

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
SOCIĀLO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
KOMUNIKĀCIJAS STUDIJU NODAĻA

**SIEVIETES REPREZENTĀCIJAS SALĪDZINĀJUMS ANIMĀCIJAS FILMĀS
*CINDERELLA (1950) UN MOANA (2016)***

BAKALAURA DARBS

Autors: **Aleksandra Pisareva**

Studenta apliecības Nr.: ap15101

Darba vadītājs: docente Dr. māksl. Zane Radzobe

RĪGA 2019

ANOTĀCIJA

Bakalaura darbs „Sievietes reprezentācijas salīdzinājums animācijas filmās *Cinderella* (1950) un *Moana* (2016)” ir pētījums par sievietes vēsturiskajām un mūsdienu lomu reprezentācijām animācijas filmās.

Pētījuma mērķis ir izziņāt sievietes reprezentatīvos atveidojumus, animācijas filmās „Cinderella” un „Moana”. Lai sasniegtu pētījuma mērķi, darbā tika izmantotas kvalitatīvās pētījuma metodes un veikta animācijas filmu „Cinderella” un „Moana” semiotiskā un naratīvā analīze.

Pētījuma rezultāti liecina, ka sievietes atveidojums animācijas filmās „Moana” un „Cinderella” ir atkarīgs no konkrēto sieviešu un vīriešu tēlu perspektīvas, kā arī – kopējā stāstījuma konteksta un tā mērķiem, tomēr visbiežāk sieviete tiek raksturota caur drosmi, neatlaidību, ticību labajam, empātiju un līdzietību.

Atslēgas vārdi: dzimuma reprezentācijas, sieviete, animācijas filmas, „Disney”, naratīvs, feminisms

ABSTRACT

Bachelor's Thesis “Comparison of female representation in animation films *Cinderella* (1950) and *Moana* (2016)” is a study of women's historical and contemporary role representations in animated films.

The aim of the research is to investigate the types of female representations depicted in animated movies “Cinderella” and “Moana”. In order to achieve the goal of the study, qualitative research methods – semiotic and narrative analysis, of the movies "Cinderella" and "Moana" were used and conducted.

The results of the study indicate that the representations of female characters and roles in animated movies "Moana" and "Cinderella" depend on the perspective of the specific image of women and men – it’s context and goal, however, the women are most often characterized through courage, perseverance, faith in good, empathy and compassion.

Key words: gender representations, women, animated movies, “Disney”, narratives, feminism

SATURS

IEVADS	5
1. UZTVERES PAR SIEVIETES LOMU SABIEDRĪBĀ SAISTĪBA AR IZMAIŅĀM KULTŪRĀ	7
1.1. Sievietes stāvoklis sabiedrībā 19. - 21. gadsimtā	7
1.2. Feminisma attīstība un ietekme uz kultūru	14
1.3. Sievišķā un vīrišķā stereotipiskie un arhetipiskie atveidojumi mūsdienu kultūrā	18
1.4. Animācijas filmu saistība ar attieksmes veidošanos bērnībā	27
2. MĀKSLAS REPREZENTATĪVO UN NARATĪVO ASPEKTU ANALĪZE	30
2.1. Semiotika kino.....	30
2.2. Mākslas filmu reprezentatīvie aspekti.....	33
2.3. Naratīvo aspektu analīze	34
3. PĒTĪJUMĀ IZMANTOTĀS PĒTNIECĪBAS METODES	38
3.1. Semiotiskā analīze.....	38
3.2. Naratīva analīze.....	39
3.2.1. Naratīva aktantu modelis.....	40
4. ANIMĀCIJAS FILMU „CINDERELLA” UN „MOANA” SEMIOTISKĀ UN NARATĪVĀ ANALĪZE	42
4.1. Animācijas filmas „Cinderella” apraksts.....	42
4.2. Animācijas filmas „Cinderella” semiotiskā analīze	43
4.3. Animācijas filmas „Cinderella” aktantu modeļa analīze.....	45
4.4. Animācijas filmas „Moana” apraksts	49
4.5. Animācijas filmas „Moana” semiotiskā analīze.....	50
4.6. Animācijas filmas „Moana” aktantu modeļa analīze	52
5. DISKUSIJA	55
6. SECINĀJUMI.....	57
IZMANTOTIE INFORMĀCIJAS AVOTI	58
PIELIKUMI	64

IEVADS

Ir zināms, ka cilvēkam piemīt spēja ne tikai analizēt konkrētus jēdzienus, bet arī - intuitīvi uztvert abstraktas patiesības. Secīgi, arī mākslas transcendentālais vērtību atspoguļojums, kultūras kontekstā, raksturo īpaši nozīmīgu vēsturiskās izpētes jomu.

Šajā konteksta ir būtiski, ka kopš 20. gs, sabiedrība ir pieredzējusi būtiskas strukturālas izmaiņas, ko ir veicinājušas liberālisma, īpaši – feminisma, ideoloģiju izplatība. Secīgi, pārmaiņas sabiedriskajā domā, ir virzījušas arī pārmaiņas veidos, kuros filmu veidotāji atspoguļo sabiedrības vērtības progresijā no sociāli kulturālu jautājumu atspoguļošanas uz postmodernisma ēras atveidojumiem.¹ Tomēr analizējot vēsturiskos filmu ekranizējumus ir būtiski apzināties, ka varoņa ceļojums mākslinieciskajā daiļradē no ideoloģisko kustību pārstāvju perspektīvas, bieži tiek interpretēts politiskās agitācijas nolūkos, tādējādi izkropļojot dziļi nozīmīgo stāstījuma jēgu un veicinot radikālā liberālisma ideologu cenzūru. Turklāt, īpaši kritikai bieži ir pakļauti tieši animācijas filmu veidotāji.²

Ir zināms, ka tādu liberālu kustību kā feminisma uzskati bieži neatspoguļo sabiedrībā dzīvojošo vīriešu un sieviešu uzskatus par sevi un savam iespējam sabiedrība, ko apstiprina arī fakts, ka lielākā daļā sieviešu Rietumu valstīs neidentificējas ar feminisma kustību, uzverot to kā pārāk agresīvu un iracionālu.³

Secīgi, pētījumi par sievietes atveidojumiem animācijas filmās, veicina tādu sabiedriskās izpratnes par mākslu veidošanos, kas ir balstīta uz racionālu un pilnīgu stāstījuma analīzi, tādējādi veicinot arī pilnīgu kulturālo vērtību atklāsmi.

Pētījuma mērķis ir izzināt sievietes reprezentatīvos atveidojumus, animācijas filmās „Cinderella” un „Moana”.

Pētījuma jautājumi:

1. Kā animācijas filmās „Cinderella” un „Moana” tiek reprezentēts sievietes tēls?
2. Kāds ir animācijas filmu „Cinderella” un „Moana” simboliskais ziņojums?

¹ King, C. R., Lugo-Lugo, R., & Bloodsworth-Lugo, K. M. (2010). *Animating Difference: Race, Gender, and Sexuality in Contemporary Films for Children*. Maryland: Rowman & Littlefield Publisher. P. 32

² Turpat. P. 32.

³ McCabe, J. (2005). What's in a label? The relationship between feminist self-identification and feminist attitudes among U.S. women and men. *National Genealogical Society*, 19. P. 505. <https://doi.org/10.1177/0891243204273498>

Pētījuma objekts: sievietes reprezentācija animācijas filmās „Cinderella” un “Moana”.

Pētījuma priekšmets: kultūras vērtību reprezentācija mākslā.

Pētījuma uzdevumi:

1. Apkopot un analizēt zinātnisko literatūru par sievietes sabiedriski kulturālās lomas reprezentācijām animācijas filmās un feminisma ideoloģiju attīstību.
2. Apkopot un analizēt zinātnisko literatūru par semiotiskās un naratīvas analīzes veidiem.
3. Veikt animācijas filmu „Cinderella” un „Moana” semiotisko un naratīvo aktantu modeļa analīzi.
4. Izdarīt secinājumus par veikto pētījumu.

Metodes:

Kvalitatīvās pētījuma metodes – animācijas filmu „Cinderella” un „Moana” semiotiskā un naratīvā analīze.

Teorētiskā bāze: Pētījums ir balstīts uz autoru Junga (2014), Mallo-Juvera (2013), Steina un Korbeta (1992) un Herberta (2008) zinātniskajiem pētījumiem un teorētiskajam pamatnostādņem.

Pētījuma struktūra: Bakalaura darbs sastāv no sešām daļām. Šā darba pirmajā daļā tiek veikta zinātniskās literatūras analīze par sievietes lomu sabiedrībā un feminisma ideoloģijas attīstību un izplatību. Darba otrajā un trešajā daļā tiek sniegt mākslā atveidoto simbolu un kulturāli nozīmīgo vēstījumu reprezentatīvo aspektu apraksts un šo aspektu saistības ar bērnu attieksmes veidošanos analīze. Pētījuma ceturtajā daļā tiek sniegts pētījuma apraksts. Darba ceturtajā daļā tiek veikta animācijas filmu „Cinderella” un „Moana” semiotiskā un naratīvā aktantu modeļa analīze un interpretācija. Darba nobeigumā tiek veikta diskusija un secinājumi par veikto pētījumu.

1. UZTVERES PAR SIEVIETES LOMU SABIEDRĪBĀ SAISTĪBA AR IZMAIŅĀM KULTŪRĀ

Jebkuras pārmaiņas, kas ietekmē sociālo struktūru un tās dibināto kārtību, vienlaicīgi virza pārmaiņas sabiedrības kolektīvajā izpratnē. Secīgi, mākslu kā pārmaiņu reprezentāciju ir nepieciešams interpretēt gan kā kultūrvēsturisku fenomenu, gan kā konfliktu. Tādējādi, pētījuma kontekstā, sievietes lomu sabiedrībā ir nepieciešams analizēt no sabiedriskās dzīves aspektiem, kā arī konfliktiem, kas veicināja 19. gs feminisma uzplaukumu.

1.1. Sievietes stāvoklis sabiedrībā 19. - 21. gadsimtā

Sievietes vietu un lomu patriarhālā sabiedrībā vienmēr noteicis vīrietis. Lai arī vēsturnieki un arheologi pieņem, ka sieviete sabiedrībā kādreiz ieņēmusi vadošo lomu, par to liecina vien mīti. Matriarhija, kur dominē sievietes un tām ir vadošā loma politiskās vadības, morālās autoritātes, privilēģiju un īpašumtiesību kontrolē, mums pazīstama tikai hipotētiski. Cilvēces vēsturē vienlīdzība un līdztiesība nav bijusi dzīves realitāte, jo īpaši sievietei. Sieviete vienmēr tikusi pakļauta vīrietim (tēvam, vīram), pildot savus mājas pavarda sargātājas un mātes pienākumus.

Tādi autori kā Sjūzena Krueja (*Susan Cruea*), sievietes kā sociālo klasi, 19. gs sabiedrībā raksturo kā sociālās un ekonomiskas diskriminācijas upurus.⁴ Konkrētāk - 19. gs sabiedrības kolektīvajā uztverē dominēja „īstenās sievietes” tēls un līdz ar to, sievietes primārā loma izpaudās sievietes kā mātes funkcijas īstenošanā. Secīgi arī izpratne par sievietes primāro lomu, no ģimenes kā sociālās struktūras aspektiem, radīja sievietes pilnīgu likumīgu - *de jure*, atkarību no laulātā.⁵

Ir būtiski, ka sievietes iespējas un sievietes lomas specifika 19. gs sabiedrībā, ir klasificējama pēc sabiedrības šķiras, proti, sievietes no augstākā sabiedrības slāņa mērķis bija izrādīt sava vīra finansiālos sasniegumus, sievietes no vidējās šķiras – ģimenes statusa paaugstināšana, izvirzot augstus uzvedības, ģērbšanās stila un etiķetes standartus. Tomēr, ir būtiski, ka šādi aspekti būtiski neietekmēja uztveri par sievietes kā ģimenes morālās uzvedības virzītājas funkcijām.⁶

⁴ Cruea, S. M. (2005). Changing ideals of womanhood during the nineteenth-century woman. movement. general studies writing, *Faculty Publications, 1*, P. 204. Retrieved from https://scholarworks.bgsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=gsw_pub

⁵ Turpat.

⁶ Turpat.

Pamatojoties uz to, ka 19. gs, sievietes un vīrieši pildīja atšķirīgas sociālas funkcijas arī sieviešu iespējas piedalīties darba tirgū bija ierobežotas, proti, sievietes drīkstēja strādāt tikai ar laulāta piekrišanu un kopumā, sieviešu no augstākās vai vidējās sabiedrības šķiras, iesaistīšanās darba tirgū tika uztverta kā „pretdabiska”. Sievietes, kuras 19. gs strādāja algotu darbu, bija sievietes no zemākajiem sabiedrības slāņiem, tomēr, lai izvairītos no smaga, slikti apmaksāta un veselībai bīstama darba, sievietēm no zemākiem sabiedrības slāņiem, laulības bija vienīgā iespēja gūt finansiālu drošību un stabilitāti.

19. gs, sieviešu iespējas attīstīties tika ierobežotas gandrīz visās sabiedriskās dzīves jomās. Sievietes bieži tika uztvertas kā fiziski trauslas, emocionāli labilas un neiroiskas. Turklāt sabiedrībā dominēja uzskats, ka intelektuālas sievietes nespēj veikt savu reprodiktīvo lomu. Līdz ar to, arī sieviešu iespējas iegūt augstāko izglītību un veidot karjeru, respektablās profesijās, bieži tika tīši apgrūtinātas.⁷

Saskaņā ar autora Edgara Luprija (*Edgar Lupri*) uzskatiem, sabiedrības strukturālās izmaiņas un progress dzimumlīdztiesības jomā, 19. gs ir saistīts ar industriālās revolūcijas radītajām sekām, kā arī polisko destabilizāciju, kas mainīja sieviešu un vīriešu lomu sadalījumu. Pamatojoties uz šīs premisas, ģimenes struktūra tiek balstīta uz sekojošiem, situatīviem principiem⁸:

(A) Ja ģimenes struktūra ir relatīvi stabila, tad sievietes un vīrieša lomas būs atšķirīgas.

(B) Ja laulātajiem ģimenē ir bērni, vīrietis uzņemsies instrumentālu līdera pozīciju, savukārt, sieviete - ekspresīvu funkciju.

Tiesa, pēc autores uzskatiem, 20. gs iezīmēja būtisku pavērsienu sabiedrības domāšanā un attieksmē pret sievieti. Mūsdienās sievietes iekarojušas ne vienu vien ietekmes pozīciju, kas tradicionāli atradās vīriešu ziņā, viņas ir ieguvušas kā politiskās un vēlēšanu tiesības, tā arī īpašuma, sociālās un kultūras tiesības. Lai arī vēl arvien aktuāli ir vienlīdzīga atalgojuma, ekonomiskās neatkarības, vardarbības novēršanas ģimenē, noziedzīgu nodarījumu dzimuma dēļ kā arī citi ar sieviešu tiesībām un drošību sabiedrībā saistīti jautājumi. Tomēr laika gaitā pakāpeniski ir mainījusies izpratne

⁷ Cruea, S. M. (2005). Changing ideals of womanhood during the nineteenth-century woman. movement. general studies writing, Faculty Publications, 1, P. 204. Retrieved from https://scholarworks.bgsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=gsw_pub

⁸ Lupri, E. (1983). *The Changing Position of Women in Family and Society: A Cross-National Comparison*. Netherlands: Brill Archive. P. 53.

par sievietes vietu un lomu sabiedrībā, stiprinot sieviešu līdztiesību un neatkarību.⁹

Mūsdienās, īpaši – darba tirgus kontekstā, ir vērojama līdzīga tendence, proti, sievietes ļoti bieži strādā profesijās, kas saistās ar ekspresīvu funkciju izpildi (aprūpes, izglītības, sociālajās un apkalpojošajās jomās), lai gan mūsdienās sieviešu tiesības Rietumu valstīs, tāpat kā vīriešu tiesības ir tiek aizsargātas, plašākā cilvēktiesību kontekstā. Tādējādi sievietes spēj izvēlēties savu lomu, pamatojoties uz personīgajam izvēlēm, karjeras, izglītības un citās dzīves jomās. Tomēr analizējot dzimuma lomas, vēlmi pēc dzimumlīdztiesības nevar izmantot, lai ignorētu sieviešu un vīriešu atšķirīgās izvēles un pamatojoties uz statistiku, noliegt iespējamās dzimumīpatnību izpausmes, piemēram, profesionālajā jomā.¹⁰

Pēc autores uzskatiem, sievietes lomas 21. gs sabiedrībā izvērtējums ir pretrunīgs, proti, lai gan sieviešu tiesības Rietumu valstīs ir pilnībā aizsargātas, tomēr izmaiņas, ko ir radījusi atšķirīgā lomu sadale ir pilnībā mainījusi ģimenes ekonomiku un būtiski ietekmējušas sievietes kā mātes lomu.

Ja 60. gadi Eiropā raksturoja tā saukto - „ģimenes zelta laikmetu”, kam bija raksturīgi augsti laulības un dzimstības rādītāji (salīdzinoši jaunās vecuma grupās), zemi šķiršanās rādītāji, kā arī zema netradicionālo ģimenes formu izplatība, tad 20. gadsimta beigās un 21. gs sākuma ir vērojama pretēja tendence - ļoti zemi dzimstības rādītāji, lielāks šķirto laulību skaits un bērnu, kuri aug nepilnās ģimenēs skaits. Secīgi, izmaiņas tradicionālo dzimumlomu uztverē, no praktiskā aspekta, ir radījušas arī nelabvēlīgas sekas, proti, sievietes kā mātes loma ir kļuvusi mazāk sociāli nozīmīga.¹¹

Analizējot zinātnisko literatūru, jāsecina, ka sievietes iesaiste darba tirgū ir kļuvusi par nozīmīgu finansiālās labklājības rādītāju, tādējādi mazinot pieejamos laika resursus, kas sievietei ir nepieciešami, lai pievērstos bērna aprūpei un secīgi – bērni, kopš agras bērnības tiek aprūpēti izglītības iestādēs vai vecākiem, izmantojot privātos pakalpojumus sniedzējus, turklāt šī tendence ir izplatīta gandrīz visās attīstīto valstu kultūrās.¹²

Mainoties sievietes kā ģimenes apgādnieka lomai, kā arī attīstoties cilvēktiesību kustībai,

⁹ European Institute for Gender Equality. (2019). *Gender equality index 2017: measuring gender equality in the European Union 2005-2015 – report*. Retrieved from

¹⁰ Kubler, D., Schmid, J., & Stuber, R. (2017). *Be a man or become a nurse: comparing gender discrimination by employers across a wide variety of professions*. Retrieved from <https://bibliothek.wzb.eu/pdf/2017/ii17-201.pdf>

¹¹ Turpat.

¹² Oláh, L. S., Richter, R., & Kotowska, I. E. (2014). The new roles of men and women and implications for families and societies. *Families and Societies, 12*, P. 64. Retrieved from <http://www.familiesandsocieties.eu/wp-content/uploads/2014/12/WP11OlahEtAl2014.pdf>

Rietumu valstīs ir mainījusies uztvere arī par sievietes seksualitāti, proti, 19. gs tika uzskatīts, ka sievietes tieksme pēc seksuālām attiecībām (kas nav tiešā veida saistīta ar mērķi radīt bērnus) ir amorāla. 19. gs sieviešu seksuālā ekspresija, tika uzskatīts - ir vājāka salīdzinot ar vīriešu dzimumu, tomēr sociālas izmaiņas un tādi zinātnes sasniegumi kā orālā kontracepcija 19. gs 60. gads veicināja sieviešu seksuālās liberalizācijas kustības attīstību. Ir būtiski, ka vēsturiski sievietes seksuālo vajadzību apspiešanai bija pragmatiski mērķi, proti, tikai apprecot sievieti, kurai nav bijušas iepriekšējas seksuālas attiecības, vīrietis varēja būt drošs par to, ka ģimenē dzimušie bērni ir laulātā bioloģiskie pēcnācēji. Secīgi, arī 19. gs sociālas normas (īpaši pirms kontracepcijas izgudrošanas) paredzēja sievietes seksualitātes ierobežošanu.¹³

Vienlaikus jānorāda, ka pasaules valstu sabiedrība arī mūsdienās nav homogēna, lai arī zinātniski tehniskais progress tuvina dažādas sabiedrības un kultūras, tomēr atšķirīgās kultūrās sievietes emancipācijas process notiek atšķirīgi. Tāpēc, ņemot vērā, ka šajā darbā tiek analizētas divas Rietumu kultūrā radītas animācijas filmas – „Cinderella” un „Moana”, autore pievēršas un vērtē tradicionālo Rietumu sabiedrību.

Izvērtējot sabiedriskos procesus, Amerikas Savienotajās Valstīs (turpmāk tekstā – ASV), 20. gs 40. gadu beigās un 50. gadu sākumā, jāsecina, ka sievietes loma Pirmā un Otrā pasaules kara rezultātā ir būtiski mainījusies. Lai arī Otrais pasaules karš ASV neskāra tik smagi kā Eiropu, arī tur kara gados sievietēm bija jāuzņemas smags fizisks, tradicionāli – vīriešu, darbs. Lai gan, iestājoties Aukstajam karam un vīriešiem, atgriežoties no frontes, sievietēm izzuda nepieciešamība veikt fizisku darbu.¹⁴

Pēckara gados, 70 % no ASV strādājošām sievietēm ieņēma dažādus amatus ierēdniecībā, apkalpojošā sfērā vai strādāja pie konveijera, 12 % darbojās kādā profesijā (skolotājas, medmāsas) un 6% ieņēma amatus vadībā.¹⁵ Lai arī liela daļa sieviešu izvēlējās nestrādāt algotu darbu un pilnībā veltīja sevi ģimenes dzīvei un bērnu audzināšanai, tomēr aptuveni viena trešā daļa no visiem strādājošiem ASV bija sievietes.¹⁶

¹³ Cavendish, M. (2010). *Sex and Society*. New York: Author. P. 960.

