26]. ISSN 00904260. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43797599>

LIEBERMAN, Marcia R. "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale. *College English* [online]. 1972, 34(3) [cit. 2020-07-17]. DOI:

10.2307/375142. ISSN 00100994. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/stable/375142?origin=crossref>

LINDSEY, Linda L. Gender roles: a sociological perspective. 4th ed. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2005. ISBN 0130104280.

LURIE, Alison. Don't tell the grown-ups: subversive children's literature. Boston: Little, Brown, 1990. ISBN 0-316-53722-5.

MAITY, Nandini. Damsels in Distress: A Textual Analysis of Gender roles in Disney Princess Films. IOSR Journal of Humanities and Social Science [online]. 2014, 19(10), 28-31 [cit. 2020-07-30]. DOI: 10.9790/0837-191032831. ISSN 22790845. Dostupné z: <http://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol19-issue10/Version-3/E0191032831.pdf>

MOEN, Kristian. Film and fairy tales: the birth of modern fantasy. New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 9781780762517.

OSBORNE, Susan. Feminism: The Pocket Essential Guide. Pocket Essentials, 2001. ISBN 9781903047514

PROPP, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-16-1.

RENZETTI, Claire M., CURRAN, Daniel J.. Ženy, muži a společnost. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0525-2.

ROWE, Karen E. Feminism and fairy tales. Women's Studies [online]. 1979, 6(3), 237-257 [cit. 2020-07-17]. DOI: 10.1080/00497878.1979.9978487. ISSN 0049-7878. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.1979.9978487>

SIROVÁTKA, Oldřich. Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře. V Brně: Ústav pro etnografii a folkloristiku Akademie věd České republiky, 1998. 183 s. ISBN 80-85010-06-2.

STRAUSS, Anselm L., CORBIN, Juliet. Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie. Vyd. 1. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999. 196 s. SCAN; 2. ISBN 80-85834-60-X.

TATAR, Maria. Off with their heads!: fairytales and the culture of childhood. Princeton: Princeton University Press, 1992. xxviii, 295 s. ISBN 0-691-06943-3.

THOMPSON, Melissa C. If the Shoe Fits: Virtue and Absolute Beauty in Fairy Tale Drama. *Youth Theatre Journal* [online]. 2000, 14(1), 114-122 [cit. 2020-07-30]. DOI: 10.1080/08929092.2000.10012522. ISSN 0892-9092. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08929092.2000.10012522>

TOWBIN, Mia Adessa, HADDOCK, Shelley A., ZIMMERMAN, Toni Schindler, LUND, Lori K., TANNER, Litsa Renee. Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. *Journal of Feminist Family Therapy* [online]. 2004, 15(4), 19-44 [cit. 2020-07-26]. DOI: 10.1300/J086v15n04_02. ISSN 0895-2833. Dostupné z: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J086v15n04_02

WARNER, Marina. *Once upon a time: a short history of fairy tale*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2014. ISBN 978-0-19-871865-9.

ZANGER, Anat. *Film remakes as ritual and disguise: from Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. ISBN 9053567844.

ZARRANZ GARCIA, Libe. Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s. *Atenea* [online]. 2007, 27(2), 55-65 [cit. 2020-07-17]. ISSN 08856079. Dostupné z: <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA183554030&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=08856079&p=LitRC&sw=w>

ZIPES, Jack. *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization*. 2nd ed. New York: Routledge, 2006. ISBN 0-415-97669-3.

ZIPES, Jack. *When dreams came true: classical fairy tales and their tradition*. 2nd ed. New York: Routledge, 2007. ISBN 0-415-98006-2.

ZIPES, Jack, GREENHILL, Pauline, MAGNUS-JOHNSTON, Kendra. *Fairy-tale films beyond Disney: international perspectives*. New York: Routledge, 2016. ISBN 978-0-415-70930-9.

ZURCHER, Jessica D., WEBB, Sarah M., ROBINSON, Tom. The portrayal of families across generations in Disney animated films. *Social Sciences* [online]. 2018, 7(3) [cit. 2020-07-26]. DOI: 10.3390/socsci7030047. ISSN 20760760. Dostupné z: <https://www.mdpi.com/2076-0760/7/3/47>

Seznam analyzovaných filmů

Aladin [Aladdin] [film]. Režie John MUSKER, Ron CLEMENTS. USA, 1992

Aladin [Aladdin] [film]. Režie Guy RICHIE. USA, 2019

Alenka v říši divů [Alice in Wonderland] [film]. Režie Hamilton LUSKE, Wilfred JACKSON a Clyde GERONIMI. USA, 1951

