

Gay- en queer-kodes in geanimeerde films

Terrence R. Carney

Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap, Unisa

Abstract

Early Hollywood films made use of certain codes and signifiers to imply aspects that were banned by boards of censors after the Great Depression. By using these codes filmmakers were able to say secretly much more than they were allowed to say. Sometimes these signifiers went unnoticed by audiences and sometimes informed audience members could immediately read between the lines. The same can be said for modern-day animated films. The point of argument is that makers of children's animated films make use of the same type of signifiers and codes which were used in early Hollywood films to imply that certain characters are queer or gay. To demonstrate the point of argument, the Shrek trilogy will be read through so-called queer lenses to point out these queer and gay codes.

Opsomming

Vroeë Hollywood-films het van bepaalde kodes en betekenare gebruik gemaak om sekere aspekte wat ná die Groot Depressie deur sensuurrade verbied is, te impliseer. Deur dié kodes en betekenare te gebruik was dit vir filmmakers moontlik om in die geheim meer te sê as wat hulle aanvanklik toegelaat was om te sê. Soms het hierdie kodes en betekenare ongesiens by filmgehoere verby gegaan en ander kere het ingeligte filmgangers die storie agter die storie besef. Dieselfde geld vir moderne geanimeerde films. Daar word geargumenteer dat animeerders van soortgelyke kodes en betekenare aan dié wat in vroeë Hollywood-films aanwesig was, gebruik maak om te impliseer dat bepaalde geanimeerde karakters *gay* en *queer* is. Ter ondersteuning van dié argument word die *Shrek*-trilogie deur 'n sogenaamde *queer* bril gelees om sodoende die *queer*- en *gay*-kodes daarin uit te wys.

1. Inleiding

Sedert die vroeë jare van Hollywood is gehore met 'n aantal kwessies gekonfronteer. Een van daardie kwessies was ongetwyfeld seksualiteit, hetsy heteroseksueel of homoseksueel. Obseniteitsregulasies en sekere wette het Hollywood gedwing om enige klaarblyklike verwysings na seksualiteit te verberg. Dit is vanselfsprekend dat verwysings na sogenaamde queerheid deel van hierdie sensuur uitgemaak het (Benshoff en Griffin 2006: 20). (Die begrippe *queer* en *gay* sal in onderafdeling 2 behoorlik omskryf word; in hierdie stadium word hulle dus

nog, dalk ten onregte, betreklik ongenueanseerd gebruik.) Dit het egter nie gekeer dat filmmakers homoseksuele karakters in hul films insluit nie, selfs al is hulle as stereotipes en karikature voorgestel, en selfs al was hul teenwoordigheid op die skerm vlietend. Vanaf die middel-1930's het sensuurrade dit vir filmmakers toenemend moeilik gemaak om bepaalde kwessies, soos alkoholisme, seksuele gedrag en meerrassige verhoudings, in hul films in te sluit, wat nog te sê enige ooglopende verwysings na homoseksuele verhoudings en gedrag. Filmmakers en draaiboekskrywers het egter maniere gevind om die sensuurrade te omseil deur van sekere kodes gebruik te maak. Sommige van die kodes was baie subtiel en slegs vir 'n uitgelese klein groepie fliekgangsters verstaanbaar. Ander kodes was meer voor die hand liggend en is oor die algemeen goed deur filmgehoore begryp. Dié kodes het aan gay karakters 'n teenwoordigheid op die silwerdoek gegee, hoe gering of verwronge ook al (Barrios 2003: 69, 75).

Vandag is filmmakers weens onafhanklike films en die "New Queer Cinema" beter in staat om homoseksuele karakters en gay-kwessies openlik in hul films te inkorporeer. Gays en lesbiërs word nou meer realisties voorgestel, wat die gebruik van verborge boodskappe en gekodeerde visuele taal oorbodig en onnodig maak. Dit is ten minste die geval met films wat op 'n volwasse teiken gehoor afgestem is.

In hierdie artikel word geargumenteer dat skeppers van geanimeerde films steeds van soortgelyke kodes aan dié in vroeë Hollywood-filmmakers gebruik maak om verwysings na gay en queer animasiekarakters te verbloem in plaas daarvan om 'n bepaalde animasiekarakter openlik as gay of lesbies voor te stel. Die representasie van gay karakters in geanimeerde films en die wyse waarop dié karakters voorgestel word, kan ernstige gevolge inhou vir (jong) kykers en hul perspektiewe en houdings ten opsigte van mekaar.

Li-Vollmer en LaPointe (2003:90) konstateer dat bepaalde sentimente, hetsy rakende gender of seksualiteit, deur middel van massamedia aan die publiek voorgedien word. Dit word deur Norden (2000: 53) geëggo wanneer hy sê:

[f]ilm and TV programs are hardly simple mechanisms for reflecting reality; instead, they are the reality on which many viewers draw for ideas about the world around them. In other words, many spectators construct their views of the world in terms of mass-produced, profit-minded imagery that bombards them daily.

Dyer (in Nelmes 2007:257) sluit hierby aan deur aan te voer dat die samelewing en kultuur van bepaalde instansies, soos familie, en artefakte, soos films, gebruik maak om sekere oortuigings van korrekte seksuele gedrag oor te dra en af te dwing. Dyer gaan verder deur te argumenteer dat homoseksualiteit gewoonlik vanuit 'n heteroseksuele oogpunt beskou word. Amerikaanse animasie is 'n goeie voorbeeld van hoe gender uitgeleef ("performed") word en, belangriker nog, hoe gender uitgeleef behoort te word (Li-Vollmer en LaPointe 2003:90). Talle navorsers het reeds aangedui dat geanimeerde films opvoedkundig kan wees; kinders neem baie waar omtrent gendergedrag – sowel goed as sleg – van die animasie waarna hulle kyk. En hierdie animasiefilms en -strokies is nie tot Amerikaanse filmteaters en televisiekanale beperk nie, maar vind hul weg na Suid-Afrikaanse huise en filmteaters. Dit is daarom vanselfsprekend dat geanimeerde films ook 'n invloed op Suid-Afrikaners het wat daarna kyk. Suid-Afrikaners word veel meer aan Amerikaanse animasie blootgestel as aan dié van ander lande, insluitend ons eie geanimeerde programme. Hoewel Suid-Afrika ook animasie produseer, is die plaaslike bedryf (nog) nie opgewasse teen die bedryf van Amerika of Asië nie. Baie van die Suid-Afrikaanse animasieprojekte is

eksperimenteel, rou en dikwels beperk tot kortfilms wat meestal nie die kommersiële filmteaters bereik nie.

Die doel van dié artikel is nie soseer om nuwe, teoretiese benaderings tot die interpretasie van film en animasie by te dra nie, maar eerder om 'n bepaalde verskynsel in Amerikaanse animasie wat in 'n sekere mate ongesiens verbygaan, te identifiseer, naamlik dat kodes en verwysings soortgelyk aan dié van vroeë Hollywood gebruik word. Om hierdie hipotese te onderskraag, sal daar na 'n aantal geanimeerde films verwys en die kodes geïdentifiseer word.