¹⁴ OpenStax CNX. (2015, May 15). *The challenges of peacetime: U.S. history*. Retrieved from <https://cnx.org/contents/p7ovuIkl@3.15:XSA0RQvG@3/TheChallenges-ofPeacetime>

¹⁵ Baumgardner, J., & Richards, A. (2000). *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*. New York: Farrar, Straus and Giroux. P. 33.

¹⁶ OpenStax CNX. (2015, May 15). *The challenges of peacetime: U.S. history*. Retrieved from <https://cnx.org/contents/p7ovuIkl@3.15:XSA0RQvG@3/TheChallenges-ofPeacetime>

Neskatoties uz ievērojamu strādājošo sieviešu skaitu, pagājušā gadsimta 40. un 50. gados sievietes tēls – sieva un māte - kļuva par valdošo radio, žurnālu un televīzijas reklāmās. Laulība un ģimene kļuva par vienu no sociālās veiksmes rādītājiem. Ģimenes vērtības, mājas saimniecības vadīšana, bērnu audzināšana, ko aktīvi propagandēja masu kultūrā un medijos, ieguva nozīmīgāko vietu sievietes dzīvē. Lai arī 40. gadu beigās un 50. gados meitenes pēc vidusskolas varēja doties uz koledžu, tomēr valdošais stereotips noteica, ka laulība ir svarīgāka par izglītību un meitenes uz koledžu dodas, lai iegūtu „sievas grādu” (*Mrs. degree*).¹⁷

Pamatojoties uz Betijas Frīdanas (*Betty Friedan*) uzskatiem, ja 1920. gadā 47% no ASV koledžu studentiem bija sievietes, tad 1958. gadā šis skaitlis vairs bija tikai 38%, neskatoties uz federālo līdzekļu pieejamību studijām, minētais varētu būt iemesls tam, ka agra laulība un ģimene bija prioritāte salīdzinājumā ar izglītības iegūšanu un karjeru.¹⁸ Balstoties uz Vanesas Lambas (*Vanessa Lamb*) uzskatiem, tikai vēlāk - 50. gadu beigās, sabiedrībā bija jūtamas arī citas noskaņas – sievietes ilgas pēc kaut kā vairāk nekā tikai mājsaimnieces un mātes lomas.¹⁹ Sabiedriskā doma ASV ilgstoši nepieņēma arī sievietes politikā, apgalvojot, ka vienlaikus savienot politisko vai profesionālo darbību ar ģimenes pienākumiem neesot iespējams.²⁰

Pēckara gados tika popularizētas lielas ģimenes un ASV strauji pieauga to ģimeņu skaits, kurās bija vismaz trīs bērni. Vienlaikus sabiedrības attieksme pret vientuļu sievieti ar bērnu bija klaji nosodoša.²¹ Tradicionālā sievas un mātes loma paredzēja, ka sievietes sūtība ir apmierināt sava vīra vajadzības un audzināt bērnus. Mājsaimnieces tēls ieņēma vadošo vietu patērētājiem domātās reklāmās.

Lai arī 20. gs 40. gadu beigās, ASV mājsaimniecībās bija tikai 178 000 televizori, līdz ar ekonomikas un tehnoloģiju straujo attīstību 1955. gadā televizors bija jau apmēram pusei amerikāņu ģimeņu. Izklaides programmas, komēdijas un piedzīvojumu filmas, televīzijas šovu programmas un arī

¹⁷ OpenStax CNX. (2015, May 15). *The challenges of peacetime: U.S. history*. Retrieved from <https://cnx.org/contents/p7ovuIkl@3.15:XSA0RQvG@3/TheChallenges-ofPeacetime>

¹⁸ Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique. Chapter I*. New York: Norton. P. 347.

¹⁹ Lamb, E. V. (2012, Apr 2). *The 1950's and the 1960's and the American woman: the transition from*. Retrieved from <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas00680821/document>

²⁰ History, Art & Archives: United States House of Representatives. (n.d.). *Postwar gender roles and women in American politics*. Retrieved from <https://history.house.gov/ExhibitionsandPublications/WIC/Historical-Essays/Changing-Guard-Identity/>

²¹ WGBH Educational Foundation. (1996–2019). *Mrs. America: women's roles in the 1950s*. Retrieved from <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/pill-mrsamerica-womens-roles-1950s/>

multiplikācijas filmas radīja idealizētu amerikāņu dzīves modeli jeb „amerikāņu sapni”.²²

Mainījās arī sieviešu mode, ja kara laikā un pirmajos pēckara gados sieviešu apģērbs pārsvarā bija vienkāršs, ērts, atturīgs un pildīja praktisku funkciju, bieži atdarinot militāro stilu, kad populāras kļuva garās bikses, tvīda un džinsu audums, bet savu sievišķību sievietes izcēla ar kādu neuzkrītošu aksesuāru, tad 1947. gadā franču modes dizaineris Kristiāns Diors (*Christian Dior*) revolucionizēja sieviešu modi.²³

Šaurs lapsenes viduklis, kupli svārki, korsetes, polsterējumi gurnu daļā, kā arī koķeti, viegli un gaisīgi audumi, lai cik nepraktiski ikdienā, pilnībā iekaroja Rietumeiropas un Ziemeļamerikas sieviešu sirdis, radot jaunu - īpaši sievišķīgu - tēlu. 40. gadu beigās un 50. gados sievietes siluets pilnībā mainījās virzībā uz sievišķību un eleganci, smalkas augstpapēžu kurpītes nomainīja praktiskos apavus, jaunais izskats (new look) sievietei ļāva justies kā augstdzimušai un elegantai dāmai.²⁴

Jaunais izskats liecināja arī par pārticību un labklājību, par ģimeni, kur vīrs pilnībā spēj nodrošināt savu sievu un bērnus. Tā dēvētais – jaunais izskats, skaidri definēja dzimumu lomas - vīrietis rūpējas par savu sievu, materiāli nodrošina savu ģimeni, savukārt, sievietei nav citu rūpju kā rūpēties par savu izskatu, māju, abu skaistajiem bērniem un iepirkties.²⁵

Pēc autores uzskatiem, lai arī populārās modes tendences pilnībā neatspoguļo dzimumu lomu sadali visā sabiedrībā, jo katrā laikā ir sievietes, kuras nepakļaujas populārām masu modes tendencēm, tomēr sabiedrībā kopumā veidojas noteikti stereotipi par konkrētā laika sievietes ideālu, skaistuma kritērijiem un vietu sabiedrībā. Pēckara periodā līdz pat 60. gadu sākumam ideālas amerikāņu sievietes pienākums bija būt skaistai un sakoptai, viņas vieta bija mājās, rūpējoties par vīru un bērniem, savukārt vīrietis bija ģimenes galva un apgādnieks.

Aplūkojot 21. gs otrās desmitgades vidū, salīdzinot ar pēckara gadiem, sievietes loma un statuss sabiedrībā ir būtiski mainījies. Precētas sievietes tiesības iekļauties darba tirgū ir kļuvušas neapstrīdamas, jau pagājušā gadsimta 90. gadu beigās 60 % amerikāņu precēto sieviešu strādāja pilna vai nepilna laika darbā, pieauga izglītības nozīme, 54 % no bakalaura vai maģistra grāda ieguvējām

²² OpenStax CNX. (2015, May 15). *The challenges of peacetime: U.S. history*.

²³ Olds, L. (2001). World War II and fashion: the birth of the new look. *Constructing the Past*, 2(1). P. 64. Retrieved from <https://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1062&context=constructing>

²⁴ Zotoff, L. (2015, Dec 25). *Revolutions in fashion: Christian Dior*. Retrieved from <http://www.hautecouturenews.com/2015/story/christian-dior/>

²⁵ Turpat.

gadsimtu mijā bija sievietes, 40 % koledžas pasniedzēju (1950. gadā – 23 %) bija sievietes.²⁶

Nodarbinātība ir sievietes ekonomiskās neatkarības pamats. Izvērtējot statistikas datus par sieviešu nodarbinātību ASV, var secināt, ka nodarbinātības kāpums vērojams no pagājušā gadsimta 90. gadu sākuma līdz 2000. gadam, kad sasniedz augstāko līmeni (57.5%), tam seko lēna lejupslīde ar zemāko rādītāju 2012. gadā (53,1 %), bet šobrīd vērojams mērens pieaugums (2016. gadā tas bija 53,7 %).²⁷ Tomēr, ASV tikai 57% no visām darbaspējīgām sievietēm (salīdzinot ar 70 % darbaspējīgo vīriešu) ir nodarbinātas.²⁸ Vienlaikus atalgojums, ko saņem strādājošas sievietes par vienu un to pašu darbu, atšķiras no vīriešu atalgojuma. Sievietes saņem zemāku atalgojumu nekā vīrieši visās profesijās un amatos, īpaši tas ir zemāks finanšu sfērā un vadošos amatos.²⁹ Arī citās profesijās (piemēram, skolotājs, medicīnas vai sociālais darbinieks) sievietes arvien saņem zemāku atalgojumu nekā vīrieši.

Sievietes statuss sabiedrībā 21. gs otrajā desmitgadē ir mainījies, tomēr par patiesu līdztiesību pārāgri runāt. Lai arī feminisma idejas ir guvušas atbalstu, piemēram, 2017. gadā veiktajā pētījumā, aptaujājot iedzīvotājus 24 pasaules valstīs, noskaidrots, ka Itālijā 70 %, ASV un Zviedrijā - 61 % iedzīvotāju atbalsta feminisma idejas, tomēr vēl arvien spēcīgi darbojas stereotipi par sievieti, viņas spējām un vietu sabiedrībā. Visvairāk feminisma ideju atbalstītāju izrādījies Indijā (83%), kur sieviešu diskriminācija ir izplatīta, savukārt Krievijā un Vācijā feminisma idejas atbalsta mazāk kā 40% iedzīvotāju, kas šajā kontekstā iespējams saistāms ar to, ka problēmas nav tik aktuālas.³⁰

Sievietes ir kļuvušas neatkarīgākas, patstāvīgākas arī savā personiskajā dzīvē. Saskaņā ar statistikas datiem, 2016. gadā 60 % no neprecētajām amerikāņu sievietēm dzīvoja bez partnera. Tomēr 2014. gada veiktajā pētījumā 74,4 % amerikāņu sieviešu norādīja, ka saderināšanās vai laulības noslēgšana viņas ir darījusi ļoti laimīgas, un tikai 32,8 % norādīja, ka viņas sev noteikušas kādus

²⁶ Harrison, C. (1997). From the home to the house: the changing role of women in American Society. *US Society and Values*, 2(2). P. 12.

²⁷ Statista. (2019). *Employment rate of women in the United States from 1990 to 2018*. Retrieved from <https://www.statista.com/statistics/192396/employment-rate-of-women-in-the-ussince1990/>

²⁸ United States Department of Labor. (2019). *Women in the labor force*. Retrieved from https://www.dol.gov/wb/stats/stats_data.htm

²⁹ Statista. (2019). *Gender wage gap for the 20 most common occupations for women in the U.S. in 2017, by median weekly earnings (in U.S. dollars)*. Retrieved from <https://www.statista.com/statistics/244096/us-gender-wage-gap-for-the-20-mostcommonoccupations-for-women/>

³⁰ Statista. (2019). *Identifying as a feminist 2017, by country*. Retrieved from <https://www.statista.com/statistics/312161/define-self-feminist-advocates-supportsequalopportunities-women/>

karjeras mērķus. Savukārt 2015. gada veiktajā pētījumā 80,2 % amerikāņu sieviešu atbildēja, ka bērna piedzimšana viņas darījusi ļoti laimīgas. Amerikāņu ģimenes arī mūsdienās ir lielas, ģimenē vidēji ir trīs bērni, laulības šķiršanas gadījumiem ir tendence samazināties.³¹ Var secināt, ka arī šobrīd amerikāņu sieviešu ieskatā laulībai un ģimenei, salīdzinot ar izglītību vai karjeru, tiek ierādīta nozīmīgākā vieta.

Sieviešu loma sabiedrībā mūsdienās ir interpretējama kā situatīva, proti, ja 19. gs sievietes loma ir definējama kā pašrealizācija viendimensionalā, sociāli determinētā veidā, tad 21. gs sievietes var pašas definēt savu identitāti caur sociāli nozīmīgām aktivitātēm privātajā dzīvē un karjerā. Tomēr šajā kontekstā ir būtiski, ka izmaiņas darba tirgū ir būtiski mazinājušas sievietes iespējas pievērsties bērnu aprūpei.

1.2. Feminisma attīstība un ietekme uz kultūru

Ar jēdzienu „feminisms” ir saprotama ideoloģiski politiska kustība, kas izveidojās 18. gadsimtā un kā pamatmērķis ir sieviešu līdztiesības un sociālās līdztiesības nodrošināšana.³² Ar feminismu ir saprotama pārliecība par abu dzimumu politisku, sociālu un ekonomisku vienlīdzību. Secīgi, feminisms ir vērsts uz sieviešu interešu aizstāvību. Šajā kontekstā ir būtiski, ka sieviešu tiesības nav modernās pasaules izgudrojums, arī feminisma ideoloģija nav viendabīga un tajā pastāv vairāki ideoloģiski konflikti un uzskatu nesakritības.

Feminisms, 21. gadsimta sabiedrības kontekstā nav skaidri definējams un raksturojams jēdziens, proti, ja 19. - 20. gadsimta beigās, feminisms raksturoja sieviešu un vīrieši politisko, sociālo un ekonomisko līdztiesību, tad 20. gadsimta beigās izpratne par to, kas ir feminisms ir paplašinājusies, un var raksturot ģērbšanās stilu, izskatu, uzvedību, manierismu kā arī citas pašreprezentācijas pazīmes.³³ Līdzīgi, arī autore Debora Kamerone (*Deborah Cameron*) uzskata, ka feminisms tā klasiskajā izpratnē raksturo vienu no sekojošām kategorijām: pārliecību, ka sievietes ir cilvēki, kolektīvu, politisku projektu – politisku kustību ar mērķi iznīdēt seksismu un dzimuma diskrimināciju kā arī intelektuālu nostāju par veidiem kā uzdot jautājumus un rast atbildes.

Katra no feminisma definīcijām raksturo atšķirīgus feminisma kustības etapus, pirms feminisms

³¹ Statista. (2019). *Women – statistics & facts*. Retrieved from <https://www.statista.com/topics/1269/women/>

³² Tēzaurus. (2009–2019). *Feminisms*. Izgūts no <http://www.tezaurs.lv/#/sv/feminisms>

³³ Delmar, R. (1994). What is feminism? In A. C. Herrmann & A. J. Stewart (Ed.). *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities And Social Sciences* (pp. 5-25). P. 25.

21. gs. kļuva par politisku kustību. Ir būtiski, ka mūsdienu feminisms pamatojas uz marksisma ideoloģijas principiem, proti, sievietes mūsdienu feminisma kontekstā, tiek uztvertas kā sabiedrības šķira. „Feminisms varbūt arī atbalsta tādus abstraktus ideālus kā brīva, vienlīdzība un taisnība, tomēr tā reti spēj vienoties par to, kurus ideālus pārvērst koncentrētā realitātē”.³⁴

Secīgi, lai izpratu feminisma saistību ar izmaiņām kultūrvidē ir nepieciešams analizēt feminisma ideoloģijas attīstību un tās sniegumu sieviešu un kopējā sabiedrības labklājības veicināšanā.

Vēsturiski feminisma kustību Rietumu pasaulē parasti iedala trīs „viļņos” (sk. 1.1. tab.).

1.1. tabula

Feminisma ideoloģiskie pamati un sasniegumi 19. – 21. gs³⁵

<i>Periods</i>	<i>Ideoloģiskās pamatnostādnes</i>	<i>Sasniegumi</i>
19. - 20. gs	<ul style="list-style-type: none"> - Vienlīdzīgas juridiskās tiesības jautājumos, kas skar laulību un šķiršanos. - Tiesības uz bērnu aprūpi un īpašumtiesībām. - Seksuālo un reproduktīvo brīvību atzīšana. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tiesības balstot - Tiesības uz bērnu aprūpi pēc šķiršanās - Sieviešu īpašumtiesību atzīšana
20. gs vidus	<ul style="list-style-type: none"> - Sociālās, kulturālās un politiskās nevienlīdzības mazināšana. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tiesības strādāt bez laulātā atļaujas. - Seksuālās vardarbības laulībā kriminalizēšana.
20. gs beigas – 21. gs sākums	<ul style="list-style-type: none"> - Uzskatu par personīgo dzimumidentitāti izplatīšana. - Bioloģisko atšķirību starp sievietēm un vīriešiem noliegšana. 	<ul style="list-style-type: none"> - Makro-politisko jautājumu globalizēšana un nevienlīdzības jēdziena paplašināšana. - Uzskatu par kontracepcijas un abortu kā reproduktīvo tiesību izplatīšana.
21. gs	<ul style="list-style-type: none"> Seksuālās vardarbības darba vietā, izglītības iestādēs un kopumā - „izvarošanas kultūras” (rape culture) iznīdēšana. 	<ul style="list-style-type: none"> - Izmaiņas likumos par vardarbību pret sievietēm, homoseksuālām un transpersonām (Stambulas Konvencija). - Valodas un runas regulējumu ieviešana (C16 hartas pieņemšana).

„Pirmais vilnis” ir 19. gadsimta un 20. gadsimta sākuma sufražistu kustība, otrais - 1960. un 1970. gadi, bet „trešais vilnis” – no 1990. gadiem.³⁶ Ja „pirmā viļņa” feminisms koncentrējās uz vēlēšanu tiesību piešķiršanu sievietēm, tad „otrais vilnis” aptvēra visus sievietes un vīrieša juridiskos

³⁴ Delmar, R. (1994). What is feminism? In A. C. Herrmann & A. J. Stewart (Ed.). *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities And Social Sciences* (pp. 5-25). P. 25.

³⁵ Schrupp, A. (2017). *A Brief History of Feminism*. Massachusetts: MIT Press. P. 88.

³⁶ Krollokke, C., & Scott Sorensen, A. (2005). *Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance*. New York: Sage Publications. P. 193.

un sociālās vienlīdzības aspektus, kā arī cīnījās par sieviešu diskriminācijas „kā tādas” likvidēšanu.³⁷

Amerikāņu autore Betija Frīdena (*Betty Friedan*) savā 1963. gadā izdotajā grāmatā „Sievišķības noslēpumi” kritizēja uzskatu, ka sieviete sevi spēj realizēt tikai mājsaimniecībā un bērnu audzināšanā, uzskatot, ka uzskatu par „sievišķību” ir izdomājuši vīrieši, lai attaisnotu, ka sievietei sabiedrībā tiek atvēlēta tikai sievas un mātes loma.³⁸

20. gs vidus sievietes problēma, kas „dziļi aprakta un neizrunāta” guļ amerikāņu sieviešu prātos, pēc Betijas Frīdenas (*Betty Friedan*) uzskatiem ir jautājums par to, kā sieviete uztver pati sevi, un vai sieviete ir spējīga ar pārliecību sevi realizēt arī ārpus ģimenes dzīves. B. Frīdenas grāmata ir tieša reakcija uz 20. gs vidū amerikāņu sabiedrībā valdošo „ideālās sievietes–mājsaimnieces” tēlu un stereotipu par sievietes vietu un lomu sabiedrībā.³⁹

Kā jau darba autore minēja, pirmā „viļņa feminisms” bija darbības periods 19. gs un 20. gs gadsimta sākumā, tomēr feminisma loma sabiedrībā ir būtiski mainījusies.

„Trešā viļņa” feminisms aizsākās ASV un galvenokārt skāra sievietes seksualitātes jautājumus, atsakoties no sievietes heteroseksualitātes kā normas, seksualitāti vērtējot kā instrumentu, kas sievietei palīdz atbrīvoties. Lai gan tādi autori kā Rebeka Volkere (*Rebecca Walker*) rakstā „Becoming the Third Wave” apalvo, ka šajā jautājumā „cīņa ir tālu no noslēguma”.⁴⁰

„Trešā viļņa” feminisma paaudze politiskās un ekonomiskās tiesības uztvēra kā pašsaprotamas, gadsimtu mijā feminisms jau bija kā „fluors ūdenī”, kas nav jūtams, bet tas tur ir, turklāt feminisms ar katru nākamo paaudzi ieguva jaunas iezīmes.⁴¹ „Trešā viļņa” feminisms vadījās no post-strukturālisma interpretācijas par dzimumu un seksualitāti. Binārā sistēma (sieviete - vīrietis) tika uztverta kā mākslīgi radīta konstrukcija, lai saglabātu dominējošās grupas (vīriešu) varu.⁴² „Trešā viļņa” feministes izmantoja arī savu personisko pieredzi, lai radītu sajūtu, ka sieviete ar savu problēmu nav viena. Galvenais jautājumu loks, kam pievērsās „trešā viļņa” feministes ir – vienāda atlīdzība par to pašu

³⁷ Freedman, E. B. (2003). *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. New York: Ballantine Books. P. 464.

³⁸ Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique. Chapter I*. P. 15.

³⁹ Davis, F. (1991). *Moving the Mountain: The Women's Movement in America since 1960*. New York: Simon & Schuster. P. 50.

⁴⁰ Walker, R. (1992). Becoming the third wave. *Ms. Magazine, (January/February)*. P. 40.

⁴¹ Baumgardner, J., & Richards, A. (2000). *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*. P. 77.

⁴² Pierre, S. A. E. (2000). Poststructural feminism in Education: An Overview. *International Journal of Qualitative Studies in Education*. 13(5). P. 447.

darbu, vardarbība pret sievieti, sievietes reproduktīvās tiesības, nievājošu un pazemojošu apzīmējumu (ne)lietošana, sabiedrības spiediens, lai atbilstu kādam noteiktam un bieži nereālam sievietes tipam, kā arī seksuālā atbrīvošanās.