Alenka v říši divů [Alice in Wonderland] [film]. Režie Tim BURTON. USA, 2010

Kráska a zvíře [Beauty and the Beast] [film]. Režie Gary TROUSDALE a Kirk WISE. USA, 1991

Kráska a zvíře [Beauty and the Beast] [film]. Režie Bill CONDON. USA, 2017

Popelka [Cinderella] [film]. Režie Hamilton LUSKE, Wilfred JACKSON a Clyde GERONIMI. USA, 1950

Popelka [Cinderella] [film]. Režie Kenneth BRANAGH. USA, 2015

Šípková Růženka [Sleeping Beauty] [film]. Režie Clyde GERONIMI. USA, 1959

Zloba – Královna černé magie [Maleficent] [film]. Režie Robert STROMBERG. USA, 2014

SCHVÁLENO
A

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce													
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:													
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Nikola Šlechtová	Razítko podatelny:												
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2017	<table border="1" style="margin: auto;"> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;"> Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd </td> </tr> <tr> <td style="font-size: small;">Došlo dne:</td> <td style="font-size: small;">22-05-2018</td> <td style="font-size: small;">-1-</td> </tr> <tr> <td style="font-size: small;">Čj:</td> <td style="font-size: small;">1694</td> <td style="font-size: small;">Příloh:</td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="font-size: small;">Přiděleno:</td> </tr> </table>	Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd			Došlo dne:	22-05-2018	-1-	Čj:	1694	Příloh:	Přiděleno:		
Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd													
Došlo dne:		22-05-2018	-1-										
Čj:	1694	Příloh:											
Přiděleno:													
E-mail diplomantky/diplomanta: n.slechtova@seznam.cz													
Studijní obor/forma studia: Mediální studia presenční													
Předpokládaný název práce v češtině: Od animace k hraným verzím: proměna klasických pohádkových filmů studia Disney z feministické perspektivy													
Předpokládaný název práce v angličtině: From animation to live-action remakes: the evolution of classic Disney fairy tales films from a feminist perspective													
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2018/2019													
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Tématikou genderu ve filmu či v pohádkách se zabývá mnoho knih i odborných článků, ze kterých bude tato práce čerpat. Některé z nich se týkají i tvorby studia Disney, většinou se však soustředí na konkrétní aspekty v jednotlivých filmech, případně zkoumají vývoj zobrazování genderu a jiných rysů v animovaném filmu. V této práci bych chtěla porovnávat různá zpracování (animovaná a hraná) stejných pohádek od tohoto studia a sledovat, v čem se od sebe tato zpracování, která od sebe dělí desítky let, odlišují. Jelikož je trend hraných adaptací klasických pohádek poměrně nový a aktuální, jde o oblast, která ještě není natolik probádaná. Podobným tématem se u nás zabývá bakalářská práce Bc. Michaely Strážové, která se však omezila pouze na jeden z těchto filmů a nezkoumá celkový kontext vzniku těchto nových hraných verzí a trendů, které v sobě odrážejí.													
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Cílem této práce bude srovnání čtyř klasických animovaných filmů studia Disney s jejich moderními hranými verzemi, které vznikly v rozmezí let 2010 - 2017. Budu si všimnout rozdílů mezi předlohou a novým zpracováním, které si sice uchovalo základní děj a principy, zároveň se však muselo přizpůsobit požadavkům moderního diváka. Během analýzy těchto filmů si budu všimnout vyobrazení genderových rolí ženských i mužských postav, dynamiky jejich vztahů a zaměřím se také na roli rasy a sexuální orientace postav v moderních verzích.													
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): Úvod práce 1. Základní vymezení konceptů (konstrukce genderu a jeho sociální aspekty, současné pojetí genderu, feministická teorie, intersekcionalita) 2. Pohádka jako odraz společnosti (role pohádkového žánru, historický vývoj pohádek, pohádka jako nositel dobových představ o genderu, genderových rolích a feminitě) 3. Film a společnost (filmové teorie, vliv filmu na společnost, film a gender, animovaný film) 4. Metodologie (výběr a popis výzkumného vzorku, představení a popis zvolené strategie a jejího postupu) 5. Analytická část 6. Interpretace výsledků													