As teoretiese onderbou word hierdie artikel vanuit sowel gender- as filmstudies benader. Genderstudies, wat sy ontstaan aan die feminisme te danke het, kan vandag grootliks as 'n oorkoepelende term vir 'n verskeidenheid studieterreine waarin gender voorop staan, gesien word. Hier gaan dit dikwels om manlikheid en vroulikheid, heteronormatiewe en homonormatiewe onderwerpsvelde. In baie opsigte gaan genderstudies in noue verband met Marxisme om, sodat hiërargieë en binêre verhoudings uitgewys en bestudeer kan word, met die klem op ongelyke verhoudings tussen rolspelers. Daar word ook deur 'n aantal navorsers aanvaar dat gender sosiaal gekonstrueer word, soos wat Simone de Beauvoir dit reeds vroeg aangeraak het (vgl. o.m. Messner 1995; Morrel 2001; Seidler 1994; Goldstein 1995; Segal 1990; Williams en Best 1982). As sodanige sosiale konstruksie het gender 'n ooglopende invloed op identiteitsvorming en die wyse waarop individue gerepresenteer word. Representasie tree sterk in die filmkunde na vore, asook die manier waarop daar gekyk word – die sogenaamde "gaze". Mulvey (1975) het aangedui hoe vroue hoofsaaklik as objekte van seksuele begeerte uitgebeeld word en dat films byna altyd vanuit 'n man se oogpunt bekyk word. 'n Mens kan daardie "gaze" verder omskryf as die perspektief van 'n Christelik-heteroseksuele blanke man; hoewel hierdie omskrywing in verskeie opsigte 'n veralgemening is. Mulvey se feministiese benadering tot film het 'n groot uitwerking gehad op die algemene interpretasie van films, veral binne die Queer-teorie en sg. New Queer Cinema. Dit gaan hier veral om die (beperkte en meestal foutiewe) uitbeelding van gay karakters deur heteroseksuele mans vir oorwegend heteroseksuele gehore. Maar Mulvey se benadering het dit ook moontlik gemaak om films doelbewus vanuit 'n aantal perspektiewe of "gazes" te bekyk, wat tot nuwe en insiggewende resultate lei. Film kan verder as 'n artefak gesien word wat die mens, die samelewing en die kultuur vasvang en soms 'n spieël aan die kyker voorhou. Film dokumenteer die mens, sy verhoudinge, die ruimtes waarin hy beweeg en die tydsgees van 'n bepaalde era (vgl. o.m. Marsden 1982 en Lefebvre 1991).

Om hierdie artikel te kontekstualiseer, is dit nodig om die relevante terminologie te verklaar en 'n kort oorsig van die gebruike van bovermelde gay- en queer-kodes in vroeë Hollywood-films te verskaf.

2. Terminologie: *gay* en *queer*

Weens die problematiese aard van die terme *gay* en *queer*, veral binne dieselfde konteks, is dit nou nodig om die terme behoorlik te omskryf.

Die term *gay* dui die seksuele oriëntasie van homoseksuele persone aan en is op sowel mans as vroue van toepassing. Die term *queer*, daarenteen, is meerduidig. Hoewel *gay* mense ook *queer* kan wees, is alle *queer* mense nie noodwendig *gay* nie. *Queer* kan gesien word as die versagting van gender- en seksuele grense. Wanneer Robin Williams of Leon Schuster soos vroue aantrek, beteken dit nie dat die karakters *gay* is nie, maar impliseer dit wel dat die karakters om verskeie redes wegbeweeg van hul heteroseksuele rolle en bepaalde grense oorsteek, dus

kan hulle as "queer" bestempel word. 'n Heteroseksuele man wat daarvan hou om vroueklere te dra, beter bekend as 'n transvestiet, is nie skielik gay nie, maar wel queer. Die "queer" gedrag is egter steeds oop vir interpretasie en die redes daarvoor kan te alle tye bevraagteken word. Die term kan verder soos volg verduidelik word:

Human sexuality is multiple, varying and diverse, and in recent years the term *queer* has been brought into the academic lexicon to acknowledge and describe this multiplicity of sexualities – sexualities that encompass both straight and gay but also the vast grey areas between them as well as the sexualities that might lie beyond them (Benshoff en Griffin 2006:2).

Queer sluit met ander woorde 'n wye spektrum mense en identiteite in wat in 'n sekere mate gay-karaktereienskappe openbaar en nie streng aan die voorgeskrewe genderrolle hou nie (sien Li-Vollmer en LaPointe 2003:92). Chauncy (1994) argumenteer dat die realiteit van die meeste mense se sekslewe, -begeertes en -fantasieë uitgewis word as 'n mens streng by die binêre verhouding van hetero- en homoseksueel hou.

3. Gay-kodes en die vroeë Hollywood-film

Om die manier waarop gay mans en lesbiërs in film uitgebeeld is, beter te begryp, moet 'n mens ook verstaan hoe sowel gays as lesbiërs as homoseksuele deur die vroeë filmgaande publiek gesien is. Dit was 'n baie simplistiese en oorvereenvoudigde blik op sake. Homoseksuele identiteit is dikwels aan genderidentiteit gekoppel, wat beteken dat homofiele toenadering begeer word omdat daar met die teenoorgestelde geslag geïdentifiseer is (Benshoff en Griffin 2006:21). Homoseksuele mans wou met ander woorde soos vroue wees en lesbiese vroue wou soos mans wees. As 'n persoon se gedrag gesuggereer het dat hy/sy deur middel van bepaalde manières van sy/haar voorgeskrewe genderrol afgewyk het, is die persoon as homoseksueel geëtiketteer (Benshoff en Griffin 2006:21), maar as hy/sy aanvaarbare manlike of vroulike gedrag geopenbaar het, het die persoon se homoseksualiteit onontdek gebly en kon hy/sy as heteroseksueel deurgaen. So lank as wat die relevante genderrol onderhou is, was homofiele gevoelens in die publiek en op die silwerdoek toelaatbaar (Benshoff en Griffin 2006:22).