Pēc autore uzskatiem, „trešais vilnis” uz feminisma problēmām paskatījās plašāk, tas ietvēra arī minoritāšu un imigrantu tiesības, homoseksuālu cilvēku tiesības, darba ņēmēju un sociāli neaizsargāto grupu tiesības. Vairāki autori izšķir arī feminisma „ceturto vilni”, ko dēvē arī par „tiešsaistes feminismu”, kas attīstoties internetam un sociālajiem tīkliem, ļauj izteikties ikvienam, arī marginalizētām sabiedrības grupām.⁴³

Saskaņā ar autore Rosalindas Delmaras (*Rosalind Delmar*) uzskatiem, klasiskā feminisma ideoloģisko atribūtu fragmentācija 21. gs, padara vienotu izpratni par feminismu neiespējamu, proti, feminisms mūsdienās ir fragmentēts vairākās apakšgrupās (radikālais feminisms, sociālais feminisms, marksisma feminisms, homoseksuālais separātisms utml.).⁴⁴ Līdz ar to, lai gan feminisms ir raksturojams kā tiekšanās pēc sociālas līdztiesības, konkrētāk – līdztiesības ar vīriešiem, mūsdienās izpratni par feminismu nosaka katras feminisma grupas uzskati un identitāte. Ja 19. gs sākumā feminisma būtiskākā ideoloģiskā pamatnostādne ir dzimuma līdztiesība un liberālisms, tad 21. gs feminisms raksturo fragmentētu kustību kā mērķi un sasniegumi bieži rada sabiedrības noraidījumu.

Izmaiņas uzskatos par feminisma lomu sabiedrībā apliecina arī jaunākā starptautiskā uzņēmuma *YouGov* veiktais pētījums, saskaņā ar kā rezultātiem, tikai 35 % no 1207 aptaujātajiem respondentiem, identificē sevi kā feministus. Turklāt, 41 % aptaujāto dalībnieku raksturo feministes ka pārlieku agresīvas.⁴⁵ Šos uzskatus apliecina arī Paula Makeiba (*Paul McCabe*) veiktais pētījums, kā rezultāti norāda uz to, ka aptuveni 29 % no 1460 aptaujātajiem respondentiem, identificē sevi kā femnistus.⁴⁶ Lai gan to cilvēku skaits, kurš identificējas ar feminismu it atkarīgs no kultūras un sociālekonomiskā statusa, šis skaits parasti sasniedz 26 – 40 % .⁴⁷

⁴³ Solomon, D. (2009, Nov 13). *Fourth-wave feminism. Questions for Jessica Valenti*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2009/11/15/magazine/15fob-q4-t.html?_r=0

⁴⁴ Delmar, R. (1994). What is feminism? In A. C. Herrmann & A. J. Stewart (Ed.). *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities And Social Sciences*. Aldershot: Edward Elgar Publishing Ltd. P. 21.

⁴⁵ YouGov. (2018). *Feminism*. Retrieved from [https://d25d2506sfb94s.cloudfront.net/cumulus_uploads/document/j4uaq0i2/jg/Results%20for%20YouGovNY%20\(Feminis%20182%206.8.2018.pdf](https://d25d2506sfb94s.cloudfront.net/cumulus_uploads/document/j4uaq0i2/jg/Results%20for%20YouGovNY%20(Feminis%20182%206.8.2018.pdf)

⁴⁶ McCabe, J. (2005). What's in a label? The relationship between feminist self-identification and feminist attitudes among U.S. women and men. *National Genealogical Society*, 19. P. 488. <https://doi.org/10.1177/0891243204273498>

⁴⁷ Turpat.

Kopuma feminisms guva plašu atbalstu tikai laika posmā, kurā feminisma politiskie mērķi saskanēja ar sieviešu individuālajiem uzskatiem un interesēm.

Turklāt, ir būtiski, ka feminisma kustība bieži nav orientēta uz sieviešu dažādās kultūrās vērtību izpratni par ģimeni, attiecībām un sievietes lomu sabiedrībā, kas īpaši izteikti izpaužas bijušajās Padomju Savienības režīma valstīs.⁴⁸

Izpratne par dzimumatšķirībām un līdztiesību var būt krasi atšķirīgas, piemēram, feministes no sociālistiskajām kultūrām vairāk nekā ASV ir orientētas un biežāk pašrealizējas caur bērniem un ģimeni. Tāpat feministēm, kuras ir augušas sociālistiskā vidē ir atšķirīga attieksme pret individualismu, pret vīriešiem, kolektīvismu un kopumā - šīm sievietēm ir skeptiskāka attieksme pret ieguvumiem, ko sniedz algots darbs. Būtiska kļūda ir noliegt šādas kultūras atšķirības, tādējādi radot tālāku feminisma ideoloģijas fragmentāciju, aizspriedumu un pārpratumu rašanos.⁴⁹

Izmaiņas sabiedrībā, ko ir veicinājušas feminisma ideju izplatība, 21. gs nevar viennozīmīgi definēt kā sieviešu un arī – vīriešu, labklājību veicinošas.

Apkopojot zinātnisko literatūru - feminisma ietekme uz kultūru ir atkarīga no kultūrvēsturiskā konteksta un personīgas izpratnes par feminismu un līdztiesību, tādējādi ir būtiski, ka feminisma ideoloģijas pamatprincipu abstrakta izpratne ir radījusi sabiedrības negatīvu attieksmi un nosodījumu pret mūsdienu feminisma kustības radītājam, politiskajām izmaiņām. Feminisma kustība un ideoloģija ir būtiski ietekmējusi sabiedrību, morāli, reliģiju, kultūru, izglītību un valodu. Feminisma ideoloģija, pirmkārt, sastopam akadēmiskajos rakstos, literatūrā, māksla, mūzikā, teātrī un kino, kā arī literatūras, mākslas, mūzikas, teātra un filmu kritikā. Feminisma ideoloģija savas pēdas atstājusi arī animācijas filmu produkcijā.

1.3. Sievišķā un vīrišķā stereotipiskie un arhetipiskie atveidojumi mūsdienu kultūrā

Lai analizētu sievietes un vīrieša reprezentāciju mūsdienu mākslā, ir nepieciešams analizēt atšķirības starp stereotipiem – pozitīviem vai negatīviem individuāli vai sociāli iegūtiem priekšstatiem, un tēla arhetipiem, kas reprezentē kolektīvās pieredzes atveidojumus, kas nav saistīti ar kultūru vai individuālo pieredzi.

⁴⁸ Salzman, C. P. (2018). *Toxic feminism*. Retrieved from <https://fcpp.org/wp-content/uploads/EF40ToxicFeminismSalzmanF2.pdf>

⁴⁹ Salzman, C. P. (2018). *Toxic feminism*. Retrieved from <https://fcpp.org/wp-content/uploads/EF40ToxicFeminismSalzmanF2.pdf>

Stereotipi ir priekšstati par sociālo grupu tipiskajām iezīmēm, kas veido attieksmi attiecība pret konkrētās grupas biedriem. Secīgi, stereotipi ir viens no izziņas veidiem, kas veido individuālo uztveri un izpratni par ārējo vidi. Konkrētāk - stereotipi ir informācija, kas tiek uztverta, interpretēta, kodēta un saglabāta personas ilgtermiņa atmiņā un pretēji sociāli maznozīmīgiem izziņas veidiem, stereotipu veidošanās ir cieši saistīta ar aizspriedumiem, kas veidojas personai asimilējot pieredzi. Tāpat ir būtiski, ka kognitīvās shēmas, kas veidojas sociāli nozīmīgas informācijas apstrādes rezultātā, nosaka tālāko sociālās informācijas uztveri, atmiņu attiecība pret stereotipiskā objekta uzvedību, uzvedības interpretāciju un attieksmi.⁵⁰

Tādi autori kā Jorgs Šveinics (*Jorg Schweinitz*) mūsdienu kinomākslas kontekstā, raksturo stereotipus kā sociāli un kulturāli nozīmīgus tēlus, kas tiek izmantoti, lai raksturotu ārgrupas iezīmes jeb „tipus” un kā tādi, tie ir klasificējami sekojošās grupās⁵¹:

1. Grupas stereotipi – iezīmes, kas pamatojas ikdienas novērojumos par īpatnībām, kas pieder noteiktai grupai (pēc nacionalitātes, seksualitātes utml.) un kā iekšējā ticamība ir balstīta uz ikdienas novērojumiem un nosaka attieksmi pret grupu.
2. Naratīvie stereotipi – uzvedības tendences, kas nav tiešā veidā saistītas ar skatītāja ikdienas novērojumiem un priekšstatiem, bet ir raksturīgas tēliem noteiktos situatīvos scenārijos.⁵²

Kultūra ir sarežģīts savstarpēji mijiedarbīgs, vēsturiski veidojies process, secīgi, arī tēli, kas saistās ar izpratni par sievišķo un vīrišķo personības atainojumu nevar tikt raksturoti kā virspusīgas sievietes un vīrieša lomu reprezentācijas jeb stereotipi.

Ja stereotipi par tipisko vīrieti vai sievieti raksturo sociāli reprezentatīvu, vispārīgu atveidojumu, tad arhetipus var raksturot kā noturīgus primitīvus tēlus, kas ir universāli atpazīstami jebkurā kultūrā un sabiedrībā. Autors Nortrops Frejs (*Northrop Frye*) uzskata, ka arhetipi - pretēji stereotipiem, raksturo plašāku, sarežģītāku, padziļinātu uztveri, kas mākslā atspoguļo reālās dzīves patiesības „vidusmēra mākslas darbi, lai cik enerģiski ir nejauša un perifēra kritiskās mākslas izpausme, savukārt, meistardarbu dziļums šķiet pievelk mūs līdz brīdim, kura mēs redzam neiedomājamu skaitu saplūstošu nozīmīgu, vienotu sistēmu.”⁵³ Secīgi, arhetipi raksturo nevis sociāli

⁵⁰ Macrae, C. N., Stangor, C., & Hewstone, M. (1996). *Stereotypes and Stereotyping*. New York: Guilford Press. P. 10.

⁵¹ Schweinitz, J. (2011). *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*. New York: Columbia University Press. P. 18.

⁵² Turpat. P. 22.

⁵³ Frye, N. (1964). *The Educated Imagination*. Indiana: Indiana University Press. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/>

iegūtus vispārinājumus, bet gan instinktīvus, iedzimtus tēlus, kas pastāv cilvēka psihē *a priori* un neatkarīgi no konteksta un kultūras ir universāli atpazīstami un veido mākslas dziļāko būtību.⁵⁴

Arhetipi, raksturo dažādus cilvēka realizācijas etapus un tādējādi, kopš aizvēstures kā projekcija gandrīz nemainīgi tiek reproducēti mākslā un folklorā. Mākslā ir raksturojami sekojoši, primārie arhetipiskie tēli⁵⁵:

(A) Ēna – personīgās iezīmes (gan negatīvās, gan pozitīvās), domas un izjūtas, kas tiek ignorētas vai noliegtas - izraidītas no apziņas. Ēna ir varoņa pretmets, kurš literatūra un folklorā parasti tiek atveidots kā tā paša dzimuma pārstāvis.

(B) Anima un animus (sievīšķais un vīrišķais) – raksturo pretējā dzimuma īpašības sievietes vai vīrieša psihē. Folklorā sievišķais un vīrišķais papildina cits citu.

(C) Patība – veseluma un transcendences simbols.

Analizējot arhetipu atveidojumus mākslā ir būtiski, ka katram arhetipam ir pozitīvi un negatīvi aspekti, kas tiek reprezentēti kā varoņa cīņa ar ārējo negatīvo tēlu, vai iekšējo negatīvo tēlu (sk.1.2. tab.).

1.2. tabula

Visatpazīstamāko arhetipu klasifikācija mākslas filmās un folklorā^{56 57}

<i>Arhetips</i>	<i>Pozitīvie atribūti</i>	<i>Negatīvie atribūti</i>	<i>Vēsturiskās reprezentācijas</i>	<i>Mūsdienu reprezentācijas</i>
<i>Varonis</i>	<i>- Drosme, kaislība, integritāte, pacietība, rūpes, godīgums, pašpārliecība.</i>	<i>- Glēvulība, naivums, lepnums, bezatbildība.</i>	<i>- Spēja labprātīgi uzņemties ciešanas, tādējādi rodot jēgu.</i>	

ar.org/fe25/7024873975ee800dbbe466c432ab83513dfe.pdf

⁵⁴ Jung, C. G. (2014). *Four Archetypes*. London: Routledge. P. 6.

⁵⁵ Turpat. PP. 6-15.

⁵⁶ Von Buchholtz, J. (2007). Archetypal patterns: Snow white – she was quite a ninny, wasn't she? *C. G. Jung Society of Atlanta, (Summer)*, PP. 5-10. Retrieved from <http://www.jungatlanta.com/articles/summer07-archetypal-patterns.pdf>

⁵⁷ Stein, M., & Corbet, L. (Ed.). (1992). *Psyche's Stories: Moderns Jungian Interpretations of Fairy Tales*. Illinois: Chiron Publications. PP. 103-125 Retrieved from <http://janicekentmackenzie.squarespace.com/s/Baring-Cinderella-An-Interpretation.pdf>

1.2. tabulas turpinājums

			<i>Herkules – Hēra Persijs – Jūras čūska Odisejs – Poseidons Karalis Artūrs – Mordrids</i>	<i>Aladins – Džafārs Simba – Nags Dusošā skaistule – Malifisenta Pelnrušķīte – ļaunā mamāte</i>
<i>Ļaundaris (Ēna)</i>	<i>- Rada varonī izpratni par savām personīgajām nepilnībām.</i>	<i>- Nihilisms, tirānija, lepnums, morāls relatīvisms.</i>		
<i>Anima</i>	<i>- Mātišķums, gādība, emocionalitāte, empātija, kreativitāte.</i>	<i>- Savtīgums, mazohisms, pārlieta vēlme pēc atzinības.</i>	<i>- Anima un Animus parasti tiek atainots kā dievišķais pāris - karalis un karaliene, māte un tēvs, princese un princis.</i>	
			<i>Herkules – Megara Persijs – Andromēda Odisejs – Penelope Karalis Artūrs - Genoveva</i>	<i>Sarabi - Mufasa, Simba - Noala, Stefans - Leija, Tomatoa - Sina</i>
<i>Animus</i>	<i>- Uzstājība, spēja apšaubīt un rīkoties, drosmē, izlēmība.</i>	<i>- Pārmērīga agresija, tirānija, sadisms.</i>		
<i>Patība</i>	<i>- Veselais saprāts un viedums, ceļvedis.</i>	<i>- Bērnišķīgas un varaskāras fantāzijas (Viltus patība).</i>	<i>- Viedais sirmgalvis, sirmgalve vai skolotājs, kurš vedina stāsta varoni uz savu mērķi. - Veidojas varonim pārvarot ciešanas vienlaicīgi iepazīstot savu ēnu, sievišķos un vīrišķos personības atribūtus.</i>	
			<i>- Merlins - Širons - Mimirs - Odins</i>	<i>- Rafiki - Tala</i>

Ka redzams 1.2. tabulā, arhetipu klasifikācija nav viennozīmīga, proti, anima vai animus var būt gan galvenais varonis, ļaundaris (ēna), varoņa izredzētais – princese vai princis, vai arī valdnieki, kas bieži tiek atainoti kā māte vai tēvs.

Ir būtiski, ka arhetipi atspoguļo stāsta varoņu būtiskākos personības atribūtus, daudzveidīgās formas un mērķus. Tādēļ, ka arhetipi ir cilvēka paša psihes veidojumi, arī to atveidojumi Pasaules mākslā ir nemainīgi un atspoguļo vēsturiskas patiesības par cilvēka dabu un katra cilvēka kā savas dzīves varoņa individuālo ceļojumu.

Stereotipisko tēlu iezīmju pārveidošana ir kļuvusi par tādu uzņēmumu kā „Disney” pašmērķi, proti, animācijas filmu veidotāji atklāj jaunas un daudzpusīgas varoņu ceļojuma naratīvas, mainot tēlu (dzimumu, nacionalitāti, vecumu utml.) iezīmes, tādējādi būtiska kļūst nevis stereotipu reprezentācija, kas uzver varoņa ierobežojumus, bet gan varoņu daudzpusīgo iespēju atainojums. 21. gs skatītājiem ir iespēja interpretēt atšķirības pamatojoties uz personīgo, apercēptīvo pieredzi, nevis filmu veidotāju priekšstatiem un stereotipiem.⁵⁸

Analizējot sievietes un vīrieša kā varoņu atveidojumus „Disney” animācijas filmās, ir būtiski ievērot laikmetīgos aspektus. Secīgi, uzņēmuma animācijas filmas ir klasificējamās sekojošās kategorijās:

1. Animācijas filmas, kas ir veidotas uzņēmuma *in toto* attīstības periodā – animācijas filmas ir balstītas uz kulturālu kompleksu atveidojumu.
2. Animācijas filmas, kas ir balstītas un tiecas paredzēt filmu kritiķu atsauksmes un vērtējumus, turpmākas darbības izvērtēšanai.

21. gs „Disney” animācijas filmas ir postmodernisma ēras atveidojums un kā tādas, ir kļuvušas interseksuālas, ironiskas, mazāk pieklājīgas, vairāk pascitējošas un satīriskas. „Animācijas filmas ne tikai attālinās no pasakainā un tiecās pēc mūsdienīgā („Rotaļlietu stāsts”, „Bolts), nākotnes („Vallijs”) un vēsturiskā vidē („Gars: Prērijas dvēsele”), bet arī parodē šīs naratīvās vides.”⁵⁹

Tomēr analizējot vēsturiskos filmu ekranizējumus ir būtiski apzināties, ka varoņa ceļojums mākslinieciskajā daiļradē ir daudzpusīgs, proti, tādi stāsta varoņi kā Aurora („Dusoša skaistule”) un Sniegbaltīte, no ideoloģisko kustību pārstāvju perspektīvas, bieži tiek interpretēti pārāk vienkāršotos veidos.

Tādējādi ir ļoti būtiski apzināties sievišķā un vīrišķā simbolismu, kas ir iemesls, kādēļ pasaku tēlu atveidojumi mākslas filmās gūst pozitīvas atsauksmes (sk. 1.3. tab).

1.3. tabula

Vīrišķā arhetipa simboliskā nozīme „Disney” filmu ekranizācijas⁶⁰

<i>Stāsta varone</i>	<i>Īpatnība</i>	<i>Vīrišķā funkcija</i>
----------------------	-----------------	-------------------------

⁵⁸ King, C. R., Lugo-Lugo, R., & Bloodsworth-Lugo, K. M. (2010). *Animating Difference: Race, Gender, and Sexuality in Contemporary Films for Children*. P. 25.

⁵⁹ King, C. R., Lugo-Lugo, R., & Bloodsworth-Lugo, K. M. (2010). *Animating Difference: Race, Gender, and Sexuality in Contemporary Films for Children*. P. 26.

⁶⁰ Turpat.

1.3. tabulas turpinājums

<i>Sniegbaltīte</i>	<i>Jaunības iedomība un pašmīla – pārlika aizrašanās ar savu izskatu</i>	<i>- Attīstīt spēju mīlēt citus.</i>
<i>Aurora</i>	<i>Naivums un bailes pieaugt (miegs - nāve), kas radušās vecākiem, izolējot princesi no pasaules.</i>	<i>- Princis ka vīrišķā sievietē simbols, ar kā atribūtu palīdzību sieviete (princese) uzveic ļaunumu, pārvar naivumu un tādējādi valda pār karaļvalsti (dzīvi, nākotni). - Psiholoģiskā „atdzimšana” caur mīlestību un vienotību ar sevi.</i>
<i>Ariela</i>	<i>Autonomijas trūkums – atkarība no vecākiem - tēva lēmumiem.</i>	<i>- Bērni var iemācīties kļūt autonomi, dzīves gaita kļūstot atkarīgi arī no citiem cilvēkiem.</i>
<i>Pelnušķīte</i>	<i>Aizmirstība - Pelnušķīte simbolizē „dvēseli”, kas tiecās atcerēties savu dievišķo izcelsmi un rast vietu sabiedrībā.</i>	<i>- Veidot laulību starp „garu” un „dabu”, kas „atdzimst” kultūrā.</i>

Secīgi, analizējot mūsdienu animācijas filmu varoņu būtību ir būtiski apzināties, ka tēliem, kuri tiek atveidoti animācijas filmās ir simboliska nozīme, kas izpaužas stāsta individuālajā naratīvā. Stāsti kā „Dusoša skaistule” nav “stāsts par sievieti, vīrieti stereotipiem un vīrieti hegemoniju, tas ir stāsts par nāvi, bailēm no nāves un vēlmi būt nemirstīgiem.”⁶¹

Sievietes mītiskais un stereotipiskais tēls radis atspoguļojumu bērniem veidotajās animācijas filmās. Pelnušķītes stāsts ir viens no atpazīstamākajiem stāstiem pasaku pasaulē. Tomēr šī popularitāte neaprobežojas tikai ar literatūru, jo Pelnušķītes stāsta motīvs caurvij arī daudzas animācijas filmas un kinofilmas. Pētniece Karola Kellijā (*Karol Kelley*) uzskata, ka pastāv vismaz 700 stāsta variācijas un katrā pasaules valstī var atrast līdzīgu motīvu. Pirmā rakstiskā Pelnušķītes versija parādījusies jau mūsu ēras 9. gadsimtā un tā atrasta Ķīnā.⁶²

Viena no pazīstamākajām literārajām versijām ir Šarla Pero (*Charles Perrault*) pasaka par Pelnušķīti, kas uzrakstīta 1697. gadā. Stāsta motīvs ir nabadzīgas kalpones kāpums pa sociālās hierarhijas kāpnēm, pateicoties veiksmīgai laulībai. Folklorists Džozefs Džeikobss (*Joseph Jacobs*) uzskata, ka līdzīgi motīvi varētu būt atrodamī arī senāku sabiedrību folklorā, tomēr pats sižets ir raksturīgs tieši viduslaiku sabiedrībai, kurā aizvēsturiskās un mežonīgās sabiedrībās sievietes baudīja

⁶¹ Zipes, J. (1988). *The Brothers Grimm: From enchanted Forests to the Modern World*. New York: Routledge. P. 153.