<p>Závěr (závěrečné shrnutí poznatků)</p>
<p>Použitá literatura</p> <p>Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období): Předmětem tohoto výzkumu budou čtyři klasické animované filmy studia Disney a jejich moderní hrané zpracování, taktéž z dílny Disney. Konkrétně půjde o filmy (řazeno chronologicky podle roku premiéry): Popelka (1950), Alenka v říši divů (1951), Šípková Růženka (1959), Kráska a zvíře (1991), Alenka v říši divů (2010), Maleficent (2014), Popelka (2015) a Kráska a zvíře (2017).</p> <p>Metody (techniky) zpracování materiálu: Provedu kvalitativní obsahovou analýzu vybraných pohádek, přičemž budu data analyzovat pomocí postupů zakotvené teorie.</p> <p>Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků): HAASE, Donald, ed. <i>Fairy tales and feminism: new approaches</i>. Detroit: Wayne State University Press, ©2004. xiv, 268 s. <i>Fairy-tale studies</i>. ISBN 0-8143-3030-4. - Kniha, která v sobě obsahuje jedenáct esejí, se zabývá moderním náhledem na feministickou kritiku pohádek, která odstartovala v 70. letech minulého století. Představuje nové koncepty ženských hrdinek i autorek pohádek s ohledem na různé kultury a média. HENDL, Jan. <i>Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace</i>. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-0982-9. - Kniha obsahuje základní koncepty kvalitativního výzkumu a popis jednotlivých strategií vhodných k získání, analýze a interpretaci dat. HUDEC, Zdeněk a DOSTÁLEK, Matěj. <i>Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho: ideologie, queer, diskursivní analýza</i>. [Olomouc]: Pastiche Filmz, [2013]. 72 s. PAF. ISBN 978-80-904515-9-9. - Kolektivní monografie se zabývá zkoumáním ideologie, genderu a sexuality ve vybraných animovaných filmech a seriálech studia Disney. STRAUSS, Anselm L. a Juliet CORBIN. <i>Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie</i>. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999. SCAN. ISBN 80-85834-60-X. - Kniha se zabývá kvalitativním výzkumem a zaměřuje se na metodu zakotvené teorie. Podrobně se zde popisuje postup této výzkumné strategie a jednotlivé fáze kódování dat a jejich interpretace. UTTERSON, Andrew, ed., SHEPHERDSON, K. J, ed. a SIMPSON, Philip, ed. <i>Film theory: critical concepts in media and cultural studies</i>. London: Routledge, 2004. 4 sv.(xxvi, 297 s.; x, 360 s.; x, 405 s.; x, 425 s. <i>Critical concepts in media and cultural studies</i>. ISBN 0-415-25974-6. - Kniha členěná do čtyř svazků obsahuje eseje, které se zabývají filmovou teorií a zkoumáním různých aspektů filmu jako je jeho jazyk, filmové technologie, žánr či narace. Věnuje se také genderové či rasové reprezentaci ve filmech.</p>
<p>Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)</p> <p>BOUKALOVÁ, Kateřina. <i>Genderové stereotypy v pohádce o Popelce</i>. Liberec, 2015. Bakalářská práce. Technická univerzita v Liberci, Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická. Vedoucí práce PhDr. Lenka Václavíková Helšusová, Ph.D..</p> <p>ČAPKOVÁ, Barbora. <i>Konstrukce feminity ve vybraných pohádkách Walta Disneyho a její proměna v čase (diskurzivní analýza)</i>. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce PhDr. Monika Metyková, Ph.D..</p> <p>CHOLASTOVÁ, Veronika. <i>Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho</i>. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta. Vedoucí práce Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D..</p> <p>POLÁČEK HUČÍNOVÁ, Lenka. <i>Koncept krásy v pohádkách Disney</i>. Olomouc, 2016. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta. Vedoucí práce doc. PhDr. Peter</p>

<p>Valček, Ph.D.. STRÍŽOVÁ, Michaela. Prezentace genderových rolí v hrané a animované verzi Krásky a zvířete od Walta Disneyho a jejich porovnání (diskurzivní analýza). Brno, 2017. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce PhDr. Monika Metyková, Ph.D.. ŠINKER, Filip. Psychologická analýza klasických a novodobých pohádek a jejich srovnání. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Eva Širová, Ph.D.. VESELÁ, Alena. Gender Stereotypes in Fairy Tales. Brno, 2014. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Pavla Buchtová. VRKOSLAVOVÁ, Michaela. Jazykový obraz světa pohádek Sněhurka a Šípková Růženka s přihlédnutím k filmovým adaptacím a vývoji útvaru. Hradec Králové, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Lukáš Zábanský, Ph.D..</p>
<p>Datum / Podpis studenta/ky 22.5.2018</p>

<p>TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:</p>
<p>Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:</p>
<p>Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:</p>
<p>Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.</p>
<p>Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.</p>
<p>VOCHOCOVÁ LENKA 22.5.2018</p>
<p>Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga Datum / Podpis pedagožky/pedagoga</p>

<p>TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.</p>
<p>TEZE SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU/OBORU.</p>