Die vroeë Hollywood-stereotipes van gays en lesbiërs was van mans en vroue wat van hul genderrolle afgewyk het. Vroue wat manlike gedrag vertoon het, is as "mannetjiesagtig" beskryf, terwyl verwyfde mans "sissies" en "moffies" genoem is. Hierdie karakters het egter nie groot en betekenisvolle rolle in films vertolk nie. Die sogenaamde moffie is maklik deur sy verwyfde manières, melodramatiese houding en liefde vir humeurstuipe uitgeken. Later is sekere beroepe met moffiekarakters geassosieer, naamlik haarkappery, modeontwerp en blommerangskikking, asook die kleure pienk en laventel (Benshoff en Griffin 2006:25). Dit is duidelik dat sogenaamde gay- en queer-kodes vroeg reeds bestaan het en dat gehore hierdie kodes geken en begryp het. Dié kodes was taamlik eksplisiet, veral in die spraakfilms ("talkies"). Volgens Benshoff en Griffin (2006:25) het moffiekarakters ook gelispel ('n "obvious gay trait"¹) of 'n sagte, hoë stem gehad; hulle sou gewoonlik pronkerig rondstap, en oor die algemeen sou hul gedrag baie verskil van dié van die manlike, heteroseksuele hoofkarakters. Barrios (2003:68) voeg by dat moffiekarakters dikwels uitgeken kon word aan 'n gleufhoed, 'n dun snorretjie en 'n mooi blommetjie in die lapel. Dit het gewoonlik beteken dat hulle ewe sigbaar op die groot skerm as in die publiek was. Russo (1981:16) noem moffiekarakters "yardstick sissies", want hulle funksioneer as 'n instrument waaraan die heteroseksuele manskarakters se

manlikheid gemeet word. Dus het daar nie net 'n binêre opposisie tussen man en vrou bestaan nie, maar ook tussen man en sogenaamde sissie. Die sissiekarakter se verwyfde gedrag, sy manier van praat en sy gebrek aan belangstelling in vroue vorm die antitesis tot die leidende manskarakters. Volgens Russo (1981:18) is die "sissie" die simbool van swakheid en dien hy telkens as die sondebok vir die "unstated homoerotic activity of the real but insecure men around him".

Die eksplisiete aard van die gay- en queer-kodes (en ander inhoud) moes sedert die middel-1930's aansienlik getemper word (Barrios 2003:147). Gedurende die Groot Depressie het Hollywood-ateljees hul bes probeer om mense filmteaters toe te lok. Hulle het "racier images, dialogue and subject matter" begin gebruik in 'n poging om filmgangers te lok (Benshoff en Griffin 2006:27; Barrios 2003:55). Films was gewaagd en prikkelend.

Hierdie golf verleidende filmvervaardiging (met spesiale verwysing na *The sign of the cross* (1932) deur Cecil B. DeMille) het egter tot 'n openbare beroep op sensuur aanleiding gegee. Laasgenoemde het die weg gebaan vir die totstandkoming van twee invloedryke liggame, naamlik die Rooms-Katolieke Kerk se Legion of Decency en die Hollywood-filmbedryf se Production Code Administration. Hoewel die Katolieke Kerk se ordentlikheidslegioen 'n belangrike rol in onder meer die boikot van filmteaters gespeel het, is dit die produksiekode-administrasie wat die grootste uitwerking op die filmbedryf en filminhoud gehad het. Alle draaiboeke, kostuums, rekwisiete en voltooides films moes na laasgenoemde – ook vernoem na die waarnemende hoof en daarom bekend as die "Hays of Breen"-kantoor – gestuur word vir goedkeuring. Die administrasiekantore het lyste met morele riglyne gebruik om films te beoordeel en daarvolgens te keur. Slegs films wat goedgekeur is, sou vertoon mag word. Dit het tot gevolg gehad dat 'n verskeidenheid dinge verander of uit films weggelaat is:

Suggestions of any kind of sexuality were muted. Films were especially forbidden from suggesting that unmarried people might engage in sex, and even heterosexual married couples had to be shown sleeping in separate beds. (Benshoff en Griffin 2006:29)

Die administrasiekantore het enige verwysings na meerrassige verhoudings en seksperversie, hoofsaaklik homoseksuele gedrag, verban.² Sensuurraadslede was waaksaam teen terme soos *pansy* en *lavender* en die manier waarop gay en queer karakters uitgebeeld is. Die advies aan filmateljees was om enige ooglopende voorstelling van moffiegedrag te versag, anders sou hul films nie goedgekeur word nie. Godslastering, kru taal, en obsene of immorele gedrag wat deur karakters geopenbaar is, is ook hierby ingesluit. Gay of queer karakters was nog deel van die rolverdeling, maar hulle is nou eerder subtiel geïmpliseer, in plaas van eksplisiet uitgebeeld (Benshoff en Griffin 2006:20). Hulle was hoofsaaklik aseksueel en het nou as "maatstafsissies" en plekhouers vir homoseksuele gedien (Russo 1981:18, 32).

Filmmakers moes nuwe, subtiele maniere van representasie vind om hul oorspronklike boodskap oor te dra (vgl. Barrios 2003:147). Hulle moes van sekere kodes en verwysings gebruik maak. So het byvoorbeeld vuurwerke of 'n trein wat deur 'n tunnel beweeg, seksuele omgang gesimboliseer, of was die lees van 'n bepaalde boek die enigste aanduiding dat die karakter inderwaarheid gay was (Benshoff en Griffin 2006:20). Hierdie gekodifiseerde verwysings het gewoonlik ongesiens by die sensuurrade verby gegaan. 'n Goeie voorbeeld is die Cary Grant-film *Bringing up Baby* (Hawks 1938). In een van die tonele word Grant se karakter uitgevang dat hy vroue-onderklere dra. Hy spring op en sê: "I've just gone gay all of a sudden!" Sy tweede sin, "I'm sitting in the middle of

Forty-Second Street, waiting for a bus”, is egter veelseggender, want dit verwys na 'n gewilde gay-optelstone in New York van die dertigerjare (Benshoff en Griffin 2006: 30; Barrios 2003:154).

Deur hierdie soort kodes te gebruik, kon slegs mense wat kennis van die gay-subkultuur gedra het, begryp wat werklik tussen die reëls gesê word. Dié uitgelese groep fliegangers sou die enigstes wees wat die film en karakters werklik verstaan. Ironies genoeg het die administrasiekantoor wel homoseksuele of queer karakters toegelaat indien hulle as die vyand, boos, siek, immoreel of krimineel uitgebeeld is (Benshoff en Griffin 2006:35-6; Lehman en Luhr 2003:278). Op hierdie wyse is gehore tot gesonde gedrag opgevoed en is fliegangers aan die tipe gedrag herinner wat nie verdra mag word nie. Skurkagtige gay en queer karakters het verbasend groter rolle verteenwoordig, sodat gehore genoeg tyd gehad het om hul donker, psigologiese geheime te ontsyfer, soos Vincent Price se karakter in *Dragonwyck* (Mankiewicz 1946), Laird Cregar se karakter in *I wake up screaming* (Humberstone 1941) en Alfred Hitchcock se noemenswaardige *Rope* (1948), wat losweg op die Leopold en Loeb-moordsaak³ gebaseer was (Benshoff en Griffin 2006: 36).

Hoewel die Production Code Administration vir baie jare 'n invloedryke rol gespeel het, is die administrasiekantore en meegaande sensuurrade in 1961 hersien. Filmmakers is nou toegelaat om homoseksuele onderwerpe en karakters openlik uit te beeld. Dit het daartoe gelei dat gay karakters meer sigbaar, maar minder aangenaam geword het. Woorde soos *fag*, *faggot*, *fruit*, *dyke*, *pansy* en *lezzie* het negatiewe etikette vir gays en lesbiërs geword. En soos met die films in die vroeë Hollywood-era, is gay karakters weer eens as buitengewoon tot die norm voorgestel (Russo 1981:47-8). Soos Russo (1981:48) dit verduidelik: “[S]uch characters were once more placed in ghetto situations or created in terms of horror and fantasy.”