⁶² Kelley, K. (1994). A modern Cinderella. *The Journal of American Culture*. 17(1), 87-92. P. 87.

lielāku brīvību, nekā ir pieņemts uzskatīt.⁶³

Pētniece Karola Kellija (*Karol Kelley*) turklāt norāda, ka labi zināms ir ne tikai pats Pelnrušķītes stāsts, bet arī teiciens par „Pelnrušķītes kompleksu”, kopš Koletes Daulingas (*Colette Dowling*) grāmata un citi feministu darbi pievērsuši uzmanību Pelnrušķītes stāsta negatīvajai ietekmei un palīdzējuši saprast, ka Pelnrušķītes tēls ir patriarhāls instruments, kas atražo un veicina sievietes psiholoģisko atkarību.⁶⁴ Pelnrušķītes stāsts meitenes no agrīna vecuma pieradina pie atkarības, līdz ar to viņas sagaida, ka kāds par viņām vienmēr parūpēsies. Šāds maldīgs pieņēmums veicina to, ka sievietes nemēģina veidot savu dzīvi patstāvīgi, bet meklē vīrieti, kas viņas spētu aizsargāt. Realitātei, neatbilstot iedomātajam modelim, rodas bezpalīdzības un trauksmes sajūta, kas kaitē sievietes psiholoģiskajai veselībai un emocionālajai labsajūtai. Pelnrušķītes stāsta naratīvs kino ir salīdzinoši maz mainījies, sākot ar Valta Disneja (*Walt Disney*) filmas pirmo versiju un beidzot ar filmu „Pretty Woman”. Lai arī sievietes loma sabiedrībā kopš pagājušā gadsimta 50. gadiem ir būtiski mainījusies un ir pieaugusi viņas loma politiskajā, ekonomiskajā un sociālajā dzīvē, arī daudzi stereotipi par sievietes lomu ir laužti un, veidojoties jaunai izpratnei, sabiedrībā notikusi zinātniska sievietes lomas un dzimtes problēmu izpēte, tomēr Pelnrušķītes stāsts, kino produkcijā trīsdesmit gadu garumā ir palicis nemainīgs.⁶⁵

Autori Karola Kellija (*Karol Kelley*) uzskata, ka šajās situācijās vīrietis attēlots pārāk par sievieti, jo viņš nodrošina, ka sieviete iegūst jaunu – augstāku statusu. Pētniece secina, ka sabiedrības modelis trīsdesmit gadu gaitā nav mainījies, proti, pasīva un sievišķīga sieviete atrod aktīvu un vīrišķīgu varoni, kas viņu aizsargā un ļauj iegūt savu identitāti.⁶⁶

Vienlaikus jāmin, ka uzņēmums „Disney” dažādos laika periodos ir veidojis arī atšķirīgas versijas, piemēram, romantiskā drāma „Ever After”, kas Pelnrušķītes stāstu traktē no post-feminisma perspektīvas. Šajā Pelnrušķītes stāsta variācijā, sieviete ir enerģiska, gudra, psiholoģiski spēcīga, viņa ne tikai pasīvi negaida, kad tiks izglābta, bet pati glābj citus. Un „apburošais princis” šajā drāmā nav nemaz tik apburošs un drosmīgs, viņš var būt arī patmīlīgs un nežēlīgs. Pateicoties Pelnrušķītei, post-feministiskā stāsta versijā princim ir dota iespēja augt – kļūt labākam, laipnākam un gudrākam cilvēkam.

Interesanti, ka Pelnrušķītes agrīnās versijas folklorā un literatūrā, viņu attēloja kā neatkarīgu un

⁶³ Jacobs, J. (1893). Cinderella in Britain. *Folk-Lore*. 4(3). P. 271.

⁶⁴ Wuming, Z. (2003). The Cinderella narrative in eighties' Hollywood. *Doshisha American Studies*, 39. P. 96.

⁶⁵ Wuming, Z. (2003). The Cinderella narrative in eighties' Hollywood. *Doshisha American Studies*, 39. P. 96.

⁶⁶ Kelley, K. (1994). A modern Cinderella. *The Journal of American Culture*. 17(1), 87-92. P. 89.

spēcīgu sievieti, kura protestē pret smago darbu un pazemojumiem, un kura izmanto savu aso prātu un mirušās mātes palīdzību, lai atjaunotu savu augsto sabiedrisko statusu. Šajās versijās Pelnrušķītes galīgais mērķis nav laulība, bet viņas patiesā sabiedriskā statusa atgūšana un atzīšana.⁶⁷

Sākotnējā literārā pasaka radīja priekšstatu, ka Pelnrušķīte ir skaista, laipna, strādīga un pasīva. Sievietes tēls salīdzinot ar Šarla Pero (*Charles Perrault*) versiju pazaudējis patstāvību, sieviete nevar izrādīt iniciatīvu, viņa pacietīgi gaida „princi”, kas viņu glābs. Pelnrušķītes tēlā tiek iekodēta patriarhālā morāle, kuras ietvaros sievietei tiek piešķirta pasīva loma. Šādi tas atspoguļojas arī 20. gadsimta vidus muzikālajā animācijas filmā „Cinderella”.

Daudzi pētnieki – sociologi, kulturologi, literatūrzinātnieki, filozofi norāda, ka pasakām ir liela nozīme, lai izprastu sabiedrībā notiekošos procesus un tās pašreizējo stāvokli.⁶⁸ Tā kā pasakas uztver jau agrā bērnībā, tad tās vienkāršā veidā veido bāzes stereotipus, kas ir daļa no diskursa, kas dominē konkrētajā sabiedrībā. Kā norāda vairākas pētnieces, pasakas var pētīt, lai noteiktu sabiedrības vērtību izmaiņas laika gaitā un atkarībā no tā, kas ir sieviešu elks konkrētajā sabiedrībā, var noteikt, kas ir šī sabiedrība, kādi ir tās mērķi un ar kādiem līdzekļiem šos mērķus sasniedz.⁶⁹

Runājot par 21. gadsimta sākumu, pasakas ir visapkārt, sākot ar Valta Disneja (*Walt Disney*) animācijas filmām, beidzot ar idealizētu romantisma ideoloģiju, kas pretnostatī vīriešus un sievietes, veidojot atbilstošu dzimuma uzvedības modeli.⁷⁰ Saskaņā ar valdošo diskursu patriarhālā sabiedrībā pasakas jaunas meitenes sagatavo romantiskai mīlestībai un heteroseksuālām attiecībām. Var secināt, ka viena no pasaku funkcijām mūsdienu sabiedrībā ir simboliski nodot sabiedrībā valdošās vērtības.

Feminisma kustība dedzīgi kritizējusi folkloras motīvus un pasakas par sievietes un meitenes lomas reducēšanu uz pasīvas, nevarīgas būtnes objektu, un par patriarhālu dzimuma stereotipu uzturēšanu.⁷¹ Vienlaikus jānorāda, ka pasaku tēli kardināli nemaina sabiedrībā valdošos priekšstatus, cilvēku domas un uzvedību, tie tikai uztur reāli pastāvošos priekšstatus, proti, pasakas nodod konservatīvas un tradicionālas vērtības. Līdz ar to secināms, ka arī vairumā moderno sabiedrību šīs

⁶⁷ Поршнева, А., & Бороненко, А. (2012). Зарубежный роман о Золушке: к истории вопроса. *Вестник Чувашского Университета*, 2. P. 345.

⁶⁸ Turpat.

⁶⁹ Барсукова, С. (1998). Золушки советской и постсоветской эпохи. *Рубеж. Альманах Социальных Исследований*, 12, 92-105. С. 105.

⁷⁰ Parsons, L. T. (2004). Ella evolving: Cinderella stories and the construction of gender appropriate behavior. *Children's Literature in Education*, 35(2). P. 137.

⁷¹ Waelti-Waters, J. (1982). *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montreal: Eden. P. 8.

vērtības ir patriarhālas.⁷²

Feminisma kustības ietvaros ir bijuši mēģinājumi pārrakstīt pasakas, veidojot feministisku naratīvu un mēģinot sagraut bināro dzimtes konstrukciju, tā pārskatot sieviešu un vīriešu lomas. Feministu pasakās kritizētas patriarhalās struktūras, kā arī piedāvātas alternatīvas dzimtes stereotipiem. Feministu pasakās sievietē, lai sasniegtu neatkarību, iegūtu identitāti un statusu, cenšas iegūt varu.

Pēc autores uzskatiem, pasakās pārstāvēto reprezentāciju un vērtību popularitāti atspoguļo arī mūsdienās populārie žurnāli meitenēm, kur galvenās vērtības ir „skaistums” (sievišķās identitātes veidošana), „karjera” (dažādu darbības jomu pielaišana sev, parasti saistībā ar brīvā laika pavadīšanu u.tml.) un „mīlestība” (dažādi modeļi, kā veidot attiecības ar pretējo dzimumu). Šādi projekti balstās uz indivīda panākumu un hedonisma vērtībām.⁷³

Pelnrušķītes arhetips paredz, ka pat sievietē, kas atrodas visnelabvēlīgākajos sociālajos apstākļos, var kāpt sociālajā hierarhijā, var uzvarēt sāncensībā ar sava dzimuma pārstāvēm, var izlikties par to, kas viņa nemaz nav. Kā norāda Robs Baums (*Rob Baum*) tās ir svarīgas tehnikas cīņā par vīrieša uzmanību un atzinību.⁷⁴ Faktiski cilvēki nejūsmo par Pelnrušķīti, viņi jūsmo par to, ko viņa iegūst, proti, par bagātību, atzinību un atriebību.

Šī interpretācija balstās Šarla Pero (*Charles Perrault*) literārajā versijā, kur sievietēi atvēlēta pasīva loma, viņai ir jābūt skaistai, jāpakļaujas vīrietim un jābūt pacietīgai. Savukārt, Pelnrušķītei brāļu Džeikoba Grimma (*Jacob Grimm*) un Vilhelma Grimma (*Wilhelm Grimm*) pasakās, ārējais izskats ir sekundārs, proti, sievietē ir aktīva un spēcīga, viņa pati lemj savu likteni. Pasakas beigās viņa liek princim nomesties ceļos un lūgt viņas roku – prinča griba tiek pakļauta viņas gribai.

Līdz ar to, analizējot Pelnrušķītes tēmu, atbilstoši dzimumu lomām, to var traktēt divējādi. Pirmkārt, ciešanas, pazemība un pacietība beigās saņem atalgojumu (laulību un laimīgu dzīvi), kas ir uzvara pār citām sievietēm. Otrkārt, Pelnrušķīte simbolizē dievieti, priesterieni, kura sargā savas mājas (valsts) pavardu.⁷⁵

⁷² Поршнева, А., & Бороненко, А. (2012). Зарубежный роман о Золушке: к истории вопроса. *Вестник Чувашского Университета*, 2. С. 342.

⁷³ Окольская, Л. А., & Колмогорцева, М. (2010). Жизненные проекты и правила для девушек в российских глянцевого журналов. *Социологический Журнал*, 2. С. 69.

⁷⁴ Baum, R. (2000). After the ball is over: bringing Cinderella home. *Cultural Analysis*, 1. P. 67.

⁷⁵ Поршнева, А., & Бороненко, А. (2012). Зарубежный роман о Золушке: к истории вопроса. *Вестник Чувашского Университета*, 2. С. 342.

Pēc autors uzskatiem, atšķirīgi akcenti Pelnušķītes stāstā arī nākamajās 19. - 20. gadsimta literārajās versijās un vēlākos gaods - arī animācijas filmās, iezīmē sievietes lomas maiņu, no pasīvas uz aktīvu, no izteikti sievišķīgas uz neitrālu vai pat apveltītu ar vīrišķīgām personības iezīmēm.⁷⁶ Arī 20. gadsimta literārajās versijās Pelnušķīte ir strādīga, gudra, mērķtiecīga, tomēr viņa cenšas būt neatkarīga „self-made woman”, kur romantiskā stāsta noslēgums – satikšanās ar „princi” ir profesionālās vai personīgās izaugsmes rezultāts.

Vienlaikus jāatzīst, ka masu apziņā un kino produkcijā Šarla Pero (*Charles Perrault*) Pelnušķītes tēla variācija ir valdošā, tai skaitā, pateicoties „Disney” 1950. gada animācijas filmai „Cinderella”, kas iespējams saistīts ar jau minētajiem sabiedrības apziņā valdošajiem stereotipiem. Tas liek secināt, ka tieši šāda dzimumu lomu sadale sabiedrībā tiek uzskatīta par normālu un vispārpieņemtu. Stereotipu laušana masu kultūrā notiek, tomēr pārsvarā tas notiek feministiskas ievirzes darbos.

Analizējot „Disney” filmu studijas pēdējā desmitgadē radītās animācijas filmas (piemēram „Tangled”, „Brave”, „Frozen” un „Moana”, jāsecina, ka galveno varoņu tēli ir kļuvuši spēcīgāki, patstāvīgāki un neatkarīgāki. Ja klasiskās „Disney” filmas noteica, ka galvenais uzdevums dzīvē ir atrast savu romantisko „otro pusi”, tad ar „Brave” skatītājiem tika piedāvāts cits koncepts – savas identitātes un mērķa atrašana dzīvē ir tikpat svarīga kā mīlestība.

Apkopojot zinātnisko literatūru par stereotipu un arhetipu saistību ar mākslas filmu tēliem, jāsecina, ka, lai gan mūsdienu animācijas filmu ekranizējumos atveidotie tēli un naratīvas salīdzinot ar sākotnējiem animācijas filmu ekranizējumiem ir paplašinājušās, lai izprastu tēlu patieso nozīmi ir nepieciešams pievērsties to simboliskai analīzei.

1.4. Animācijas filmu saistība ar attieksmes veidošanos bērnībā

Pamatojoties uz psiholoģiskās attīstības teorijām, ir zināms, ka personība attīstās mijiedarbībā ar sociālo vidi – ģimenē, sabiedriskās organizācijās un kultūrā. Turklāt būtisks personības un kognitīvo spēju attīstības aspekts ir vides stimuli, īpaši – valodas un uzvedības, kontekstā.⁷⁷

Ir zināms, ka vidējais laika ilgums, ko bērni pavada skatoties televīziju (par atskaites punktu

⁷⁶ Turpat.

⁷⁷ Vygotski, L. (1986). *Thought and Language*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology. P. 334.
Retrieved from http://s-f-walker.org.uk/pubsebooks/pdfs/Vygotsky_Thought_and_Language.pdf

izvirzot pirmsskolas līdz vidusskolas vecuma grupas) ir aptuveni 18000 stundas.⁷⁸ Tomēr ievērojot, televīzijas skatīšanās kā laika pavadīšanas veida popularitāti, pētījumi par to, kādos veidos animāciju filmu skatīšanās bērībā ir saistīta ar bērnu attieksmes un uzvedības veidošanos, raksturo pretrunīgu izpētes jomu, kā interpretācija ir atkarīga no izpētes objekta.

Pamatojoties uz autoru Kabiba Kaleda (*Habib Khaled*) un Solimana Tareka (*Soliman Tarek*) veikto pētījumu, animācijas filmas ir⁷⁹:

1. Vienlaicīgi laikietilpīgs un būtisks attieksmi veidojošs process kā gaitā bērns apgūst prosocialas uzvedības normas.
2. Resurss, ar ko ir iespējams veicināt vai kavēt bērna psiholoģisko attīstību.
3. Vizuāls un simbolisks informācijas avots, kas spēj identificēties ar bērnu, personīgi nozīmīgos veidos.

Pamatojoties uz autora Ričmonda Ahemponga (*Richmond Acheampong*) uzskatiem, bērnus ir nepieciešams mudināt skatīties animācijas filmas, tomēr, lai veicinātu bērna kognitīvo un sociālo attīstību, vecākiem ir nepieciešams organizēt kontroles pasākumus, kas saistās ar bērna laika pavadīšanas pie televīzijas kontroli, kā arī animācijas filmu satura kontroli.⁸⁰

Ir zināms, ka bērnu motivācija skatīties animācijas filmas ir daudzveidīga, proti, lielākoties bērni skatās filmas ar mērķi izklaidēties (41 %) kā arī iekšējās intereses (23 %) un izziņas motivācijas (17 %) vadīti. Turklāt, bērni, kuru animācijas filmu skatīšanās ilgums ir raksturojams kā biežs, ir augstāks valodas apguves un kognitīvās attīstības līmenis, salīdzinot ar bērniem, kuri skatās animācijas filmas salīdzinoši reti. Tomēr šajā kontekstā ir būtiski, ka bērni, kuri ikdienā skatās animācijas filmas ir augstāki agresijas pret apkārtējiem radītāji.⁸¹

Lai gan, pēc autores uzskatiem, analizējot agresīvas uzvedības saistību ar animācijas filmām ir būtiski izvērtēt arī dzimumatšķirības vecumposma kontekstā, proti, internacionāla līmeņa pētījumi norāda uz to, ka fiziskā agresija ir tipiska zēnu uzvedības izpausme.⁸² Tādējādi par psiholoģiski

⁷⁸ Habib, K., & Soliman, T. (2015) Cartoons' effect in changing children mental response and Behavior. *Open Journal of Social Sciences*, 3. P. 248. DOI: 10.4236/jss.2015.39033

⁷⁹ Turpat. P. 263.

⁸⁰ Acheampong, R. (2017). Effects of cartoons on the behaviour of children. *Durreesamin Journal*, 3(2). P. 17. Retrieved from https://www.academia.edu/35215648/EFFECTS_OF_CARTOONS_ON_THE_BEHAVIOUR_OF_CHILDREN

⁸¹ Ghilzai, A. S., Alam, R., Ahmad, Z., Shoukat, A., & Noor, S. (2017). Impact of cartoon programs on children's language and behavior. *Insights in Language Society and Culture*, 2. P. 104. Retrieved from <http://www.sienajournals.com/images/do>

⁸² Lansford, J. E., Skinner, A. T., Sorbring, E., Di Giunta, L., Deater-Deckard, K., Dodge, K. A., ... Chang, L. (2012). Boys

labvēlīgas attīstības priekšnosacījumu ne vienmēr kļūst agresijas samazināšana, bet gan vecāku loma veselīgas agresijas izpausmes, empātijas un sociālo normu apguves procesā, bērnam saprotamā un vecumposmam atbilstošā veidā.

Pamatojoties uz zinātnisko literatūru, jāsecina, ka pieaugot televīzijas kā izklaides veida popularitātei, pieaug nepieciešamība pēc vecāku aktīvas iesaistes bērna prosociālas uzvedības apgūvē. Tāpat animācijas filmu skatīšanās drīzāk veicina nekā kavē, veselīgas psihes attīstību.

Tomēr lai izzinātu, vai mākslai piemīt potenciāls būtiskos veidos mainīt bērnu un pieaugušo uzvedību, ir nepieciešams analizēt mākslas simboliskā ziņojuma reprezentācijas veidus.

2. MĀKSLAS REPREZENTATĪVO UN NARATĪVO ASPEKTU ANALĪZE

Lai izprastu mākslas filmās atveidoto tēlu kulturālo nozīmi, ir nepieciešams analizēt mākslas filmu reprezentatīvos aspektus, kā arī veikt ar to saistīto naratīvo aspektu analīzi.

2.1. Semiotika kino

Sengrieķu filozofs Platons (427. – 347. g. p.m.ē.) 4. gadsimtā p.m.ē. uzskatīja, ka ar vārdu palīdzību ir iespējams atspoguļot to apzīmēto priekšmetu dabu un ka lietu nosaukumi ir organiski saistīti ar lietām, kuras šie nosaukumi apzīmē.⁸³ Taču sengrieķu filozofam Aristotelim (384. – 322. g. p.m.ē.) bija pretējie uzskati. Aristotelis bija pārliecināts, ka nosaukumi un vārdi nevar būt saistīti ar lietu dabu, bet tiem ir iespēja rasties tikai vienošanās rezultātā. Strīds par vārdu izcelsmi turpinājās ilgu laiku. Filozofi naturālisti uzskatīja, ka lietu nosaukumi ir radušies, meklējot labāko atbilstību to apzīmētajiem objektiem, bet filozofi konvencionālisti tajā pašā laikā bija pārliecināti, ka vārdi ir vienkārša cilvēku vienošanās (konvencija).⁸⁴

Par struktūrlingvistikas pamatlicēju pieņemts uzskatīt Šveices valodnieku Ferdinandu de Sosīru (*Ferdinand de Saussure*) (1857-1913), kurš formulēja vairākas principiālas nostādnes, kam bija izšķirīga ietekme uz zīmju pētniecības attīstību. Valodnieks izdalīja trīs galvenos zīmes un zīmju sistēmas izpētes aspektus: sintaktiku – zīmju sistēmu iekšējās, strukturālās īpašības, semantiku – zīmju attiecības ar apzīmējamo (zīmju saturu) un pragmatiku – zīmju derīgumu, vērtīgumu no lietotāja – zīmes interpretētāja – viedokļa. Sosīrs secināja, ka ir iespējams, ka lingvistika ietilpst zinātnē, ko viņš nosauca par semioloģiju (mūsdienu nosaukums – semiotika), kuras uzdevums ir zīmju un zīmes noteicošo likumu izpēte.⁸⁵

Amerikāņu matemātiķis Čārlzs Pīrss (*Charles Peirce*) līdz galam izveidoja zinātni, kas pēta jebkādas cilvēku sabiedrībā izmantotas zīmju sistēmas. Par galveno semiotikā tika uzskatīts cilvēks – zīmes radītājs un interpretētājs. Saskaņā ar Pīrsa uzskatiem, jebkurai zīmei piemīt trīs galvenie raksturlielumi, materiālais ietērps, apzīmējamais objekts un interpretācijas likumi, kurus nosaka cilvēks.⁸⁶

⁸³ Агеев, В. (2002) *Семиотика*. Весь мир. Москва. С. 36

⁸⁴ Turpat.