4. Gay-kodes in geanimeerde films

Daar is reeds navorsing onderneem oor die genderrolle van geanimeerde karakters en hul invloed op kindergedrag, asook oor die invloed op kinders se persepsies van die sosiale rolle wat deur mans en vroue in die samelewing vertolk moet word (vgl. Van Niekerk 2003). Spesiale aandag is aan die inhoud van kindertelevisiekanale geskenk, asook die wyse waarop seuns en meisies uitgebeeld word (vgl. Oliver en Green 2001; Thompson en Zerbinos 1997). Ten spyte van enkele veranderinge het Thompson en Zerbinos (1995:1) bevind dat weinig tussen 1975 en 1995 met betrekking tot genderrepresentasie in kinderprogramme, veral tekenprente, verander het. Dit wil voorkom asof die tekenprentlandskap teen 2001 min of meer dieselfde daar uitsien as in 1995 (Oliver en Green 2001:1). Tekenprente weerspieël meestal manlike gedrag, en Courtney en Whipple (in Thompson en Zerbinos 1995:1) voer aan dat “children tend to imitate same-gender characters more than opposite-gender characters.” Desnieteenstaande kan sommige ouer animasiekarakters se manlikheid bevraagteken word.

Animasie het 'n tradisie van sogenaamde “gender-bending” en die lees van tekenprente en animasiefilms deur 'n “queer bril” is daarom geensins nuut nie (sien ook Griffin 2004). Somtyds is die oorskryding van gendergrense voor die hand liggend en word dit om spesifieke redes gedoen, maar in dié artikel word geargumenteer dat sommige geanimeerde films spesiale gekodifiseerde verwysings bevat om die bestaan van gay karakters aan te dui.

'n Mens moet egter in gedagte hou dat baie van die moderne geanimeerde films op sowel kinders as volwassenes afgestem word. Dit veroorsaak dat 'n ander soort dialoog en visuele inhoud geskep word wat dikwels slegs deur 'n volwasse gehoor verstaan en waardeur kan word. Die *Shrek*-trilogie is 'n goeie voorbeeld hiervan (maar verreweg nie die enigste nie). Belangriker nog is die feit dat sommige gekodifiseerde verwysings slegs deur 'n spesifieke groep binne 'n volwasse gehoor verstaan sal word. Hierdie geanimeerde films kan met vroeë Hollywood-films wat uit die era van die Production Code Administration dateer, vergelyk word. Sommige van die gay- en queer-betekenalere kan daarom in ou Hollywood-films, asook in moderne geanimeerde films gevind word.

Soos hier bo vermeld, vertoon sommige animasiekarakters gedrag wat maklik met die oorskryding van gendergrense geassosieer kan word. Voorbeelde van manlike animasiekarakters wat soos vroue of dogtertjies aantrek – hoofsaaklik om ander karakters om die bos te lei of om gevaarlike situasies te ontkom – kan in die meeste Disney- en Warner Bros-strokies gevind word. 'n Mens hoef slegs aan Bugs Bunny en sy katterkwaad te dink om 'n idee van vroeë geanimeerde fopdosserie te kry. Bugs Bunny is die "camp hero *par excellence*", aldus Abel (1995:184), "the nemesis of the straight world view". Abel herinner ons daaraan dat Bugs Bunny verwagtinge wat ons van manlike en vroulike gedrag het, ondermyn en verydel sonder dat die kykerspubliek dit werklik agterkom.⁴ Vir gehore van vroeë animasie was die oorskryding van gendergrense meestal vir humordoeleindes, maar die oomblik toe grensdrade sigbaar verslap word, is die kwessie van seksuele oriëntasie aangeroei, ongeag of dit die animeerder se bedoeling was of nie. Abel stel dit so: "The precise skill and wild humor of these camp cartoons make them popular favorites, while at the same time they challenge the beliefs of those who watch them avidly" (1995:184).

Hierdie bekende animasiekarakters het oor die jare kulturele ikone geword, maklik herkenbaar binne die meeste populêre media in die Westerse samelewing. Abel (1995:184) voer aan dat alle bekende fiktiewe karakters sosiale norme, insluitende gendernorme, weerspieël en beïnvloed. Dit is eerder die karakters se *gedrag* as hul biologie of voorkoms wat die basis vir die definiëring van hul genderrolle vorm (Abel 1995:189), maar soos Wells (1998:206) uitwys, verkeer die genderrepresentasie en -definiëring van karakters soos Bugs Bunny en Daffy Duck altyd in 'n toestand van veranderlikheid vanweë hul kortstondige teenwoordigheid in elke tekenprent. Aangesien elke tekenprent opnuut begin, begin die genderrepresentasie en -definiëring ook telkens opnuut, dus, argumenteer Wells, word die toestand van heteroseksualiteit en homoseksualiteit konstant ambivalent gemaak.

Dit is egter nie altyd die geval nie. Een televisiereeks wat nog altyd kontroversieel en gewaagd was en wat onlangs tot 'n vollengte geanimeerde film ontwikkel is, is *The Simpsons* (Silverman 2007). Sinspeling op bepaalde karakters se seksualiteit is reeds 'n integrale deel van die Amerikaanse spitsydtevisiereeks. Bart se vriend Millhouse se seksualiteit word byvoorbeeld konstant bevraagteken vanweë sy sissieagtige natuur en pieperige stem, en hy word herhaaldelik daarvoor geboelie, ongeag sy ewigdurende verliefdheid op Lisa Simpson. Dan is daar Mr. Smithers, 'n dandy met 'n Barbie-popversameling, wat ook smoorverlief is op sy baas, Mr. Burns. Lenny en Carl se verhouding is óf homososiaal óf homoseksueel. Dit is moeilik om te bepaal in watter mate hul vriendskap suiwer platonies is, aangesien hul gedrag teenoor mekaar en hul kennis van mekaar meer as net die gewone platoniese vriendskap suggereer. In 2005 het *The Simpsons* hoofopskrifte gehaal toe een van die karakters uit die kas geklim en getrou het (Baiocchi 2006:17). Vroeg in 2009 het die macho-advertensie-ikoon Duff Man ook konsternasie veroorsaak deur sy seksualiteit openbaar te maak. In die flikweergawe van *The Simpsons* kom homoseksualiteit veel sterker na vore. In

een toneel daag Homer vir Bart uit om naak op sy skaatsplank deur die dorp te skaats. Gevolglik skaats Bart verby polisiekaptein Wycombe se onnosele seun, Ralph. Wanneer Ralph vir Bart naak aanskou, sê hy: "I think I like men now." In 'n opvolgtoneel sien Marge twee polisie-offisiere mekaar passievol in 'n donker deurgang omhels en soen. Selfs die seksualiteit van die Simpsons se über-Christelike buurman, Ned Flanders, word bevraagteken. Deur Flanders se seksualiteit te bevraagteken, lewer die film ook kommentaar op Christelike manlikheid as 'n sogenaamde passiewe manlikheid wat kru gedrag afkeur. Christelike manlikheid word dikwels gesien as die teenoorgestelde van "normale" of tradisionele manlikheid, wat met drink, baklei en losbandigheid geassosieer word.

Geanimeerde films soos *South Park – bigger, longer and uncut* (Parker 1999) word vir 'n bepaalde subkultuur geskep en is daarom veel eksplisiet as bogenoemde. Met ooglopend gay karakters soos Big Gay Al en sy sensitiewe, homofiele verhouding met Saddam Hussein word daar in hierdie flik gepoog om moeite te doen om die norm uit te daag (vgl. Gardiner 2005).

Maar nie al die geanimeerde vollengtefilms is so voor die hand liggend uitdagend soos *The Simpsons Movie* of *South Park* nie. Li-Vollmer en LaPointe (2003) het 'n verskeidenheid films deur Disney en ander animasie-ateljees ontleed en 'n aantal queer karakters in elk van die geselekteerde films geïdentifiseer, byvoorbeeld die bose seeheks in *The little mermaid* (Clements en Musker 1989), Ursula, wat as 'n fopdosser beskou kan word (blykbaar op die legendariese Divine gebaseer), terwyl Scar in *The lion king* (Allers en Minkoff 1994), Judge Frollo in *The hunchback of Notre Dame* (Trousdale en Wise 1996) en Jafar in *Aladdin* (Clements en Musker 1992) almal manskarakters met fyn, vroulike gelaatstrekke is. Hulle het dikwels slap polse, lang vingernaels en dun middellywe, tipies van Disney-heldinne soos Aspoestertjie en Sneeuwitjie. Die karakters wat Li-Vollmer en LaPointe as queer identifiseer, word op daardie manier geënkodeer deur baie subtiel met die fisieke voorkoms, die kostumering, liggaamstaal en hul aksies om te gaan, om op dié wyse hul seksuele oriëntasie aan te dui. Li-Vollmer en LaPointe (2003:89) redeneer dat bepaalde skurkagtige karakters *doelbewus* as sissies uitgebeeld word om sodoende die positiewe "korrekte" genderrolle van die helde te belig. Dit blyk ooreen te stem met die vroeë gay Hollywood-karakters wat as afwykend, skandalig en psigoties voorgestel is (vgl. Kirk en Madsen, 1989; Benschoff en Griffin 2006:35-6; Lehman en Luhr 2003:278). Dié uitbeeldings bevorder 'n negatiewe assosiasie met gay karakters en gevolglik ook met gay mense in die samelewing. Só leer kinders om boosheid aan mense te koppel wat hulself moontlik buite die voorgeskrewe gendergrense bevind.

Uiteraard is nie alle gay of queer animasiekarakters boos nie. In Disney se *The emperor's new groove* (Dindal 2000) en *Lilo & Stitch* (DeBois en Sanders 2002) word die kykers van karakters voorsien wat na die tradisie van ouer Disney- en Warner Bros-tekenprente teruggryp. Keiser Kuzco – 'n Llama – in *The emperor's new groove* vermom hom as 'n vrou sodat hy saam met sy vriend, Pacha, by 'n restaurant kan ingaan. Wanneer die twee kos bestel, sê hulle vir die kelnerin dat hulle 'n getroude paartjie op hul wittebrood is. Sodra die niksvermoedende kelnerin die tafel verlaat, bars Kuzco en Pacha uit van die lag, 'n teken dat hulle self Kuzco se uitrusting grappig vind. Dit dui daarop dat Kuzco se fopdosser niks meer as 'n vermomming is wat hom in staat stel om iets te eet nie. Sy vroueklere red hom ook van sy aartsvyand, Yzma, en haar trawant, Kronk, wanneer laasgenoemde twee die restaurant betree om iets te nuttig. Kuzco se honger en sy behoefte om van sy vyande weg te kruip (wat nie aanvanklik aan hom duidelik was nie) regverdig sy gebruik van vroueklere. Hy dra nie vroueklere omdat hy 'n "closeted homosexual" is nie. Of dalk wel? Waarom het hy dan nie liewer besluit om hom in mansklere te vermom nie? Waarom kon Kuzco en Pacha nie eerder

maak asof hulle broers, kollegas of vriende is nie? Daar kan gespekuleer word of sy vermomming as man nie ewe suksesvol as dié van 'n vrou sou gewees het nie.

Hierdie film herinner aan *Some like it hot* (Wilder 1959) waarin Jack Lemon en Tony Curtis soos vroue aantrek om die mafia te ontduik. Dieselfde kan gesê word betreffende *Lilo & Stitch*, waarin ou Hollywood-betekenare gebruik word om te impliseer dat 'n karakter se seksualiteit van die heteronormatiewe gedrag afwyk. Jumba en Pleakley is albei mans. Pleakley het egter 'n hoë stemmetjie en is vreesbevange vir byna alles op aarde. Hy kan ook as 'n maatstafsissie gesien word teen wie Jumba se manlikheid gemeet en bevestig word. Die oortuigendste bewyse dat Pleakley dalk queer is en gay mag wees, is in sy liefde vir vroueklere te sien. Sy fopdosserie kan geregverdig word deur die feit dat Pleakley – as buiteruimtelike wese op aarde – ongesiens moet rondbeweeg op soek na Stitch. Jumba trek soos die man aan, terwyl Pleakley soos sy vrou aantrek. Pleakley trek nie slegs 'n rok aan nie, maar dra 'n pruik, grimering en 'n handsak. Wanneer hy by 'n tafel gaan sit, doen hy dit baie vroulik. In die aande dra hy 'n ander styl pruik en handsak by die restaurant. Pleakley neem sy vermomming óf baie ernstig op óf hy geniet dit om soos 'n vrou aan te trek. Die feit dat Pleakley dit geniet om soos 'n vrou aan te trek, raak ooglopend wanneer hy 'n pruik dra en homself in sy handspieëltjie bewonder voordat hy gaan slaap. Sy gedrag impliseer dat hy homself as vrou bewonder eerder as om sy manlikheid te beklemtoon. Weer eens kan die vraag gestel word waarom Pleakley homself as vrou vermom en nie as iets anders nie. Sou Pleakley en Jumba se vermomming nie ewe suksesvol gewees het as kollegas, toeriste of militêre personeel nie? Die feit dat die verwyfde Pleakley die rol van 'n uiters manlike Jumba se vrou moet vertolk, bevestig sy sissienatuur en die waarskynlikheid dat hy moontlik queer of gay mag wees.

Nog twee films wat noemenswaardig is, is *Chicken Little* (Dindal 2005), *Madagascar* (Darnell en McGrath 2005) en *Madagascar: Escape 2 Africa* (Darnell en McGrath 2008). Een van Chicken Little se vriende, Runt of the Litter, konformeer tot die ooglopende gay-stereotipe deur sy liefde vir Barbra Streisand en die feit dat hy die gay-disko-volkslied "I will survive" in tye van nood sing. Die feit dat hy oorgewig en 'n emosionele eter is, dui op sy moontlik onderdrukte homoseksualiteit. In *Madagascar* maak kykers kennis met 'n seksueel ambivalente lemur wat konstant gendergrappies maak, maar die kyker onseker laat.