⁸⁵ Turpat. С.38

⁸⁶ Turpat. С.39

Kino, radies nebijuša filozofiska, tehniska, mākslinieciska un zinātniska pacēluma laikmetā, zināmā mērā izveidoja pašu 20. gadsimta tēlu un daudzējādā ziņā iespaidoja visu civilizācijas attīstību kopumā. Gadsimta sākumā kinematogrāfs skaitījās par jaunu izpriecu, taču pakāpeniski to sāka uzskatīt par pasaules estētiskās apguves veidu. Apkārtējās pasaules telpiski laicisko iezīmju pārņemšana uz kinoekrāna ir savdabīga reāli eksistējošu vai eksistējušu procesu modelēšana, un tas lielā mērā nosaka kinematogrāfa nozīmību izziņās aspektā.⁸⁷

Kinematogrāfa būtība ir divu vēstījuma tendenču – tēlojošās („kustīga glezniecība”) un verbālās – sintēze. Valodnieks atzīmēja, ka verbālo un tēlojošo zīmju sintēzes ietekmē kinematogrāfā paralēli attīstās divu veidu vēstījumi, kino viena otru iespaido divas principiāli atšķirīgas semiotiskās sistēmas. Vārdi sāk izturēties kā attēli. Mēmā kino titros par nozīmīgu stilistisko pazīmi kļūst šrifts. Ja burti kļūst lielāki, tas tiek uztverts kā ikoniska balss pacelšanas zīme.⁸⁸

Parādoties skaņai, grafiskais verbālais teksts no ekrāna nepazuda, jo arī mūsdienu filmām ir titri, kaut vai filmas nosaukumā un darbojošos personu uzskaitījumā. Pastāv ekvivalence starp titriem un diktora balsi aiz ekrāna. Modernajā kinolentē koeksistē trīs veidu vēstījumi: tēlojošais, verbālais un muzikālais (skaniskais). Starp tiem var rasties sarežģītas savstarpējās attiecības. Kinomākslas pētīšana no semiotikas pozīcijām nozīmē izziņāt mehānismu, kā kino iedarbojas uz cilvēku. Svarīgs ir tas viss, ko cilvēks ievēro filmas demonstrācijas laikā, viss, kas viņu satrauc. Kino valodas apgūšana skatītājam ir tikpat nepieciešama kā cilvēkam, kas grib izprast klasisko baletu, simfonisko mūziku vai jebkuru citu mākslu, - apgūt attiecīgo zīmju sistēmu.⁸⁹

Balstoties uz autores uzskatiem, kinovaloda balstās uz to, kā mēs pasauli uztveram vizuāli. Kā jebkurai valodai, arī kino valodai ir sava gramatika, kurā ietilpst viss savietojumu un atšķirību mehānisms, kas sasaista kino tēlus vēstījumā, kā arī sava leksika.

Viena no būtiskākajām atšķirībām starp leksiku, kas balstās uz dabīgas valodas vārdiem, un kinovalodas leksiku ir šāda: ja dabiskās valodas vārdi var apzīmēt gan konkrētus objektus, gan arī jebkuras abstrakcijas pakāpes objektus, tad kino valodas leksika – kā jebkurā ikoniskā valodā (piemēram, fotogrāfijas valodā) – vienmēr ir konkrēta. Kino valodas zīmes attālināšanās no tās tieši priekšmetiskās nozīmes un tās pārvēršanās par vispārīgāka satura zīmi visupirms tiek panākta ar spilgti

⁸⁷ Агеев, В. (2002) *Семиотика*. Весь мир. Москва. С. 39

⁸⁸ Turpat.

⁸⁹ Cudmore, P. (2009). *The Social Context of Creativity*. Retrieved from <https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/5628/Cudmore2011.pdf;sequence=1>

izteiktu kadra modalitāti: tā, piemēram, tuvplāna demonstrēti priekšmeti kino tiek uztverti kā metaforas (dabiskajā valodā tie funkcionētu kā metonīmija).⁹⁰

Kopumā, kinomākslas ziņojumu caur tekstu ir iespējams analizēt trīs būtiskos veidos jeb līmeņos. Pirmais līmenis ir atkarīgi mazu patstāvīgu vienību savienošana, turklāt semantiska nozīme vēl nepiemīt katrai vienībai atsevišķi, bet rodas tieši to sasaistes procesā. Dabiskajā valodā šajā līmenī atrodas fonēmu ķēdītes. Kinematogrāfā tā ir kadru montāža.⁹¹

Otrais līmenis pēc analogijas ar dabīgajām valodām tiek interpretēts kā teikumu līmenis. Kinematogrāfā tā ir pabeigta kinematogrāfiska frāze, ko raksturo iekšēja vienotība un no abām pusēm norobežo strukturālas pauzes. Trešais līmenis ir frāžvienību savienošana frāžu ķēdītēs. Frāžu secība ir organizēta principiāli citādi nekā frāze: tā sastāv no līdzvērtīgiem elementiem, tās struktūrā neietilpst robežas jēdziens, un to var praktiski bezgalīgi pagarināt, pievienojot jaunus elementus. Strukturālās organizācijas veida ziņā trešais līmenis ir paralēles pirmajam. Ceturtais ir sižeta līmenis. Tas tiek veidots līdzīgi otrajam, frāžu līmenim. Teksts tiek strukturāli sadalīts ziņā specializētos segmentos, kuriem, atšķirībā no pirmā un trešā līmeņa elementiem un līdzīgi otrā līmeņa elementiem, piemīt tieši semantisks raksturs.⁹²

Pamatojoties uz zinātnisko literatūru, pirmais un trešais līmenis ir saistāms ar izteiksmes aspektu, kamēr otrais un ceturtais – ar satura aspektu. Kinovēstījuma gadījumā tas nozīmē, ka pirmajam un trešajam līmenim ir galvenā specifiski kinematogrāfiskā slodze, kamēr otrais un ceturtais līmenis pieder pie “literārā” tipa, vai, plašāk – tie ir vēstījoši vispārīgā nozīmē.⁹³

Semiotiskā aspektā aktierspēle ir ziņojums, kas ir analīzējams trīs līmeņos - režisora, sadzīves uzvedības un aktierspēles līmenī. Režisora līmenī darbs ar kadru, kuru aizpilda cilvēka attēls, lielā mērā ir tāds pats kā citos gadījumos – tie paši tuvplāni un montāža vai arī citi jau pazīstami līdzekļi. Attiecībā uz to, kā mēs uztveram aktiera spēli, šīs tipiskās kino valodas formas veido īpašu situāciju. Populārais atzinums par to, cik nozīmīga kinematogrāfā ir mīmika, ir tikai viena konkrēta izpausme, kā skatītāja uzmanību var koncentrēt nevis uz aktiera tēlu kopumā, bet gan uz atsevišķām tā daļām: uz

⁹⁰ Cudmore, P. (2009). *The Social Context of Creativity*. Retrieved from <https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/5628/Cudmore2011.pdf;sequence=1>

⁹¹ Агеев, В. (2002) *Семиотика*. Весь мир. Москва. С. 110.

⁹² Turpat.

⁹³ Turpat, C.111.

seju, rokām, apģērba detaļām.⁹⁴

No visiem 20. gadsimta mākslas veidiem kino bija vistuvāk sirreālismam, kas arī ļoti labi prata parādīt iluzorā un reālā robežu, bija tikpat cieši saistīts ar sapņiem un zemapziņu. Kino valodas īpatnība – spēle uz ilūzijas un realitātes robežas – ir īstenojusies, pateicoties montāžai.

2.2. Mākslas filmu reprezentatīvie aspekti

Saskaņā ar autora Jorga Šveinica (*Jorg Schweinitz*) uzskatiem, tas, vai mākslas darbi adekvāti atspoguļo reālās dzīves aspektus ir saistīts ar sekojošiem priekšnosacījumiem⁹⁵:

(A) Reprezentatīvajam objektam ir jāklūst par reprezentācijas primāro objektu – reprezentācija nevar būt nejauša.

(B) Reprezentācijai ir jāatspoguļo kolektīvu izpratni par reprezentatīvā objekta būtību.

Turklāt analizējot mākslas reprezentatīvos aspektus, Ir būtiski, ka reprezentācijas spēj pildīt savu funkciju, tikai situācijās, kad tās atspoguļo kolektīvu un vienotu izpratni par objektiem, situācijām un kopējo stāstījumu.⁹⁶

Reprezentāciju analīze ir komplicēts proces, tā kā katra tēla reprezentācija ir saistīta ar ne tikai kolektīvo uztveri, bet arī spēju atainot arhetipisko „citādo”. Šajā kontekstā autori Gelado Markos (*Gelado Marcos*) un Pedro Kolans (*Pedro Colan*), raksturo sekojošas „negatīva citādā” reprezentācijas kopīgās iezīmes⁹⁷:

(A) Negatīvas gaidas – katru antivaroņa rīcību skatītājs interpretē kā ļaunprātīgu un negatīvu.

(B) Atbildības panešana uz ļaundari – ļaundaris ir visu negatīvo notikumu cēlonis.

(C) Identifikācija ar ļaunumu – ļaundaris reprezentē skatītāja negatīvos personības aspektus. Turklāt, no skatītāja perspektīvas, ļaundarim „skauž” un viņš vēlas, lai viņam piemistu skatītāja pozitīvās personības iezīmes.

(D) „Nulles” iznākuma domāšana – ļaundaris ir skatītāja ienaidnieks (kas ir labs ļaundarim ir negatīvs skatītājam un otrādi).

⁹⁴ Агеев, В. (2002) *Семиотика*. Весь мир. Москва. С. 110.

⁹⁵ Schweinitz, J. (2011). *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*. P. 12

⁹⁶ Turpat. P. 15.

⁹⁷ Marcos, G. R., & Colon, S. P. (2016). Hollywood and the representation of the otherness. A historical analysis of the role played by the American cinema in spotting enemies to vilify. *Directory of Open Access Journals*, 6(1), P. 12. Retrieved from <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/15464>

(E) Deindividualizācija – jebkurš tēls, kurš izrāda labvēlīgu attieksmi pret ļaundari ir skatītāja ienaidnieks.

(F) Līdzcietības trūkums raksturo skatītāja uztveri par to, ka ļaundarim nav nekā kopīga ar skatītāju.

Ir būtiski, ka stereotipiem ir būtiska loma reprezentāciju veidošanā, proti, tā kā stereotipi ir kolektīvs izziņas veids, to izmantošana bieži uzsver atšķirības vai līdzības, kas ir nepieciešamas skatītāja identifikācijai ar tēlu. Stereotipiem tēlu reprezentācijā ir funkcionāla nozīme, proti, stereotipi rada mazāk sarežģītu informācijas uztveres platformu, kas atspoguļo arhetipisko tēlu slēpto nozīmi.⁹⁸

Pēc autores uzskatiem, pētījuma konteksta ir būtiski apzināties arī stereotipisku reprezentāciju nozīmi, ko var definēt ne tikai kā izziņas procesu, bet arī multikulturālu sabiedrības saliedētības veidošanas principu. Reprezentācijas, kas ir balstītas uz pozitīvu stereotipu atainojumu sniedz iespēju skatītajam identificēties ar tēlu kā arī pieņemt tēlu kā savas iekšgrupas biedru. Secīgi, pozitīvām, stereotipiskām reprezentācijām ir sekojoši, pozitīvi aspekti⁹⁹:

(A) Tās veido diskriminētās grupas biedru pozitīvas kopīga stratēģijas attiecībā pret negatīvu stigmatizāciju.

(B) Mazina negatīvo reprezentāciju ietekmi.

(C) Grupa identificējas ar pozitīvajām stereotipiskajām reprezentācijām un attīstās jomās, kurās šīs reprezentācijas tiek veidotas.

Pamatojoties uz zinātniskās literatūras analīzi, pozitīvu stereotipu atveidojumi mākslas filmās, maina sabiedrības kolektīvo izpratni un arī individuālā līmenī - var mazināt naidīgumu vai citas nelabvēlīgas attieksmes izpausmes. Grupa, kura tiek reprezentēta no pozitīviem stereotipiskiem aspektiem var pārņemt reprezentācijas centrālo būtību vai rīcību kā savas personības vai grupas atribūtu.

2.3. Naratīvo aspektu analīze

Saskaņā ar autora Donaldā Polkinghorna (*Donald Polkinghorn*) uzskatiem, kinomāksla un ar to saistītā stāstījuma, centrālais koncepts ir skatītāja „es”, proti, no humānistiskā un psihoanalītiskā aspekta, „patība” ir konceptuāla struktūra ar kā palīdzību persona izzina sociālo vidi un dažādus

⁹⁸ Polkinghorne, E. D. (1991). Narrative and self-concept. *Journal of Narrative and Life History*, 1(2), P. 36. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/4d22/4d9f1b2afa0c81f3eddcacdde335a7bd7bc0.pdf>

⁹⁹ Turpat.

attiecību elementus¹⁰⁰. Tādējādi stāstījumam kā psiholoģiskam procesam un informācijas sniegšanas veidam piemīt potenciāls, dziļi personīgos veidos mainīt personas „patības” izjūtu. Secīgi, lai panāktu šo mērķi, stāstījuma struktūrai un tās elementiem ir jābūt jēgpilniem un spējīgiem reprezentēt individuālo un kolektīvo pieredzi. Kopumā, stāstījums – tā struktūra, loģiskais izklāsts, atveidotie koncepti, idejas un struktūra ir būtiskākais jēgpilna vēstījuma pamats, savukārt stāstījuma konfigurācija – veids kā integrēt stāstījuma elementus vienotā struktūrā.¹⁰¹

Secīgi, naratīva raksturo plašu sociālo kompetenču jomu, kā vēstījuma nozīmību un spēju atspoguļot sociāli nozīmīgu problemātiku ir atkarīga arī no sociālas inteliģences. Tāpat naratīva ir definējama kā transmediju fenomens, proti, ja vēsturiski informācijas nodošanas primārais kanāls ir mutisks stāstījums, tad mūsdienās stāstījuma nodošanas kanāli globalizācijas laikmetā ir primāri gan mutiski, gan vizuāli. Detalizētāk, naratīvai ir vairāki, sekojoši elementi¹⁰²:

(A) Sastatījuma vide – tēli apstākļi un vide, kas nosaka katra tēla īpatnības.

(B) Stāstījuma struktūra – atsevišķu stāstījuma daļu savstarpējā attiecība, kopējā naratīva kontekstā.

(C) naratīva – pakāpenisks, plūstošs informācijas atveidojums.

Stāstījuma vidē, galvenais varonis var būt ietekmīga persona vai arī tēls, kurš veicina emocionālu saikni un izsauc līdzcietību. Galvenais varonis, var būt persona, kura vērtības atbilst skatītāja vērtību sistēmai vai tēls, kura vērtības stāstījuma ietekmē mainās. Secīgi, stāstījuma vide ir saistīta ar galvenā tēla – tradicionālā un traģiskā varoņa atainojumu (sk. 2.1. tab.).¹⁰³

2.1. tabula

Tradicionālā un traģiskā varoņa naratīvs salīdzinājums¹⁰⁴

<i>Tradicionālais varonis</i>	<i>Traģiskais varonis</i>
<i>Jauna sieviete vai vīrietis.</i>	<i>Ar resursiem apveltīts vīrietis vai sieviete.</i>

¹⁰⁰ Polkinghorne, E. D. (1991). Narrative and self-concept. *Journal of Narrative and Life History*, 1(2), P. 36. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/4d22/4d9f1b2afa0c81f3eddcadde335a7bd7bc0.pdf>

¹⁰¹ Turpat.

¹⁰² Turpat.

¹⁰³ Malo-Juvera, V. (2013). Traditional and tragic heroes: using archetypal analysis to introduce students to critical lenses. *Signal Journal*, (Spring/Summer), P. 10. Retrieved from https://yanoverteachesme.weebly.com/uploads/3/8/5/4/38546409teaching_archetypal_criticism_scholarly.pdf

¹⁰⁴ Turpat.

2.1 tabulas turpinājums.

<i>Rīkojas situācijās, kurās tiek izaicināti varoņa tradicionālie uzskati.</i>	<i>Introspektīva situācija, kurā stāsta varonim ir jāizdara izvēle.</i>
<i>Ir skolotājs – garīgs padomdevējs, kurš vada varoni.</i>	<i>Nav skolotāja.</i>
<i>Cīnās ar ēnu, kas bieži ir iekšējo baiļu projekcija.</i>	<i>Izjūt ambivalenci un disonanci attiecība pret izdarītajām izvēlēm,</i>
<i>Gūst pārsvaru pār bailēm.</i>	<i>Zaudē konfliktu.</i>
<i>Atgriežas sabiedrība kā pieaugušais, kurš bieži tiek apbrīnots.</i>	<i>Mirst fiziski vai sociāli.</i>

Ka redzams 2.1. tabulā, tradicionālais un traģiskais varonis raksturo būtiskāko stāsta elementu. Tāpat, stāsta varoņa iekšējās pasaules atainojumam piemīt shematisks, sakārtots princips.

Naratīva definīcija mākslas kontekstā raksturo sarežģītu shematisku, mijiedarbīgu procesu, secīgi, zinātniskajā literatūrā pastāv vairāki naratīvo stāstījumu shematiskās kategorizācijas.

Saskaņā ar autora Sīmora Čatmana (*Seymour Chatman*) uzskatiem, stāsta varonis ir tikai viens no stāstījuma būtiskajiem aspektiem, proti, tikpat svarīgs ir stāsts (*histoire*) – stāstījuma saturiskais sastāvs (rīcība un notikumu secība), eksistenti (tēli, priekšmeti un objekti) kā arī diskurss – veids kurā attīstās notikumu gaita.¹⁰⁵

Tādi autori kā Deivids Hermans (*David Herman*), savukārt, sniedz detalizētāku naratīva shematisko klasifikāciju, raksturojot sekojošus elementus¹⁰⁶:

(A) Situācija – reprezentācija, kas ir situēta un ko ir nepieciešams atainot diskursa kontekstā.

(B) Notikumu kartība – pazīmes, kas liecina par notikumu secību, kas rada stāstījuma līdzsvara zudumu, stāstījuma tagadnes vai pagātnes kontekstā.

(C) Pasaules veidošana un tās disrupcija – rada atmosfēru, kurā tiek atainotas emocijas, spriedze, kas saistās ar pārmaiņām un dzīvi, radītajos apstākļos.

(D) Pieredze – realitāte, kas reprezentē to kā varonis izjūt pasauli un plašākā mērogā – to kā stāstījums jēgpilnos veidos maina skatītāja apziņu.

Analizējot stāstījuma naratīvos aspektus, jāsecina, ka māksla un tās daudzveidīgās izpausmes

¹⁰⁵ Chatman, B. S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University. P. 15

¹⁰⁶ Herman, D. (2011). *Basic Elements of Narrative*. New Jersey: John Wiley & Sons. P. 13

raksturo transcendentālas pieredzes meklējumus. Tādējādi, lai mazinātu pieredzes abstrakto dabu, naraīvam piemīt shematiskas, universālas iezīmes – arhetipi (varonis, ļaundaris u.c.), situācija, līdzsvara zudums, konflikts, stāstījuma loģisks izklāsts un notikumu secība.

Stereotipiskām reprezentācijām filmu ekranizējumos, var būt pozitīva vai negatīva ietekme uz skatītāju. Pozitīvas stereotipiskas reprezentācijas rada skatītājā instinktīvas, neapzinātas izmaiņas. Pozitīvas, stereotipiskas reprezentācijas veica sabiedrības savstarpējo integrāciju un izpratni.

3. PĒTĪJUMĀ IZMANTOTĀS PĒTNIECĪBAS METODES

Bakalaura darba ietvaros tiks izmantotas divas pētniecības metodes. Tās pētniecības metodes tiks izmantotas, lai darba autorei būtu iespēja noskaidrot, kāds ir sievietes tēls un kā tas tiek reprezentēts animācijas filmās „Cinderella” un “Moana”. Pirmā metode ir semiotiskā analīze, kuru darba autore veiks, apskatot animācijas filmu galvenās varones Pelnrušķītes un Moanas galvenās īpašības, kuras vibiežāk reprezentētas filmā. Otrā metode, kura tiks izmantota darbā ir naratīva analīze.

3.1. Semiotiskā analīze

Semiotikas nozares pamatlicējs Čārlz Pīrss (Charles Peirce) visas zīmes iedalīja trīs pamata tipos. Zīmes var būt ikonas, indeksi vai simboli jeb konvencionālās zīmes.

1. Ikonas – zīmes, kurām piemīt raksturīpašības, kas tās padara nozīmīgas (pat ja to apzīmētais objekts reāli nepastāv). Piemēram, kaujas plāns ir kaujas ikonas zīme.

2. Indeksi – zīmes, kas balstās uz asociācijām. Tās apzīmē tādu zīmi, kas norāda uz netiešu citu nozīmi. Par indeksiem var uzskatīt pēdas smiltīs vai dūmus.

3. Simboli, jeb konvencionālās zīmes. Tas ir zīmes, kuras ir veidojušās ilgākā laika posmā. Simboli ietekmējas no kultūras un tiem nav tiešas saistības ar apzīmējamo priekšmetu. Piemēram, skolas zvans vai sarkanais krusts uz ātras palīdzības mašīnas.¹⁰⁷

Ar semiotiskās analīzes palīdzību ir iespējams atklāt, kā veidojas simbolu nozīmes un arī to, kā zīmes tiek konstruētas, lai ietekmētu uz skatītājiem. Par galveno semiotiskās analīzes trūkumu tiek uzskatīta subjektivitāte, jo katram skatītājam ir sava simbolu interpretācija. Taču šāds uzskats nav korekts pret iepriekš minēto metodoloģisko pieeju, tāpēc ka semiotiskās analīzes rezultāti, pēc darba autores viedokļa, visticamāk, ir tikpat subjektīvi, kā jebkuras citas dokumentālo materiālu analīzes.

Pēc profesora Alana Braimaņa (*Alan Bryman*) uzskatiem, nav iespējams, lai visas veidotās interpretācijas nebūtu subjektīvas. Polisēmijas principus, kuri ir tuvu saistīti verbālā līmenī ar zīmju kvalitāti, obligāti jāņem vērā šajā gadījumā. Tie vienmēr var būt interpretēti vairākos veidos.¹⁰⁸

Audiovizuālo materiālu analīzes gaitā būtu pārsteidzoši, ja procesa soļos nebūtu iekļauta interpretācija. Tajā laikā katra interpretācija nevar neiekļaut sevī lēmumus un izvēles.