Dit is weer eens belangrik om na Abel (1995) se argument te verwys dat die kwessie van seksuele oriëntasie aangewakker word die oomblik wanneer gendergrense oorskry word. Hoewel die leeu-karakter, Alex, se queer-neigings nie in die eerste film sterk na vore tree nie, kom dit wel veel sterker in die tweede film aan die bod. In die tweede film ontdek 'n mens dat Alex reeds van kindsbeen af "anders" was en 'n voorliefde vir dans, in plaas van jag, gehad het. Soos 'n stereotipiese gay is Alex tot die teaterlewe aangetrokke. Die kruks van die film handel ook oor die aanvaarding van sy kunssinnige seun deur 'n konserwatiewe pa. Vergelyk gerus ook die genderrepresentasie en –spel soos dit in *Ice Age 3: Dawn of the dinosaurs* (Saldanha en Thurmeier 2009) voorkom.

5. *Shrek*

Die *Shrek*-trilogie is – onder meer – 'n briljante voorbeeld van postmoderne parodie. Dit bevat 'n groot aantal verwysings na bekende sprokiesverhale en talle Hollywood-films en slaag daarin om die sprokiestruktuur te gebruik (en te misbruik) en as sodanig die spot van binne die tradisie te dryf. Gevolglik bevat die *Shrek*-trilogie nog die tradisionele genderrolle wat tipies van sprokies is, maar

dit huiwer nie om die teenwoordigheid van ander seksuele oriëntasies te suggereer nie. Die *Shrek*-trilogie is 'n moderne sprokiesverhaal aangepas vir filmgangers in die een-en-twintigste eeu.

Wat volg, moet gesien word as 'n queer-lesing van die *Shrek*-films om sodoende die betekenare te identifiseer wat die gay- en queer-eienskappe van sommige karakters aandui. Hierdeur word gepoog om die argument toe te lig dat sommige animasiekunstenaars van gay-kodes en -verwysings gebruik maak om te impliseer dat bepaalde karakters gay is sonder om dit eksplisiet uit te basuin.

In *Shrek I* (Adamson en Jensen 2001) word die hoofkarakter dadelik aan kykers bekendgestel as 'n walglike ploert wat sterk, taai en reusagtig is. Hy breek winde op, laat winde uit en gebruik die was van sy ore om kerse mee te maak. Dié karaktereienskappe op sigself maak hom 'n toonbeeld van manlikheid. Verder het hy 'n sterk kaaklyn, 'n groot neus, harige wenkbroue en 'n kaal kop, en sy hande is groot en sterk. Daar kan met sekerheid gesê word dat daar niks verwyfde aan Shrek is nie. Hy is nie bang vir enigiemand nie, ook nie vir 'n woedende skare wat graag van hom ontslae wil raak. Selfs sy "sidekick", Donkey, verwys na hom as 'n "mean, green fighting machine". Nie net word Shrek die held van al die sprokieskarakters nie, hy neem ook flink die rol van die ridder op 'n wit perd oor. Hy is vol testosteron en stel sy spierkrag gereeld ten toon. Sy vriendskap met Donkey is van 'n homososiale aard, en hierdie homososiale verbintenis is vroeg reeds teenwoordig wanneer Donkey vir Shrek om huisvesting vra nadat eersgenoemde deur die groen mensvreter gered is. Een van die voordele sou, volgens Donkey, wees om saans "manly stories" uit te ruil. Die twee karakters vorm 'n hegte mannevriendskap op pad om Princess Fiona te red en haar aan Lord Farquaad te oorhandig. Daar is geen twyfel dat Shrek 'n manlike heteroseksuele karakter is nie.

Dieselfde kan egter nie van Lord Farquaad gesê word nie. Hy is die teenoorgestelde van die growwe Shrek. Lord Farquaad is kort en gevrek. Hy is 'n goeie voorbeeld van 'n maatstafsissie wie se gebrek aan manlikheid kontrasteer met dié van Shrek. Sy kop is byna te groot vir sy kort lyfie, hy het 'n veel fyner neus as Shrek s'n, sy wenkbroue is versorg, sy hare is langer en hy trek baie netjieser as Shrek aan. Hy is in 'n benadeelde posisie in die gevegskryt (as 'n mens aanneem dat hy wel kan baklei) en stuur Shrek om hierdie rede om Princess Fiona namens hom te gaan red. Li-Vollmer en LaPointe (2003:101) voer aan dat booswigte handlangers het om enige fisiese arbeid namens hulle te doen: "[R]eal men are shown as active and physical, whereas villains are more likely to be grouped with women as passive and inactive." Nie net help Lord Farquaad se passiwiteit om hom as booswig te definieer nie, dit beklemtoon ook sy verwyfdheid. Shrek en Donkey dryf gereeld met hom die spot, en die feit dat hy nie opgewasse is teen Shrek nie, stel hom reeds in om die stryd te verloor. Deur die teenoorgestelde van Shrek te wees, impliseer ook dat hy minder man as Shrek is; met ander woorde, Lord Farquaad is 'n sissie.

Lehman en Luhr (2003:272) meen ons kulturele konsep van manlikheid is hoogs kwantitatief: "[H]ow 'much of a man' someone is frequently comes down to size." Shrek is groter en daarom manliker.

Farquaad se queerheid word verder gesuggereer deur sy gebrek aan begeerte vir sy toekomstige bruid. Hy wil net met Princess Fiona trou om koning te word. Hy het geen romantiese motivering om haar te red of om met haar te trou nie. Wanneer hy voor die towerspieël staan en moet besluit watter een van die drie skoonhede hy verkies, kan hy nie 'n keuse uitoefen nie. Dit impliseer dat nie een van die drie prinsesse vir hom as pragtig of aanloklik uitstaan nie. Hy volg eerder

die raad van sy handlangers wanneer hulle opgewonde uitroep watter een van die meisies vir hulle na die beste keuse lyk.

Daar kan ook iets gesê word van die vorm en grootte van sy kasteel. Wanneer Shrek Lord Farquaad se kasteel vir die eerste keer aanskou, vra Shrek of die edelman probeer kompenseer vir iets. Die kasteel is reusagtig en fallies en kan maklik as 'n teken van Lord Farquaad se kortmannetjiesindroom en sy onderdrukte homoseksualiteit geïnterpreteer word. Die toneel met die queerste bewyse is egter dié van Lord Farquaad in sy bed terwyl hy na die herhalende beeld van Princess Fiona op die towerspieël kyk. Sy kamer is 'n aanduider van sy queerheid. Soos wat die kamera stadig oor die vertrek beweeg, kry kykers heel eerste die bruid en bruidegom se trouklere te sien. Daarna word 'n beervelmat sigbaar: die beer het 'n pienk strikkie in sy hare. Die verekombers op Lord Farquaad se bed het 'n *camp* sebramotief op en sy kussings is met swart leer oorgetrek. *Die Geboorte van Venus* deur Botticelli is teen die muur agter die bed se kopstuk geverf, maar Lord Farquaad is as die Venus uitgebeeld. Wanneer hy teen die einde van die film agterkom dat Princess Fiona nie meer met hom wil trou nie, plaas hy die kroon op 'n kinderagtige wyse op sy kop en verklaar homself as koning. Wells (1998:204) wys daarop dat kinderagtige gedrag soms as verwyfd beskou kan word.

Hoewel al bogenoemde nie beteken dat Lord Farquaad noodwendig homoseksueel is nie, beteken dit wel dat hy as queer gelees kan word, en die feit dat sy gay- en queer-neigings nie eksplisiet aangebied word nie, beteken nié dat hierdie neigings nie geïmpliseer word of oop is vir interpretasie nie.

Shrek II (Adamson, Asbury en Vernon 2004) sit die bevestiging van tradisionele genderrolle voort, veral wanneer Shrek en Fiona met mekaar trou. Die tweede aflewering is egter uitdagender met betrekking tot alternatiewe genderrolle en seksuele oriëntasie. Kykers word onmiddellik bekendgestel aan Prince Charming, wat poog om Princess Fiona te red. Dit is van meet af duidelik dat hy uiters ydel is deurdat hy sy eie narratief vertel en homself as "the most handsome in all the land" beskryf. Hy dra ook 'n haarnet onder sy helm. Hy het blou oë en blonde hare en beskik oor 'n skoonheid vergelykbaar met dié van die vrouekarakters in die film.

Prince Charming is verreweg die gayste karakter in die eerste twee films. Hy is 'n mamma-se-seuntjie wat steeds aan sy ma – die Fairy Godmother – se rokspante vasklou en haar toelaat om alles vir hom te doen. Selfs in die ma se naam is daar woordspel te bespeur: "godmother of fairies" – beskermfee van moffies. Sy baklei met King Harold namens haar seun en versorg ook sy hare vir die dansbal.

Soos Lord Farquaad is Prince Charming kinderagtig (hy raak byvoorbeeld opgewonde oor die gratis speelding bykomend tot sy "medieval meal" by die kitskosdeurryrestaurant), is passief en doen byna niks vir homself nie. Sy passiwiteit impliseer sy vroulike natuur. Buiten sy golwende hare het hy geplukte wenkbroue en 'n hoë en ietwat temerige stem. Daardeur staan hy in kontras met Shrek, Donkey, Puss in Boots en King Harold. Hy is netjies aangetrek in 'n laventelkleurige uitrusting, wat suggereer dat hy 'n moffie is.

Soos die moffiekarakters in ouer Hollywood-films word Lord Farquaad en Prince Charming tipies aseksuele booswigte wat nóg seksuele belangstelling in die teenoorgestelde geslag nóg in dieselfde geslag toon. Abel (1995:186) verwys na dié soort karakters as seksuele nulle. Prince Charming trek beter as Princess Fiona se ploerterige man aan en kontrasteer só die "dandy" met die ware man. Wanneer Prince Charming die dansbal as Shrek bywoon, dra hy kersiegeurige lipglans. Baie booswigte word as "dandies" uitgebeeld, "clothed in markedly finer

dress than the other male [...] characters" (Li-Vollmer en LaPointe 2003:99). As 'n "pretty boy" vorm Prince Charming die teenoorgestelde van Shrek wat as toonbeeld van manlikheid na vore tree. Selfs wanneer Shrek 'n mens word, bly hy rof en taai en word hy tog as aantreklik beskou. Shrek se seksuele aantrekkingskrag as 'n man en 'n mensvreter is duidelik te sien in sy verhouding met Princess Fiona en die drie meisies in die plaasskuur se aangetrokkenheid tot hom. Só 'n aantrekkingskrag bestaan nie tussen Prince Charming en Princess Fiona nie. Die enigste karakter wat 'n opregte aangetrokkenheid tot die Prins voel, is die Ugly Stepsister, wat hom as "gorgeous, having a face that looks like it was carved by angels" beskryf. Dié beskrywing laat selfs die gestewelde kat die volgende woorde uiter: "Mmmh, he sounds dreamy." Die Ugly Stepsister werk in 'n slykkroeg en lyk veel eerder soos 'n transseksueel. Dit is oënskynlik 'n vrouekarakter met 'n skadubaard en 'n diep, krapperige stem. Dit is te betwyfel of hierdie karakter heteroseksueel is – eerder 'n goeie voorbeeld van 'n "genderbender" wie se seksualiteit in 'n soort limbo verkeer en te alle tye onseker is. Teen die einde van die film gryp die Ugly Stepsister 'n gewalgde Prince Charming en soen hom terwyl sy sê: "Hello, gorgeous." Dit impliseer dat die twee nonheteroseksuele karakters by mekaar hoort en op 'n sekere vlak aan mekaar gelyk is.

Prince Charming en die Ugly Stepsister is egter nie die enigste gay-verwysings in die tweede film nie. Die Fairy Godmother se fabriek is hoofsaaklik in die kleure pienk en laventel (sg. gay-kleure) versier. Die personeellid wat die ontvangs van die fabriek beman en ook die telefoondiens behartig, is 'n Franssprekende mannetjie met queer-neigings. Hy is netjies aangetrek, dra 'n laventelkleurige uitrusting en 'n gleufhoed, en het 'n sagte stem. Dan is daar Princess Fiona wat haar baard skeer en dus ewe harig as Shrek is, maar die feit dat sy ook 'n groen mensvreter is, regverdig haar baard en die feit dat sy skeer. Tog kan die feit dat gendergrense oorskry word, nie geïgnoreer word nie. In kontras hiermee sal die gendergrense tussen Shrek en Donkey nie vervaag nie. Voordat Shrek die "Happy Ever After"-paljas drink, waarsku Donkey vir Shrek dat hy nie laasgenoemde se bors met room gaan insmeer indien Shrek allergies vir die paljas is nie. Dié handeling sou moontlik impliseer dat die twee meer as net vriende is, en suggereer ook dat daardie soort aanraking intiem en sowel sensueel as seksueel is. Dit is duidelik dat Donkey daardie soort gedrag wil vermy en dus ook wil voorkom.

Buiten Wolf, wat steeds ouma se pienk nagrok aan het (en na wie die Fairy Godmother as "gender confused" verwys), dra Pinocchio self pienk onderklere en jok hy daarvoor. Die feit dat hy oor sy vroue-onderklere jok, dui aan dat hy hom daarvoor skaam, aangesien mans nie veronderstel is om vroue-onderklere te dra nie. Selfs al word die verwysing na vroue-onderklere net vir humordoeleindes ingesluit, kom die kwessie van fopdosserij ook aan bod.