¹⁰⁷ Агеев, В. (2002). *Семиотика*. Весь мир. Москва. С. 110

¹⁰⁸ Bryman, A. (2004). *Social Research Methods (2nd ed)*. Oxford: Oxford University Press. P. 543

3.2. Naratīva analīze

Naratīvie pētījumi ir saistīti ar dažādām humanitārajām un sociālajām zinātnēm, tiem ir dažādas formas, kā arī daudzveidīgas analīzes metodes. Lai darba autorei būtu iespēja izprast naratīvā analīzes būtību, no sākuma ir jāatbild uz jautājumu – kas ir naratīvs? Klasiskajā formulējumā naratīvs (no franču valodas “narratif”) ir stāstījums ar sākumu, vidusposmu un nobeigumu.¹⁰⁹ Naratīvs ietver reālu vai izdomātu notikumu atstāstījumu, tas ir kaut kāda laika perioda notikumu secība un var apzīmēt jebkuru tekstu vai diskursu. Periods var būt ļoti īss, bet var būt arī garš. Vairākiem stāstiem ir lineārā struktūra (A->B->C->D->E).¹¹⁰ Stāstot savus dzīves stāstus citiem, tiek veidota naratīvā identitāte jeb “izstāstām sevi”. Ir vairākas kategorijas, no kuriem ir atkarīgas stāsta īpatnības: kam stāsts tiek stāstīts, attiecības starp stāstītāju un auditoriju, plašākie sociālie un kultūras konteksti.

Indivīda stāstītus stāstus sauc par personīgajiem naratīviem, kas ir balstīti uz sekojošiem principiem¹¹¹:

1. Patību ir iespējams izstāstīt kā stāstu.
2. Naratīvs sniedz harmonisku pārskatu par naratīva “ainām”, jo integrē cilvēku dzīvi.
3. Naratīvs ir iespējams tikai sociālas mijiedarbības kontekstā.
4. Naratīvi ir kultūras teksti, tāpēc tie atspoguļo konkrētajā kultūrā pieņemtos stāstu stāstīšanas veidus.
5. Naratīvi arī ir saistīti ar morāles jautājumiem, tāpēc ir iespējams, ka vieni personīgie naratīvi var atspoguļot psiholoģiski veselīgākas patības nekā citi.

Vispārējā kontekstā naratīvu ir iespējams definēt kā notikumu secības organizētu interpretāciju. Stāsti dod iespēju indivīdiem konstruēt apkārtējo pasauli. Tieši stāsti palīdz to darīt viegli, neapzināti un aizraujošā veidā. Naratīvs dod iespēju dalīties šajās sajūtās ar citiem. Dēļ naratīva universālā pielietojuma tas ieņem būtisku lomu cilvēku savstarpējā komunikācijā.¹¹²

Balstoties uz tā saukto - Hailsa un Čermaka modeli, naratīvi var tikt klasificēti sekojošos veidos¹¹³:

1. Mutiskie un rakstiskie naratīvi.

¹⁰⁹ Mārtinsone, K., Pipere, A., & Kamerāde, D. (2016). *Pētniecība: teorija un prakse*. Rīga: Raka. 149. lpp.

¹¹⁰ Berger, A. (1997). *Narratives in Popular culture, Media and Everyday Life*. London: Sage Publications. P. 44

¹¹¹ Mārtinsone, K., Pipere, A., & Kamerāde, D. (2016). *Pētniecība: teorija un prakse*. Rīga: Raka. 148. lpp.

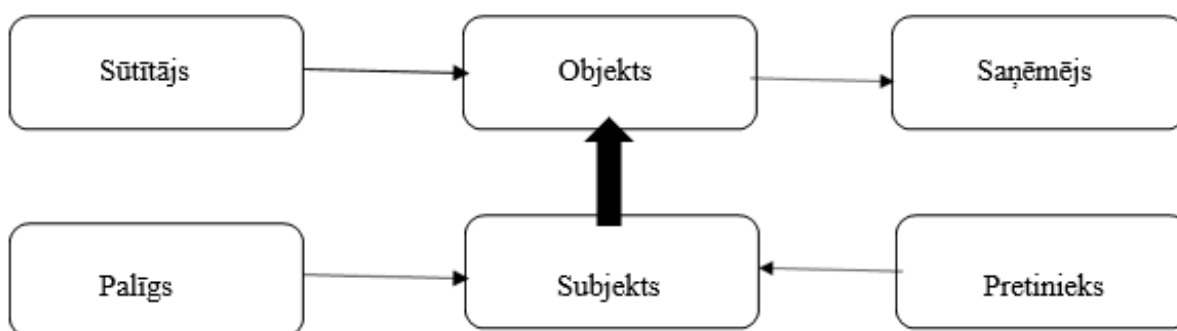
¹¹² Berger, A. (1997). *Narratives in Popular culture, Media and Everyday Life*. P. 45

¹¹³ Mārtinsone, K., Pipere, A., & Kamerāde, D. (2016). *Pētniecība: teorija un prakse*. 151. lpp.

2. Daiļliteratūras naratīvi, vēsturiskie naratīvi un personiskie naratīvi.
3. dzīves stāsti un izolēti notikumi.
4. „izgatavotie” naratīvi.
5. Publiskie un privātie naratīvi.

3.2.1. Naratīva aktantu modelis

19. gs 60. gados, strukturālists Aļģirds Žiljēns Greimass (*Algirdas Julien Greimas*) piedāvājis aktantu modeli, kas ir naratoloģijas un semiotikas izpētes virziens. Greimass balstījās uz krievu pētnieka un folklorista Vladimira Propa (*Vladimir Propp*) izveidoto tēlu attiecību modeli (sk. 3.1. att.).¹¹⁴



3.1. att. Aktantu modeļa shēma¹¹⁵

Aktantu modelī stāsts var būt sadalīts sešos aspektos, kuri nosaukti par aktantiem:

1. Subjekts (piemēram, princis, kurš grib glābt princesi) - ir tas, kas savienots ar objektu.
2. Objekts (piemēram, princese, kura gaida glābšanu).
3. Sūtītājs (piemēram, karalis, kurš lūdz princi izglābt princesi) – ierosina darbību.
4. Saņēmējs – stāstā ir ieguvējs darbības dēļ.
5. Palīgs (piemēram, gudrs vecītis, prinča drosme, maģiskais zobens, , zirgs utt.) – apstākļi, kuri palīdz sasniegt mērķi.
6. Pretinieks (piemēram, ragana, prinča nogurums, pūķis utt.) – apstākļi, kuri kavē mērķa

¹¹⁴ Herbert, L. (2008). *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/138369856/Actantial-Model-pdf>

¹¹⁵ Turpat.

sasniegšanu.

Visi iepriekš minētie seši aktanti ir sadalīti trīs opozīcijās. Katra no opozīcijām veido aktantiālu aprakstošu asi:

1. Vēlmju ass - sastāv no subjekta un objekta, kur subjekts ir vērsts uz objektu. Attiecībām, kas ir starp subjektu un objektu ir nosaukums – krustojums.
2. Spēka ass - sastāv no palīga un pretinieka, kur palīgs izpalīdz sasniegt mērķi, lai subjektam būtu iespēja tikt pie objekta. Tomēr, pretinieks ir tas, kurš jebkādā veidā traucē mērķa sasniegšanai.
3. Zināšanu ass – raksturo sūtītāja un saņēmēja attiecību struktūru, kur sūtītājs ir darbības ierosinātājs (piemēram, karalis sūta princi glābt princesi). Sūtītājs ir elements, kurš pieprasa subjekta un objekta savienošanos (mērķa sasniegšana). Tajā brīdī saņēmējs gūst labumu no subjekta un objekta mijiedarbības un komunikācijas (kruvojums). Bieži sūtītājs var būt arī saņēmējs.¹¹⁶

¹¹⁶ Herbert, L. (2008). *The Actantial Model*. Retrieved from <http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp>

4. ANIMĀCIJAS FILMU „CINDERELLA” UN „MOANA” SEMIOTISKĀ UN NARATĪVĀ ANALĪZE

4.1. Animācijas filmas „Cinderella” apraksts

Pelnrušķīte ir stāsts par jaunu sievieti, kura pēc mātes nāves, dzīvo kopā ar tēvu, kurš rūpējās par meitu. Tēva vienīgā, primārā motivācija stāstījumā ir rast Pelnrušķītei māti un sievu, kuru apprecot, Pelnrušķītes tēvs varētu mazināt savu vientulību un izmisumu par Pelnrušķītes mātes nāvi (lai gan šī motivācija netiek minēta animācijas filmas epilogā).

Secīgi, Pelnrušķītes tēvs apprec sievieti ar divām meitām – Drizellu un Anastasiju. Tomēr pamāte, kā attaisnots sākotnējā naratīva epilogā – apskauž Pelnrušķītes skaistumu un tikumus un kad nomirst Pelnrušķītes tēvs, Pelnrušķīte ir spiesta kalpot savās dzimtas mājās, kur viņas tikumi tiek patstāvīgi noniecināti. Neraugoties uz savu zemo statusu, Pelnrušķīte vienmēr tiecās cilvēkos saskatīt labāko, tādējādi pamātes un pusmāsu pazemojums neskar viņas labestīgo garu, lai gan pelnrušķītei ir visi iemesli to zaudēt. Pelnrušķīte tic, ka kādreiz piepildīsies viņas sapņi, un viņas labestība tiks atmaksāta.

Ir būtiski, ka Pelnrušķīte animācijas filmā, tiek atainota kā piezemēta, sarkastiska un asprātīga sieviete, kas vienlaicīgi ir spējīga sapņot.

Šo tēla aspektu pastiprina tādas filmas epizodes kā „Dziedi mīļā lakstīgala” (“Sing Sweet Nightingale”), aina, kurā Pelnrušķīte dziedot un mazgājot grīdas, nepamana Lucifera nodomu sabotēt Pelnrušķītes darbu. Tāpat, šis tēla aspekts atspoguļojas ainā, kurā Pelnrušķīte uzzinot par karaļa izsludināto rīkojumu, ieģrūž netīrās veļas grozu Drizellas rokās un sāk dungot dziesmu, pie kuras Pelnrušķīte dejoja ar Princi. Pelnrušķītes neuzmanība noved pie tā, ka pamāte uzzina par to, ka Pelnrušķīte ir apmeklējusi balli.

Stāsta gaitā, Pelnrušķīte uzzina par balli un uzstāj, lai pamāte, pamatojoties uz karaļa dekrētā izsludinātajām prasībām, ļauj viņai doties uz balli. Pelnrušķīte ar dzīvnieku palīdzību pāršuj savas mātes veco kleitu, lai varētu doties uz balli. Tomēr viņas ļaunās pusmāsas brutāli saplēš kleitu, kā rezultātā Pelnrušķīte raud un baidās, ka viņas sapņi nekad netiks piepildīti. Brīdī, kad Pelnrušķīte atzīst, ka cerības vairs nav un nav kam ticēt, viņa attopas raudot feju krustmātes klēpī.

Atsaucoties uz Pelnrušķītes izmisumu, feju krustmāte atjauno Pelnrušķītes cerību, pārvēršot saplēsto mājas tērpu par mirdzošu zilu kleitu kā arī, uzburot no ķirbja karieti un no pelēm – zirgus. Feju krustmāte brīdina Pelnrušķīti par to, ka pirms pēdējā pusnakts zvana, maģija izzudīs un Pelnrušķītei ir

jāpaspēj atgriezties mājās.

Pelnrušķīte apmeklē balli, uz kuru tiek uzaicinātas visas karaļvalsts dāmas un meitenes un Pelnrušķīte un satiek Princi, abi tēli iemīlas viens otrā. Tomēr Pelnrušķīte atpazīst, ka pulkstenis šit divpadsmit un par spīti Prinča izmisumam, dodas uz karieti, skrienot, pazaudējot kristāla kurpīti.

Karalis izsludina rīkojumu, saskaņā ar ko, meitenei, kurai derēs kristāla kurpīte, kļūs par Prinča sievu. Tikmēr, uzzinot par to, ka Pelnrušķīte ir apmeklējusi balli, pamāte ieslēdz Pelnrušķīti tornī. Tomēr daba nāk Pelnrušķītei palīgā un pelēm izdodas nozagt atslēgu un kopā ar citam radībām pieveikt kaķi Luciferu.

Pelnrušķītes mājās ierodas hercogs, kurš vēro kā pusemības cenšas ievilkt kurpīti, tomēr hercogs kļūst dusmīgs uz pusemības nenovīdīgo un iedomīgo attieksmi un dodas prom. Pēdējā brīdī, izkļuvusi no ieslodzījuma, Pelnrušķīte lūdz atļauju pielaikt kurpīti. Pretēji oriģinālajam stāstam, pamāte pakļupina kalpu, kurš nes, kurpīti (tādējādi izmainot pasakas simbolisko naratīvu) kā rezultātā kurpīte saplīst. Hercogs sāk raudāt, tomēr uzzina, ka Pelnrušķītei ir otra kristāla kurpīte.

Animācijas filma beidzas ar Pelnrušķītes un Prinča kāzu ainu, kam seko uzraksts “Viņi dzīvoja laimīgi mūžīgi mūžos”.

Kopējā animācijas filmas „Cinderella” analīze norāda uz to, ka animācijas filmas stāstījums būtiski atšķiras no oriģināla, tomēr stāstījums neliecina par masu medijos popularizēto sieviešu diskrimināciju un šovinisma ideju atveidojumu. Šo atziņu apstiprina fakts, ka princis, salīdzinot ar oriģinālo stāstījumu nav centrālais Pelnrušķītes apbrīnas objekts, gluži pretēji - Pelnrušķītes sapņi un vīzija ir centrālais Pelnrušķītes apbrīnas objekts. Secīgi, lai gan Pelnrušķīte mīl vai vismaz – ir aizrāvusies ar ideju par mīlestību, princis darbojas kā līdzeklis Pelnrušķītes mērķu sasniegšanā.

Ja, kā stāstījuma objekts tiek analizēta sieviete, tad, ir nepieciešams analizēt, plašāku stāstījuma naratīvu, proti, Pelnrušķītes antivaroņi ir sievietes, savukārt, Pelnrušķītes iespēju paplašinājums un pašrealizācijas iespēju paplašinājums – sieviete (feju krustmāte) un vīrietis.

Tomēr vispārīgs stāstījuma apraksts neatklāj būtiskās kolektīvās idejas, kā arī individuālā varoņa ceļojumu. Līdz ar to, lai pētījuma kontekstā, veicinātu pilnīgu stāstījuma simbolisko izpratni ir nepieciešams atveidot stāsta ideoloģijas, kas tiek atklātas caur semiotisko un naratīvo analīzi.

4.2. Animācijas filmas „Cinderella” semiotiskā analīze

Lai veiktu stāsta semiotisko analīzi, ir nepieciešams raksturot semiotiskos pamatelementus –

denotatīva (burtiskā) un kantotatīva (simboliskā) analīzi, kopējā sastatījuma kā mīta naratīvā.¹¹⁷¹¹⁸

Stāstījuma semiotiskā analīze atklāj, ka animācijas filmā „Cinderella” ir vairākas simboliski nozīmīgas un izteiktas ainas, tēli un objekti, kas saglabā oriģinālā stāsta simboliskās idejas, vienlaicīgi, veidojot, jaunus denotatīvus un kantotatīvus (sk.4.1. tab.).

4.1. tabula

Animācijas filmas „Cinderella” semiotiskā analīze¹¹⁹

<i>Denotatīvs</i>	<i>Kanotatīvs</i>
- Tornis – vienīgā vieta, kurā mājā iespīd spēcīga saules gaisma.	- Iezīmē Pelnrušķītes garīgo opozīciju pamātei un pusmāsām.
- Balta pils, kā torņi sniedzas līdz debesīm.	- Monarhijas pārākuma, brīvības un cerības simbols, kas tiecas pēc dievišķās vērtības un ideāliem.
- Melnais kaķis Lucifers	- Gan kaķa vārds, gan uzvedība akcentē pamātes lepno, ļaunprātīgo un korumpēto dabu. - Rerezentē pretstatu Pelnrušķītes lolotajiem dzīvniekiem - tas, kurš aprij dzīvniekus, ko Pelnrušķīte lolo.
- Pelnrušķīte izglābj peli no lamatām, apģērbj to un dod tam vārdu. - Pelnrušķīte neļauj vistām atņemt Gasam ēdienu. - Māca suni Bruno, sadzīvot un nedzenāt kaķi Luciferu.	- Simbolizē mātišķās rūpes pār zēniem un vīriešiem. - Akcentē Pelnrušķītes sievišķos tikumus.
- Tēva nāve un Pelnrušķītes sēras uz tēva nāves gultas, sveču gaismā, pamātei turot Drizellas un Anastasijas rokas.	- Iezīmē patriarhālas aizsardzības zaudēšanu. - Akcentē pamātes atsvešinātību un ciešanas kā individuālu pārdzīvojumu. - Raksturo būtisko stāsta tematiku – tiekšanos pārvarēt sēras par tuva cilvēka zaudējumu.
- Kristāla karpīte	- simbolizē Pelnrušķīte šķīstību un sievišķo dotību eksternalizāciju. - Pelnrušķītes karpītes vilkšana – rerezentē vēlmju vizualizāciju, iekāri un tās apmierināšanas procesu.

Animācijas filmas „Pelnrušķīte” ievadaina sākās ar Pelnrušķītes istabas atainojumu mājas tornī,

117 Nichols, B. (1976). *Movies and Methods: An Anthology*. London: University of California Press. P. 54.

118 Hayward, S. (2017). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge. P. 616.

119 Jung, C. G. (2014). *Four Archetypes*. PP. 6 -20.

kas vienlaicīgi ir vienīgā telpa, ko skar spoža un spēcīga saules gaisma. Secīgi, aina ataino mājas kantotatīvo nozīmi – vizuālo opozīciju, kas raksturo morālo stāsta ziņojumu. Pelnrušķīte, tādējādi tiek atainota kā prieka, gaismas un miera iemiesojums, kamēr pamāte un pusmāsas kā Pelnrušķītes opozīcija – tumsas, haosa un iedomības simbols.

Pēc tēva nāves Pelnrušķīte zaudē patriarhālo aizstāvību un vienlaicīgi kļūst par tirāniskās pamātes gūstekni, pamātei reprezentējot, negatīvo mātes stereotipu - „rijīgo māti”, proti, māti, kas mīl bērnus tik ļoti, ka, lai bērnus nekad nepazaudētu, veicina bērnu atkarību un personības deformāciju.

Pamatojoties uz stāstījuma semiotisko aspektu - denotīvu un kantotīvu analīzi, pētījuma kontekstā, jāsecina, ka Pelnrušķītes stāsts raksturo pasaules redzējumu, kurā sievietes rūpējas par zēniem un vīriešiem. Šo atziņu apstiprina arī autora Džordža Aihela (*George Aichele*) veikto tēlu analīze, proti, sievietes Pelnrušķītes stāstā nav bezspēcīgas, tomēr sievietes spēks stāstījumā ir saistīts ar sievišķā šķīstības un garīguma atainojumu.¹²⁰

Pamatojoties uz veikto analīzi, ievērojot stāstījuma naratīvu un Pelnrušķītes motivāciju, jāsecina, ka Pelnrušķīte nav apstākļu upuris, gluži pretēji – stāstījums atklāj, ka Pelnrušķīte neuztver sevi kā kalponi, tādējādi, raksturojot to, ka attieksme pret dzīvi un tādas transcendentālas vērtības kā ticība labajam, sarežģītos dzīves apstākļos ir personīgā izvēle.

4.3. Animācijas filmas „Cinderella” aktantu modeļa analīze

Lai atklātu stāstījuma arhetipisko un simbolisko jēgu, ir būtiski raksturot stāstījumu no funkcionālu atveidojumu struktūras aspektiem, kas atklāj dziļāku stāstījuma kontekstuālo nozīmi.

Pamatojoties uz loģiskā stāstījuma analīzi, Pelnrušķītes stāsts var tikt analizēts no vairākiem aspektiem – centrālo notikumu – balles apmeklējuma, vispārīgo tēlu attiecību un vispārīgo stāstījuma struktūras aspektiem, tādējādi atklājot daudzveidīgus stāstījuma aspektus.

Pamatojoties uz aktantālā modeļa struktūras pamatprincipiem, Pelnrušķītes došanās uz balli, kā centrālais stāsta notikums, atklāj būtisko stāsta tēlu motivāciju un lomu attiecības (sk. 4.1. att.).

¹²⁰ Aichele, G. (2000). *Culture, Entertainment, and the Bible*. Sheffield: A&C Black. P. 229.

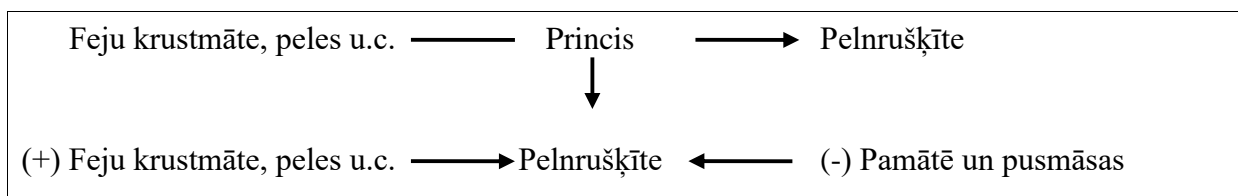
Subjekts	Pelnušķīte
Objekts	Princis
Likteņlēmējs	Feju krustmāte, peles un citi dzīvnieki
Ceļotājs	Pelnušķīte
Palīgtēli	(+) Pozitīvie tēli: feju krustmāte, peles, baloži un citi dzīvnieki (-) Negatīvie tēli: pamāte un pusmāsas

4.1. att. Animācijas filmas „Cinderella” tēlu aktantālais raksturojums

Pamatojoties uz aktantālajām tēlu sakarībām, Animācijas filmas tēliem ir stāstījuma modeļi ir vairākas savstarpēji saistītas lomas. Pelnušķīte ir vienlaicīgi ceļotājs – tas, kurš no ceļojuma iegūst vislielāko labumu, gan objekts. Feju krustmāte, šajā kontekstā, raksturo likteņlēmēja un palīgtēla lomu.

Stāstījuma objekts ir princis, tomēr kopējā stāstījuma analizē, ievērojot semiotisko stāsta būtību, objekts, šajā gadījumā nereprezentē būtisku stāsta funkciju salīdzinot ar oriģinālo stāstu.

Tēlu savstarpējās sakarības, balstoties uz aktantālo raksturojumu, pastiprina izpratni par grūtībām, kas Pelnušķītei ir jāpārvar kā arī plašākā kontekstā - pozitīvajiem un destruktīvajiem spēkiem, kas ietekmē cilvēka dzīvi (sk. 4.2. att.).



4.2. att. Pelnušķītes un stāstījuma tēlu savstarpējo attiecību raksturojums

Pamatojoties uz vienkāršotu stāstījuma izklāstu - Pelnušķīte dodas uz balli, lai satiktos ar princi un panāktu, ka princis Pelnušķītē iemīlas. Padziļināta ideoloģiska struktūra, savukārt, atklāj stāsta dziļāko arhetipisko nozīmi - meitenes ar zemu sociālo statusu, augstāka statusa iegūšana.

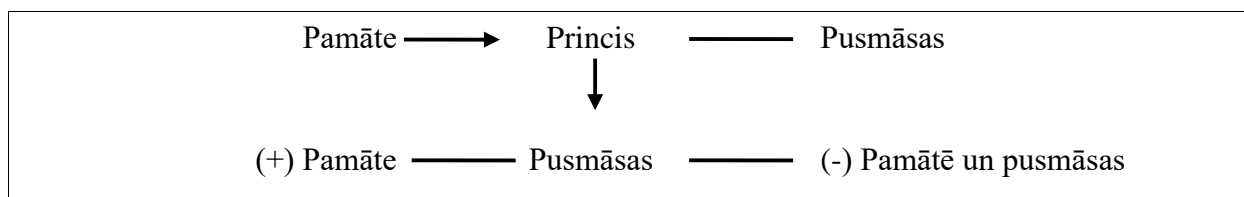
Analizējot, animācijas filmu „Cinderella” no citu pusmāsu kā sievietes tēlu pozīcijas, tēlu savstarpējās attiecības raksturo opozīciju Pelnušķītes tēlam (sk. 4.3. att.).

Subjekts	Pusmāsas
Objekts	Princis
Likteņlēmējs	Pamāte
Ceļotājs	Pusmāsas
Palīgtēli	(+) Pozitīvie tēli: pamāte (-) Negatīvie tēli: feju krustmāte, peles, baloži un citi dzīvnieki

4.3. att. Pasmāsu un stāstījuma tēlu aktantālais raksturojums

Pamatojoties uz pusmāsu un citu stāstījuma tēlu savstarpējo attiecību analīzi, jāsecina, ka tādi pozitīvi tēli kā feju krustmāte raksturo negatīvā, savukārt, pamāte – pozitīvā, tēla lomā, tādējādi caur stāstījuma naratīvu, veidojot, plašākās „labā” un „ļaunā” opozīcijas. Lai gan ir būtiski, ka šis aspekts nozīmē arī to, ka stāstījumu nav iespējams korekti analizēt tikai no galvenā stāsta varoņa aspektiem un stāstījuma pilnīgai interpretācijai ir jābalstās uz katra tēla naratīvo analīzi, kas atklāj konkrēto tēlu motivācijas.

Tēlu savstarpējās sakarības, pamatojoties uz negatīvo tēlu analīzes aspektiem, raksturo shematisku sakarību, kurā princis ir ne tikai Pelnušķītes, bet arī pusmāsu mērķu realizācijas objekts (sk. 4.4. att.).



4.4. att. Pasmāsu un stāstījuma tēlu savstarpējo attiecību raksturojums

Tāpat kā Pelnušķīte, arī pusmāsas vēlas apprecēt princi, tomēr pusmāsu lepnums un slinkums mazina pusmāsu pievilcību. Tādējādi padziļināta ideoloģiska analīze atklāj, ka lepnums un iedomība raksturo izraidīšanu no pasaules, ko stāstā uzsver Pelnušķītes pazemība un strādīgums.

No prinča kā tēla, kurš vēlas apprecēt sievieti, aspekta, Prinča mērķis nav apprecēt Pelnušķīti, bet gan uzmeklēt piemērotu sievu (sk. 4.5. att.).

Subjekts	Princis
Objekts	Piemērota sieva
Likteņlēmējs	Karalis
Ceļotājs	Princis
Palīgtēli	(+) Pozitīvie tēli: feju krustmāte (-) Negatīvie tēli: nav

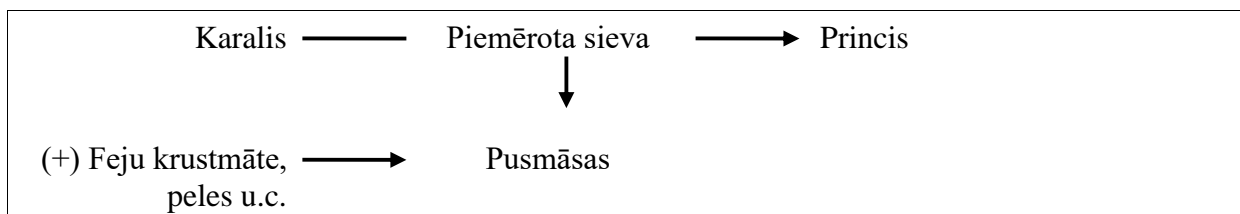
4.5. att. Prinča un stāstījuma tēlu aktantālais raksturojums

Prinča mērķis ir viņa būtiskākā rīcības motivācija, kas stāsta nobeigumā tiek realizētā, tā kā princim nav pretinieka un opozīcijas.

Pamatojoties uz vispārīgo analīzi, Princis kā tēls no stāstījuma perspektīvas, veido shematiskas attiecības ar ierobežotu daudzumu stāsta tēlu, tādējādi akcentējot, prinča kā viena no būtiskajiem tēliem, lomas samazinājumu salīdzinot ar oriģinālo stāstu.

Princis stāstā par Pelnrušķīti ir sekundārs tēls un secīgi, analizēt Prinča attieksmi attiecībā pret Pelnrušķīti nav iespējams. Pamatojoties uz naratīvo analīzi, vienīgā informācija, kas skatītājam ir zināma ir fakts, ka Princis ir bagāts un ar varu apveltīts tēls, kurš mīl Pelnrušķīti.

Ja Prinča motivāciju analizē pamatojoties uz savstarpējo tēlu attiecību pamata, tad jāsecina, ka Prinča primārā motivācija ir rast piemērotu sievu (sk. 4.6. att.).



4.6. att. Prinča un stāstījuma tēlu savstarpējo attiecību raksturojums

Pamatojoties uz stāstījuma analīzi, Princis, mēģina izvēlēties piemērotu sievu, izmantojot stikla kurpīti, lai gan princis ir redzējis Pelnrušķītes seju. Tādējādi, pamatojoties uz funkcionālo analīzi, joprojām pastāv iespēja, ka princis var apprecēt, kādu no pusmāšām. Stāstījuma aktantālā analīze atklāj, ka Pelnrušķītes motivācija sakrīt ar prinča motivāciju, trejādi radot iekšēju nemieru un vajadzību apmierināt neīstenoto vajadzību.

Secīgi, analizējot dažādu tēlu motivāciju, jāsecina, ka padziļināta stāstījuma ideoloģija atklāj

morālu pamācību, kas saistās ar *sociālo mobilitāti un realitāti, ko atspoguļo sociālā hierarhija*, ko raksturo Pelnrušķītes sociālā statusa paaugstināšanās kā arī pusmāsu un pamātes sociālā statusa pazemināšanās.

4.4. Animācijas filmas „Moana” apraksts

Animācijas filmas varone - princese Moana, dzīvo Polinēzijas Motunui salā, kā iedzīvotāji pielūdz dievieti Te Fiti, kura, izmantojot savu sirdi un dzīvības spēka avotu - pounamu akmeni, sniedza dzīvību Okeānam un tajā mītošajām būtnēm.

Lai dotu cilvēcei radīšanas spēku, demidievs Maui, nozog Te Fiti sirdi un kā sekas šai rīcībai - Te Fiti, kas reprezentē mātes dabas pozitīvos aspektus, kļūst par negatīvo dabas spēku Te Kā jeb vulkāna dēmonu. Tomēr cīņā ar Te Kā, Maui zaudē gan milzu zivju āķi – sava dievišķā spēka avotu, gan sirdi, kas iekrīt jūtas dziļumā.

Moana – galvenā stāsta varone, ir drosmīga un labsirdīga princese, kura mīl savu tautu, tomēr ilgojas doties okeānā, kas saskaņā ar valdnieku Tui – Moanas tēvu, ir aizliegts. Okeāns pamana princesē drosmi un labestību un izvēlas Moanu kā Te Fiti sirds glabātāju. Tomēr Moanas tēvs Tui izņem meitu no okeāna un Moana pazaudē Te Fiti sirdi. Turpmākā stāstījuma gaitā Tui un Moanas māte - Sina, mēģina šķirt Moanu no okeāna, lai sagatavotu viņu cilts valdnieces lomai.

Tomēr, vairākus gadus vēlāk, okeāna salas sak degradēties, ko iezīmē kokosriekstu pūšana un zema zivju nozveja. Moana lūdz tēvu zvejojot aiz rifa robežām, bet Tui to aizliedz. Moana mēģina pārklūt pāri rifam, bet dēļ plūdmainības, tiek atskalota atpakaļ uz Motunui salā.

Moanas vecmāmiņa – Tala, parāda Moanai slepenu alu, kurā ir pietauvoti vairāki kuģi, atklājot Moanai, ka pirms Maui nozaga Te Fiti sirdi, viņu ļaudis ir bijuši jūras ceļotāji. Tala paskaidro, ka Te Kā tumsība ir iemesls zivju un ražas bojāejai, bet to var izārstēt, ja Moanai izdosies atrast Maui un atjaunot Te Fiti sirdi, ko Tala pirms vairākiem gadiem, vērojot Moanu, spējējoties ar okeānu ir saglabājusi. Drīz pēc tam, Tala saslimst, un, atrodoties uz nāves gultas, mudina Moanu uzsākt ceļojumu. Talas gars – rajas izskatā palīdz Moanai šķērsot rifu.

Moanas zināšanas par okeānu ir ierobežotas un nonākot taifūnā, Moanas laiva tiek sadragāta, izskalojot Moanu uz Maui salas. Viņa pieprasa, lai Maui atgrieztu sirdi, tomēr viņš atsakās. Moanai un Maui uzbrūk Kakamora - kokosriekstu bruņotie pirāti, kas meklē sirdi, bet Moana un Maui tos uzveic. Uzbrukuma gaitā Moana saprot, ka Maui vairs nav varonis un pārliecina viņu atpēstīt sevi, atgriežot sirdi.

Tomēr, lai nokļūtu līdz Te Fiti salai Maui vispirms ir jāiegūst burvju zivs āķis, kas atrodas Lalotai monsturu valstībā, Tamatoa - milzīga, mantkārīga kokosriekstu krabja īpašumā. Maui un Moana dodas uz Lalotai, un kamēr Moana novērš Tamatoa uzmanību, atgūst āķi. Procesā Maui atklāj, ka vairs nespēj pārvērsties par dzīvniekiem un zaudē pašapziņu. Moana uzzina, ka Maui mirstīgie vecāki viņu mēģināja nogalināt. Tuvības vadīts, Maui Moanai māca burāšanas mākslu un atgūst kontroli pār savām spējām. Tomēr Maui āķis ir bojāts un viņš tic, ka, cīnoties ar Te Kā, viņš zaudēs savu āķi un spēka avotu.

Maui kļūst dusmīgs un pamet Moanu, savukārt, Moana zaudējusi cerību lūdz okeānu atrast kādu citu, lai atjaunotu sirdi. Okeāns negribīgi paņem sirdi, tomēr tai pat laikā uz laivas parādās Talas gars, iedvesmojot Moanu atrast savu patieso aicinājumu.

Šis stāstījuma aspekts raksturo būtisku notikumu, proti – Moana saredz savus senču garus, tādējādi, rodot sevī drosmi tupināt ceļu. Maui atgriežas, lai palīdzētu Moanai, brīdi, kad Moanas laivu sagrauj Te Kā. Moana atklāj, ka Te Kā ir Te Fiti un uzrunājot Te Kā garu, atgriež sirdi.

Te Fiti dziedina okeānu un salas, atjauno Maui āķi, kā arī sniedz Moanai jaunu laivu, pirms Te Fiti, iekrītot dziļā miegā un kļūstot par kalnu. Moana atvadās no Maui, atgriežoties mājās, kur viņa apvienojas ar cilti un vecākiem, kuri kļūst par kuģotajiem.

Analizējot, animācijas filmas „Moana” sastatījumu, jāsecina, ka stāsts par Moanu ir stāsts par identitātes meklējumiem, atbildību pret dabu, kā arī ciešanām un bezpalīdzību, ko rada situācija, kad persona ir atrauta no savas kultūras.

4.5. Animācijas filmas „Moana” semiotiskā analīze

Animācijas filmas „Moana” tēlu un notikumu analīze, atklāj būtiskus, kulturālus arhetipus un sievietes vēsturiskās lomas reprezentatīvos atveidojumus (sk. 4.2. tab.).

4.2. tabula

Animācijas filmas „Moana” semiotiskā analīze¹²¹

<i>Denotatīvs</i>	<i>Kanotatīvs</i>
- <i>Sina un Tui</i>	- <i>Reprezentē dievišķo savienību – kultūras māti un tēvu, kas caur savienību organizē cilts dzīvi.</i>

121 Jung, C. G. (2014). *Four Archetypes*. PP. 6 -20.

4.2. tabulas turpinājums

- Te Fiti sala	- Raksturo sievietes kā mātes dabas un dzīvības avota atainojumu, kā mīlestībā dzīvo un attīstītās visas būtnes.
- Te Kā uguns dēmons	- Raksturo mātes dabas negatīvos atribūtus – haosu, nāvi un ciešanas.
- Okeāns	- Raksturo Te Fiti zemapziņu, kas palīdz Moanai sasniegt Maui salu. - Rezentē dievišķo vēstnesi.
- Moanas dzīvnieku kompanjoni ir gailis un cūka, kurus Moana stāstījuma gaitā pasargā no apēšanas. - Moana izglābj bruņurupuci (iemesls Okeāna draudzībai ar Moanu).	- Rezentē sievietes ka mātišķās būtnes lomu un rūpes kā sievišķā atribūtu un spēka avotu. - Akcentē dabas un sievietes līdzību. - Raksturo cilvēka atbildību par norisēm dabā.
- Ala, kurā ir paslēpti kuģi	- Rezentē sievietes klēpi kas mitoloģiskā izpratnē ir visa kosmosa spēka avots, kurā ir rodama saikne ar senčiem.
- Ala uz Maui salas	- Rezentē slēgtu sistēmu – Maui iedomību, kas tiecās sagraut sevī esošo dzīvību (Naratīva kontekstā – Moanu).
- Ala Lalotai monsturu valstībā	- Rezentē pazemes valstību – elli. - Simboliska zemapziņas reprezentācija
- Tomatoa - milzu krabis	- Rezentē sātānisko iedomību. - Iemieso bailes, ko ir nepieciešams konfrontēt, lai sasniegt mērķi.
- Svētā akmens struktūra	- Iniciācijas kultūrā un sabiedrībā.

No evolucionāri bioloģiskā aspekta, sieviete ir daba - „tā, kur izvēlas” kā gēni turpinās cilvēka pēctecību, tādējādi daba arī mitoloģiskā izpratnē tiek reprezentantē kā „tā, kura nosaka”, kurš turpinās dzīvot un, kuru sagaida nāve. Šis dziļi nozīmīgais koncepts, atspoguļo bioloģisku un intuitīvi saprotamu patiesību, kas animācijas filmā, tiek attēlota caur Te Kā uguns dēmona un mātes dabas - Te Fiti dažādo personifikāciju. Turklāt, balstoties uz semiotisko analīzi, šo atziņu apstiprina fakts, ka okeāns izvēlas Moanu, tieši uz Moanas un Te Fiti savstarpējās līdzības pamata.

Okeāns, balstoties uz tā funkcijām, simbolizē Te Fiti zemapziņu (pretstatu apziņai - Te Kā) un raksturo vēlmi atbrīvoties un atrasties vienotībā ar sevis radīto pasauli. Okeāns rezentē arī dieva -Te Fiti, vēstnesi. Okeāns vedina Moanu pieaugt un kļūt par pilnīgu sievieti, kura spēj rast savu vietu kultūrā un sabiedrībā. Šis individualizācijas aspekts tiek realizēts, vairākos simboliskos animācijas

atveidojumos un notikumos, īpaši caur tādiem nozīmīgiem notikumiem, kas asociējas ar kultūras izpratni. Pamatojoties uz semiotisko analīzi, īpaši nozīmīgs personīgās atklāsmes aspekts ir saistīts ar alas reprezentāciju.

Moanas ienākšana Motunui alā, kas reprezentē sievišķo klēpi, veicina Moanas saiknes veidošanos ar savu kultūru, kas vēlākā naratīvā palīdz Moanai sasniegt Te Fiti salu. Pretstatā Motunui alai uz Maui salas, kas savukārt, reprezentē iedomību, kas tiecās distancēties no pasaules. Ļoti nozīmīga loma, pamatojoties uz animācijas filma simbolisko analīzi, ir pazemes alai, kas reprezentē personas konfrontāciju ar nezināmo pasauli.

Stāstījuma nobeigumā, kā konflikta atrisinājums - Monana novieto gliemežvāku uz savu senču veidotas akmeņu statuetes, tādējādi, reprezentējot savas vietas ieņemšanu sabiedrībā un kultūrā.

4.6. Animācijas filmas „Moana” aktantu modeļa analīze

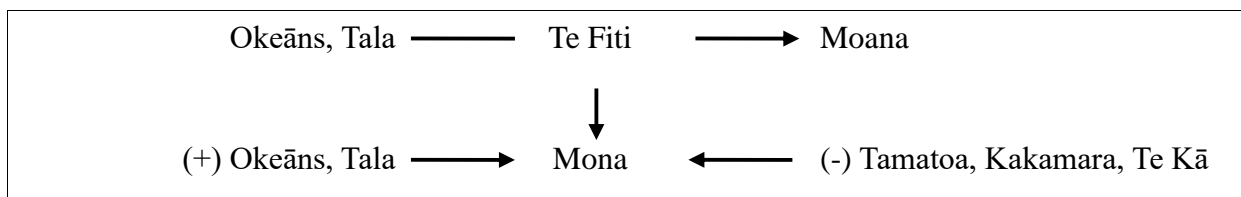
Pamatojoties uz aktantālā modeļa struktūras pamatprincipiem, *Moanas došanos ceļojumā uz Te Fiti salu raksturo atšķirīgu tēlu aktantālo raksturojumu, salīdzinot ar animācijas filmas „Cinderella” centrālo notikumu* (sk. 4.7. att.).

Subjekts	Moana
Objekts	Te Fiti
Likteņlēmējs	Tala
Ceļotājs	Moana
Palīgtēli	(+) Pozitīvie tēli: okeāns, Maui, Tala (-) Negatīvie tēli: Tamatoa, Kakamara, Te Kā

4.7. att. Animācijas filmas „Moana” tēlu aktantālais raksturojums

Pamatojoties uz aktantālajām tēlu sakarībām, vīrišķajam stāstā par Moanu, piemīt palīgtēla loma, lai gan tādi aspekti kā likteņlēmējs, abos stāstījumos reprezentē vienotas patības lomas – burvi (feju krustmāti) un viedo vecmāti. Turklāt, aktantālā analīze norāda, ka objekts – Te Fiti, ir vienlaicīgi arī negatīvais palīgtēls – Te Kā.

Dažāda tēlu aktantālais raksturojums reprezentē atšķirīgu tēlu savstarpējās sakarības (sk. 4.8. att.).



4.8. att. Moanas un stāstījuma tēlu savstarpējo attiecību raksturojums

Pamatojoties uz vienkāršotu stāstījuma izklāstu – Moanas došanās uz Te Fiti salu reprezentē *sievietes izklūšanu no patriarhālas sistēmas*. Tomēr padziļināta strukturāla analīze, norāda uz dziļāku jēgu – *iniciāciju kultūrā, caur personīgo individualizāciju*.

Analizējot, animācijas filmu „Moana” no Maui perspektīvas, ir manāms vīrišķā lomas animācijas filmā paplašinājums (sk. 4.9. att.).

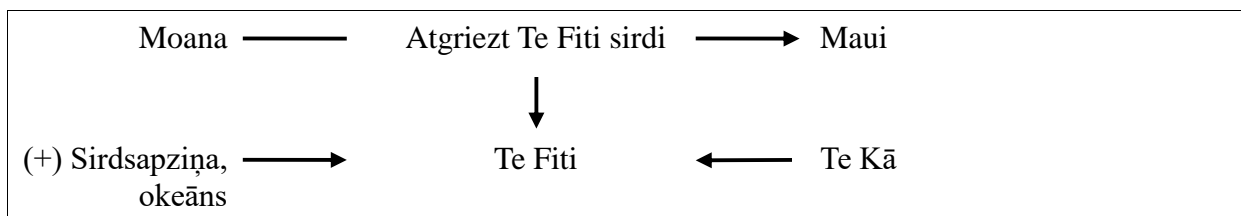
Subjekts	Maui
Objekts	Atgūt burvju āķi
Likteņlēmējs	Moana
Ceļotājs	Maui
Palīgtēli	(+) Pozitīvie tēli: apziņa, ko reprezentē Maui kustīgais tetovējums, okeāns. (-) Negatīvie tēli: Tamatoa, Kakamara, Te Kā

4.9. att. Maui un stāstījuma tēlu aktantālais raksturojums

Lai izprastu personīgo grūtību cēloni, Maui paļaujas uz savu apziņu, ko reprezentē kustīgais Maui tetovējums, un kas stāstījuma gaitā, mudina Maui palīdzēt Moanai. Turklāt Moana, analizējot stāstījumu no Maui perspektīvas, reprezentē likteņlēmēja lomu.

Salīdzinot Maui atveidojumu animācijas filmā „Moana” ar prinča atveidojumu animācijas filmā „Cinderella”, jāsecina, ka Maui raksturo komplicētāku vīrieša reprezentāciju, kura personīgajiem pārdzīvojumiem, stāstījuma kopēja kontekstā, ir būtiskāka loma Turklāt ir būtiski, ka Maui reprezentē traģisko varoni opozīcijā Moanas tradicionālā varoņa tēlam.

Tāpat, salīdzinot Maui lomu ar prinča reprezentāciju, Maui shematiskā reprezentācija iekļauj plašāku tēlu kopu (sk. 4.10. att.).



4.10. att. Maui un stāstījuma tēlu savstarpējo attiecību raksturojums

Maui būtiskākā motivācija ir iegūt apkārtējo mīlestību un pieņemšanu, līdz brīdim, kad cīņā ar Te Kā, Maui pazaudē savu burvju āķi. Moana, šajā naratīvā ir palīgtels, kurš sniedz Maui jaunu dzīves perspektīvu un palīdz Maui uzņemties atbildību pār savu dzīvi, tādējādi kļūstot arī par Maui ceļojuma iniciatori.

Ir būtiski, ka bez Maui palīdzības Moanai neizdotos atgriezt Te Fiti sirdi, turklāt šajā reprezentācijā, Maui iekšējais spēks un statuss ir atkarīgs no viņa paša iekšējiem resursiem, salīdzinot ar princi, kura statuss ir mantots. Lai gan, šīs atšķirības var būt saistītas ar stāstījuma mērķiem.

5. DISKUSIJA

Sievietes atveidojumi, sociāli dažādos kontekstos ka arī grūtības, ar kurām saskaras stāsta varones var būt saistītas ar stāstījuma mērķiem un tajā iekļauto ziņojumu.

Pelnrušķīte un Moana raksturo traģisko varoni, kā dzīves kvalitāti nosaka izvēle, ko varonis izdara, rodoties kritiskai situācijai, konfliktam ar savu ēnu un risinājumam - atdzimšanai sabiedrībā¹²². Tomēr Moana un Pelnrušķītei ir dažādi sociāli statusi. Moana ir princese un savas cilts vadone, kamēr Pelnrušķīte ir kalpone savas dzimtas mājās. Tomēr pamatojoties uz zinātniskās literatūras analīzi, atšķirības dažādu varoņu individuālajā ceļojumā un sievietes sākotnējā stāsta pozīcija nav uzskatāma kā sievietes vietas patriarhālā sistēmā reprezentācija, drīzāk integrēts veids, kurā atainot kulturālo ziņojumu par izvēlēm, ko cilvēki izdara un attieksmi.

Animācijas filma Pelnrušķīte ir veidota uzņēmuma *in toto* attīstības periodā, kurā animācijas filmas ir balstīts uz kulturālu kompleksu atveidojumu. Savukārt, Moana, laikmetā, kas ir balstīts uz kritiķu atsauksmēm.¹²³ Secīgi, uzņēmuma „Disney” mērķi, veidojot animācijas filmas ir būtiski mainījušies, tādējādi kļūstot arī par post-modernisma kultūras platformu un tiecoties rast jaunus veidus, kurā apmierināt dažādu grupu politiskos uzskatus.

Tomēr kritiķu uzskati, bieži neatspoguļo sabiedrības vērtības un uzskatus par ciešanām, traģēdiju un citām transcendentālām vērtībām. Ciešanas ir būtisks dzīves aspekts un veidi, kura cilvēki pārvar ciešanas no dažādu tēlu pozīcijām, var kļūt par skatītājam dziļi aizkustinošu, intīmu pārdzīvojumu. Tomēr, ja ciešanu nozīme, katra varoņa individuālajā ceļojumā tiek pārveidota balstoties uz kritiķu kā svarīgāko personu atsauksmēm, pastāv iespēja, ka cilvēki nespēs identificēties ar stāstos atainotajām idejām.¹²⁴

Ja mītu par Pelnrušķīti analizē, balstoties uz vienkāršotas funkcionālas analīzes principiem, tad stāstījums padodas plašai interpretācijai, kas var tikt izmantota, lai apstiprinātu vai noliegtu dažādu sabiedrības grupu politiskos viedokļus. Tomēr, padziļināta animācijas filmas analīze, atklāj stāstījuma

¹²² Malo-Juvera, V. (2013). Traditional and tragic heroes: using archetypal analysis to introduce students to critical lenses. *Signal Journal, (Spring/Summer)*, PP. 6-11. Retrieved from https://yanoverteachesme.weebly.com/uploads/3/8/5/4/38546409teaching_archetypal_criticism_scholarly.pdf

¹²³ King, C. R., Lugo-Lugo, R., & Bloodworth-Lugo, K. M. (2010). *Animating Difference: Race, Gender, and Sexuality in Contemporary Films for Children*. P. 32

¹²⁴ Jung, C. G. (2014). *Four Archetypes*. P. 67.

arhetipisko jēgu, kas nesaskan ar feminisma idejām par Pelnrušķītes un Moanas kā upura lomu.

Šo aspektu apstiprina stāstījuma naratīvs, proti, lai saņem atbalstu no apkārtējiem, Moanai un Pelnrušķītei ir jāaizpilda sekojoši nosacījumi – jāuzņemas atbildība pār savu dzīvi (Pelnrušķītei bija jāizlemj doties uz balli, pat, ja tas nozīmētu, pamātes un pusmāsu nežēlīgas represijas, savukārt, Moanai – jāsaprot, ka neviens princesei nepalīdzēs, ja viņa nepalīdzēs pati sev). Stāsta varonēm ir visi iemesli kļūt nenovīdīgam un vainot pasauli, tomēr abi skatījumu naratīvi un semiotika apliecina vēsturiskas vērtības par to, ka personīgā izvēle nav atkarīga no apstākļiem. Secīgi, arī Pelnrušķītes un Moanas dzīve uzlabojas tad, kad abas stāsta varones pieņem izvēles kā savu personīgās atbildības jomu.

Feminisma naratīva nosaka to, ka sievietes ir patriarhālas varas upuri, tomēr savienība starp sievišķo un vīrišķo ir visu humāno vērtību realizācijas sabiedrībā pamats¹²⁵. Feminisms tiecās uzskatīt, ka atšķirības starp vīriešiem un sievietēm veidojas tikai sociālu konstruktū līmenī un negatīvi ietekmē sievietes iespējas sabiedrībā. Tomēr daļa no individualizācijas un identitātes veidošanās procesa ir atšķirību – tai skaitā dažādu ķermenisko funkciju un iespēju, apzināšanās.

Feminisma uzskats par sievieti ir kopumā ļoti vienkāršots un burtisks, secīgi, arī izpratne par simbolismiem, ko atklāj animācijas filmas ir ļoti vienkāršots un balstīts uz vienkāršotu tēlu savstarpējo attiecību analīzi. Mūsdienu feminisma kustība bieži tiecās noniecināt sievietes kā mātes un bērnu audzinātājas lomu, ka arī izvēles, ko sievietes izdara par labu ģimenei, ko apstiprina arī zinātniskie pētījumi. Starptautiskās aptaujas apliecina, ka tikai neliels skaits sieviešu atbalsta feminisma kustību, turklāt, tām sievietēm, kuras atbalsta feminismu, bieži vien ir atšķirīgi uzskati par pamata premisu – dzimumu līdztiesību.

Kopuma feminisms guva plašu atbalstu tikai laika posmā, kurā feminisma politiskie mērķi saskanēja ar sieviešu individuālajiem uzskatiem un interesēm Mūsdienu post-modernisma feminisma kustība nereprezentē sieviešu sabiedrībā uzskatus un dzīves pozīciju Rietumu demokrātijās¹²⁶.

Sievietes dzīves ceļojums, nav tiekšanās kļūt par „labāku vīrieti”, vai arī tiekšanās pēc tiem standartiem, ko attiecība pret sievietēm ir izvirzījušas citas sieviešu grupas - bet gan savas vietas sabiedrībā un kultūrā rašana caur individualizāciju.

¹²⁵ Jung, C. G. (2014). *Four Archetypes*. P. 69.

¹²⁶ Cameron, D. (2018). *Feminism: Ideas in Profile*. P. 58

6. SECINĀJUMI

Pamatojoties uz semiotisko un naratīvo stāstījuma analīzi, jāsecina, ka animācijas filmas „Moana” un „Cinderella” atspoguļo daudzveidīgus sievietes personības atribūtus un lomas, kas ir balstītas uz intuitīvu izpratni par bioloģiskam atšķirībām kā arī individuālajām varoņa personības dispozīcijām.

Sievietes atveidojums animācijas filmās „Moana” un „Cinderella” ir atkarīgs no konkrēto sieviešu un vīriešu tēlu perspektīvas, kā kopējā konteksta un tā mērķiem, tomēr visbiežāk sieviete tiek raksturota caur drosmi, neatlaidību, ticību labajam, empātiju un līdzcietību. Psiholoģiski spēcīgākā reprezentācija ir sievietes kā mātes dabas atveidojumam – tās pozitīvajiem aspektiem – dzīvības un mīlestības avotam un negatīvajiem aspektiem – nāvi, traģēdiju un haosu.

Pamatojoties uz vienkāršotu tēlu naratīvo attiecību principiem, Pelnrušķīte un Moana reprezentē vienkāršotu stāstījumu par sievietes atbrīvošanos vai iekļūšanu patriarhālā sistēmā, tomēr padziļināta aktantālā analīze atklāj, ka Moanas un Pelnrušķītes stāsts ir par iniciāciju kultūrā, caur personīgo individualizāciju, kā arī meitenes ar zemu sociālo statusu, augstāka statusa iegūšana kā pamatā ir personīgās atbildības uzņemšanās pār savu dzīvi un rīcību.

Attieksme pret dzīvi un tādas transcendentālas vērtības kā ticība labajam, sarežģītos dzīves apstākļos, dažādu naratīvu kontekstos - ir sievietes un vīrieša personīgā izvēle.

IZMANTOTIE INFORMĀCIJAS AVOTI

- Aichele, G. (2000). *Culture, Entertainment, and the Bible*. Sheffield: A&C Black.
- Acheampong, R. (2017). Effects of cartoons on the behaviour of children. *Durreesamin Journal*, 3(2), 1-20. Retrieved from https://www.academia.edu/35215648/EFPEC_TS_OF_CARTOONS_ON_THE_BEHAVIOUR_OF_CHILDREN
- Baumgardner, J., & Richards, A. (2000). *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Baum, R. (2000). After the ball is over: bringing Cinderella home. *Cultural Analysis*, 1, 69-83.
- Bryman, A. (2004). *Social Research Methods (2nd ed)*. Oxford: Oxford University Press.
- Berger, A. (1997). *Narratives in Popular culture, Media and Everyday Life*. London: Sage Publications.
- Cameron, D. (2018). *Feminism: Ideas in Profile*. London: Profile Books.
- Cavendish, M. (2010). *Sex and Society*. New York: Author.
- Chatman, B. S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University.
- Cruea, S. M. (2005). Changing ideals of womanhood during the nineteenth-century woman. movement. general studies writing, *Faculty Publications*, 1, 187-204. Retrieved from https://scholarworks.bgsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=gsw_pub
- Cudmore, P. (2009). *The Social Context of Creativity*. Retrieved from <https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/5628/Cudmore2011.pdf;sequence=1>
- Davis, F. (1991). *Moving the Mountain: The Women's Movement in America since 1960*. New York: Simon & Schuster.
- Delmar, R. (1994). What is feminism? In A. C. Herrmann & A. J. Stewart (Ed.). *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities And Social Sciences*. Aldershot: Edward Elgar Publishing Ltd (pp. 5-25).
- European Institute for Gender Equality. (2019). *Gender equality index 2017: measuring gender equality in the European Union 2005-2015 – report*. Retrieved from <https://eige.europa.eu/publications/gender-equality-index-2017-measuring-gender-equality-european-union-2005-2015-report>
- Freedman, E. B. (2003). *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*.

New York: Ballantine Books.

- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique. Chapter I*. New York: Norton.
- Frye, N. (1964). *The Educated Imagination*. Indiana: Indiana University Press. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/fe25/7024873975ee800dbbe466c432ab83513dfe.pdf>
- Ghilzai, A. S., Alam, R., Ahmad, Z., Shoukat, A., & Noor, S. (2017). Impact of cartoon programs on children's language and behavior. *Insights in Language Society and Culture* 2, 104-126. Retrieved from <http://www.sienajournals.com/images/docs/ilsc/ Cartoon-Reseach.pdf>
- Habib, K., & Soliman, T. (2015) Cartoons' effect in changing children mental response and Behavior. *Open Journal of Social Sciences*, 3, 248-264. DOI: 10.4236/jss.2015.39033
- Harrison, C. (1997). From the home to the house: the changing role of women in American Society. *US Society and Values*, 2(2), 10-12.
- Hayward, S. (2017). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Herbert, L. (2008). *The Actantial Model*. Retrieved from <http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp>
- Herbert, L. (2008). *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/138369856/Actantial-Model-pdf>
- Herman, D. (2011). *Basic Elements of Narrative*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- History, Art & Archives: United States House of Representatives. (n.d.). *Postwar gender roles and women in American politics*. Retrieved from <https://history.house.gov/Exhibitions andPublications/WIC/Historical-Essays/Changing-Guard/Identity/>
- Jacobs, J. (1893). Cinderella in Britain. *Folk-Lore*. 4(3), 269-284.
- Jung, C. G. (2014). *Four Archetypes*. London: Routledge.
- Kelley, K. (1994). A modern Cinderella. *The Journal of American Culture*. 17(1), 87-92.
- King, C. R., Lugo-Lugo, R., & Bloodsworth-Lugo, K. M. (2010). *Animating Difference: Race, Gender, and Sexuality in Contemporary Films for Children*. Maryland: Rowman & Littlefield Publisher.
- Krolokke, C., & Scott Sorensen, A. (2005). *Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance*. New York: Sage Publications.
- Kubler, D., Schmid, J., & Stuber, R. (2017). *Be a man or become a nurse: comparing gender discrimination by employers across a wide variety of professions*. Retrieved from

<https://bibliothek.wzb.eu/pdf/2017/ii17-201.pdf>

Lamb, E. V. (2012, Apr 2). *The 1950's and the 1960's and the American woman: the transition from*. Retrieved from <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas00680821/document>

Lansford, J. E., Skinner, A. T., Sorbring, E., Di Giunta, L., Deater-Deckard, K., Dodge, K. A. ... Chang, L. (2012). Boys and girls' relational and physical aggression in nine countries. *Aggressive Behavior, 38*(4), 298–308. doi:10.1002/ab.21433

Lupri, E. (1983). *The Changing Position of Women in Family and Society: A Cross-National Comparison*. Netherlands: Brill Archive.

Macrae, C. N., Stangor, C., & Hewstone, M. (1996). *Stereotypes and Stereotyping*. New York: Guildford Press.

Malo-Juvera, V. (2013). Traditional and tragic heroes: using archetypal analysis to introduce students to critical lenses. *Signal Journal, (Spring/Summer)*, 6-11. Retrieved from https://yanoverteachesme.weebly.com/uploads/3/8/5/4/38546409teaching_archetypal_criticism_scholarly.pdf

Marcos, G. R., & Colon, S. P. (2016). Hollywood and the representation of the otherness. A historical analysis of the role played by the American cinema in spotting enemies to vilify. *Directory of Open Access Journals, 6*(1), 11-16. Retrieved from <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/15464>

Mārtinsonē, K., Pipere, A., & Kamerāde, D. (2016). *Pētniecība: teorija un prakse*. Rīga: Raka.

McCabe J. (2005). What's in a label? The relationship between feminist self-identification and feminist attitudes among U.S. women and men. *National Genealogical Society, 19*, 480–505. <https://doi.org/10.1177/0891243204273498>

Nichols, B. (1976). *Movies and Methods: An Anthology*. London: University of California Press.

Oláh, L. S., Richter, R., & Kotowska, I. E. (2014). The new roles of men and women and implications for families and societies. *Families and Societies, 12*, 41-64. Retrieved from <http://www.familiesandsocieties.eu/wp-content/uploads/2014/12/WP11OlahEtAl2014.pdf>

Olds, L. (2001). World War II and fashion: the birth of the new look. *Constructing the Past, 2*

- (1), 48-64. Retrieved from <https://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1062&context=constructing>
- OpenStax CNX. (2015, May 15). *The challenges of peacetime: U.S. history*. Retrieved from <https://cnx.org/contents/p7ovuIk1@3.15:XSA0RQvG@3/TheChallenges-ofPeacetime>
- Parsons, L. T. (2004). Ella evolving: Cinderella stories and the construction of gender appropriate behavior. *Children's Literature in Education*, 35(2), 135-154.
- Pierre, S. A. E. (2000). Poststructural feminism in Education: An Overview. *International Journal of Qualitative Studies in Education*. 13(5), 477–515.
- Polkinghorne, E. D. (1991). Narrative and self-concept. *Journal of Narrative and Life History*, 1(2), 135-153. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/4d22/4d9f1b2afa0c81f3eddcacdde335a7bd7bc0.pdf>
- Rampton, M. (2015, Oct 25). *Four waves of feminism*. Retrieved from <https://www.pacificu.edu/about/media/four-waves-feminism>
- Roberta, T. (1991). Disney's sub/version Of Andersen's the Little mermaid. *Journal Of Popular Film & Television*, 18 (4), 1-10. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/d45e/42616033ee5e7b819bcff9333222f3286aa4.pdf>
- Salzman, C. P. (2018). *Toxic feminism*. Retrieved from <https://fcpp.org/wp-content/uploads/EF40ToxicFeminismSalzmanF2.pdf>
- Schrupp, A. (2017). *A Brief History of Feminism*. Massachusetts: MIT Press.
- Schweinitz, J. (2011). *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*. New York: Columbia University Press.
- Solomon, D. (2009, Nov 13). *Fourth-wave feminism. Questions for Jessica Valenti*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2009/11/15/magazine/15fob-q4-t.html?_r=0
- Statista. (2019). *Employment rate of women in the United States from 1990 to 2018*. Retrieved from <https://www.statista.com/statistics/192396/employment-rate-of-women-in-the-us-since1990/>
- Statista. (2019). *Gender wage gap for the 20 most common occupations for women in the U.S. in 2017, by median weekly earnings (in U.S. dollars)*. Retrieved from <https://www.statista.com/statistics/244096/us-gender-wage-gap-for-the-20-mostcommonoccupations-for-women/>

- Statista. (2019). *Identifying as a feminist 2017, by country*. Retrieved from <https://www.statista.com/statistics/312161/define-self-feminist-advocates-supportsequalopportunities-women/>
- Statista. (2019). *Women – statistics & facts*. Retrieved from <https://www.statista.com/topics/1269/women/>
- Stein, M., & Corbet, L. (Ed.). (1992). *Psyche's Stories: Moderns Jungian Interpretations of Fairy Tales*. Illinois: Chiron Publications. Retrieved from <http://janicekentmackenzie.squarespace.com/s/Baring-Cinderella-An-Interpretation.pdf>
- Tēzaurs. (2009–2019). *Feminisms*. Izgūts no <http://www.tezaurs.lv/#/sv/feminisms>
- United States Department of Labor. (2019). *Women in the labor force*. Retrieved from https://www.dol.gov/wb/stats/stats_data.htm
- Von Buchholtz, J. (2007). Archetypal patterns: Snow white – she was quite a ninny, wasn't she? *C. G. Jung Society of Atlanta, (Summer)*, 5-10. Retrieved from <http://www.jungatlanta.com/articles/summer07-archetypal-patterns.pdf>
- Vygotski, L. (1986). *Thought and Language*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology. Retrieved from http://s-f-walker.org.uk/pubsebooks/pdfs/Vygotsky_Thought_and_Language.pdf
- Zipes, J. (1988). *The Brothers Grimm: From enchanted Forests to the Modern World*. New York: Routledge.
- Zotoff, L. (2015, Dec 25). *Revolutions in fashion: Christian Dior*. Retrieved from <http://www.hautecouturenews.com/2015/story/christian-dior/>
- Waelti-Waters, J. (1982). *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montreal: Eden.
- Walker, R. (1992). Becoming the third wave. *Ms. Magazine, (January/February)*, 39–41.
- WGBH Educational Foundation. (1996–2019). *Mrs. America: women's roles in the 1950s*. Retrieved from <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/pill-mrs-america-womens-roles-1950s/>
- Wuming, Z. (2003). The Cinderella narrative in eighties' Hollywood. *Doshisha American Studies, 39*, 93–108.
- YouGov. (2018). *Feminism*. Retrieved from [https://d25d2506sfb94s.cloudfront.net/cumulus_uploads/document/j4uaq0i2jg/Results%20for%20YouGovNY%20\(Feminis%20182%](https://d25d2506sfb94s.cloudfront.net/cumulus_uploads/document/j4uaq0i2jg/Results%20for%20YouGovNY%20(Feminis%20182%20)

206.8.2018.pdf

Агеев, В. (2002). *Семиотика*. Москва: Весь мир.

Барсукова, С. (1998). Золушки советской и постсоветской эпохи. *Рубеж. Альманах Социальных Исследований*, 12, 92-105.

Окольская, Л. А., & Колмогорцева, М. (2010). Жизненные проекты и правила для девушек в российских глянцевах журналах. *Социологический Журнал*, 2, 68-91.

Поршнева, А., & Бороненко, А. (2012). Зарубежный роман о Золушке: к истории вопроса. *Вестник Чувашского Университета*, 2, 341-351.

PIELIKUMI

Bakalaura darbs “Sievietes reprezentācijas salīdzinājums animācijas filmās Cinderella (1950) un Moana (2016)” izstrādāts LU Sociālo zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Darba apjoms (no ievada līdz secinājumiem ieskaitot) ir 103973 rakstzīmes (ieskaitot intervālus, bet neieskaitot zemsvītras atsauces).

Autors: _____ Aleksandra Pisareva
(paraksts)

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai.

Vadītāja: docente Dr. māksl. Zane Radzobe _____
(paraksts)

30.05.2019

Recenzents: docents Dr. filol., Viktors Freibergs _____
(paraksts)

Darbs iesniegts Komunikācijas zinātnes nodaļā 30.05.2019.

Dekāna pilnvarotā persona: metodiķe Dace Valtīņa / Inga Poļaka _____
(paraksts)

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē
prot. Nr. _____

Komisijas sekretāre: doc. Marita Zitmane / pasn. Ilze Šulmane _____
(paraksts)