In die derde *Shrek*-film (Miller en Hui 2007) tree addisionele gay-betekename na vore en bevestig Prince Charming se gay seksuele oriëntasie. Die film begin met Prince Charming wat sy reddingspoging van Princess Fiona heruitbeeld, met die uitsondering dat hy daarin slaag om die hulpelose skoonheid te red. Kykers bring vinnig die kloutjie by die oor wanneer dit duidelik word dat die uitbeelding deel van 'n toneelopvoering in 'n restaurant uitmaak. Prince Charming is die ster van sy eie restaurantteatervertoning. Laasgenoemde is die eerste stereotipiese aanduiding van gaywees: 'n voorliefde vir die kunste, blyspele en restaurantteater. Terwyl hy sy reëls probeer opsê, reageer 'n hardhorende vrou luid in die gehoor: "What did she say?" Die verwysing na Charming as 'n "sy" kan moontlik toegeskryf word aan sy hoë en fyn stem (nog 'n tipiese queer-aanduiding), asook aan die feit dat niemand hom waarlik as 'n man beskou nie. Weer eens in 'n laventelkleurige hemp geklee, verlaat Charming die restaurant en gaan huil in 'n

stegie. Mans huil nie. Hy beloop homself om wraak te neem teen Shrek. Sy wraakgierigheid bring nie net sy boosaardige natuur na vore nie, maar ook sy genderinversie.

Dan sien die filmkyker vir Prince Charming in 'n slykkroeg, oorbevolk deur kwaadaardige sprokieskarakters. Voordat hy gaan sit, plaas hy 'n sakdoek op sy kroegstoel. Hy bestel 'n "fuzzy navel", 'n cocktail wat gewild in gay-kroeë is. Daarna begin hy met 'n toespraak oor die lot van 'n buitestander en 'n banneling. Hy herinner die ander daaraan dat hulle nog altyd die skurke in hul onderskeie verhale gespeel het en dat die tyd aangebreek het om hül verhale te vertel.

'n Mens het dadelik hier met 'n postmodernistiese herskrywing van geskiedenis en die erkenning van alternatiewe perspektiewe op 'n verhaal te doen. Die sprokieskurke verteenwoordig die verworpenes, en as sodanig die Ander. Andersheid en die gebruik om mense wat Anders is te verstoot, vorm dus nou deel van die gesprek. Prince Charming neem die leiersposisie van die groep in. Dit kan geïnterpreteer word as 'n ontstoke queer gespuis wat wraak teen hul verdrukkers wil neem, soortgelyk aan die skares in *Suddenly last summer* (Mankiewicz 1959) en *Frankenstein* (Whale 1931).

Net sodra Prince Charming se gaywees egter ooglopend word vir ingeligte kykers, soen en druk hy vir Rapunzel, en hulle gebruik selfs oulike byname vir mekaar. Dit is duidelik dat Charming slegs van Rapunzel gebruik maak om sy hande op die koninkryk van Far Far Away te kry. Rapunzel is net 'n middel tot die doel. Prince Charming ervaar geen liefde of seksuele aangetrokkenheid tot haar nie. Soos die skare sprokieskurke, word Rapunzel net nog 'n rolspeler in Prince Charming se bouse wraakplan. Sowel Rapunzel as die bouse skare sprokieskreature verrig die fisiese arbeid, terwyl Prince Charming passief agterbly om aan sy verhoogstuk te werk. Sy passiwiteit is nie net in kontras met die ander manlike karakters se aktiewe optrede nie, maar kontrasteer ook met die vrouekarakters se aktiewe taakverrigting. Dit onderskryf sy status as 'n queer skurk.

Wanneer hy voorberei om die beste teateropvoering van alle tye te gee – waarin hy Shrek sal verslaan – sien die kyker hoe hy in pienk beenkouse repeteer. Dit, saam met die groot aantal parfuumbottels op sy spieëltafel, dien as betekenaar van sy homoseksualiteit. Tydens die optrede sing hy van sy sagte, bonserige hare en sy hoë, skril stem breek die sjampanjeglase van die mense in die gehoor. Die laaste eksplisiete verwysing na Charming se seksualiteit kom van Shrek. Shrek sê: "Nice leotard", waarop Charming reageer deur hom vir die kompliment te bedank. Dan vra Shrek: "Do they come in men's sizes?" Prince Charming vervies hom vir Shrek se vraag, maar in plaas daarvan dat hy "man tot man" met Shrek baklei, gee hy sy trawante opdrag om namens hom te veg (soos Lord Farquaad in die eerste film). Dit bewys weer eens dat Prince Charming 'n sissie is en geensins as Shrek se gelyke beskou kan word nie, en as sodanig verloor Charming wéer teen Shrek.

Soos in die voorafgaande twee films is dit nie net Prince Charming en Lord Farquaad wat as gay en queer karakters na vore tree nie, maar ander karakters se seksualiteit kom ook onder verdenking. Die ooglopend gay mode-ontwerper wat Shrek en Fiona tot adellikes moet transformeer, maak 'n verskyning en bevestig die stereotipiese Hollywood-rol van ontwerper of stilerder. Hy word ook tydens Prince Charming se verhoogoptrede in die eerste ry opgemerk, emosioneel meegevoer deur die Prins se produksie. Nog 'n karakter wie se seksualiteit bevraagteken kan word, is Pinocchio. Nie net dra hy pienk vroue-onderklere in die tweede film nie, maar hy drink sy tee in die derde film met sy pinkie in die lug. Die derde film eindig ook met die Ugly Stepsister wat sy/haar vuus saggies oor

sy/haar suster se wang streel – 'n teken van manlike toegeneentheid, eerder as vroulike liefderikheid tussen twee susters.

6. Gevolgtrekking

Namate gehore volwasse raak en aan bepaalde temas gewoond raak, sal filmmakers hierdie temas in films aanspreek, óf om die films meer relevant te maak, óf om aandag te trek en sodoende 'n geleentheid te skep om 'n sekere boodskap oor te dra. Geanimeerde films behoort soortgelyke weë te volg en dit is nodeloos om te sê dat baie meer geanimeerde films geproduseer gaan word, weens die gewildheid daarvan en die Oscar-animasiekategorie. Dit is tans egter te vroeg om kindergehore en hul ouers aan geanimeerde karakters wat eksplisiet homoseksueel is, bloot te stel. Soos die vroeë Hollywood-films is bepaalde gay en queer karakters reeds aan gehore bekend, terwyl ander karakters geïmpliseer (moet) word deur die gebruik van kodes, verwysings en betekenare. 'n Mens moet sommige van hierdie kodes, verwysings en betekenare in gedagte hou om 'n paar van die karakters werklik raak te sien. Dit verskaf interessante kykvermaak, indien niks anders nie, en dien as bewyse dat geanimeerde films uit verskeie lae bestaan en dikwels vernuftig is.

Films soos die *Shrek*-trilogie gee nie net aan gay en queer karakters 'n plek in geanimeerde films nie, maar lewer tegelykertyd ook kommentaar op die feit dat films die verskillende lae van die samelewing moet voorstel en uitbeeld, nie bloot die heteronormatiewe groepe nie. Daar kan egter gevra word in watter opsig die uitbeelding van die gay en queer karakters nonstereotiep is. Kommerwekkende kwessies is die uitbeelding van gay karakters as skurke en die versterking van die genderienskappe van heteroseksuele helde ten koste van homoseksuele karakters. Laasgenoemde lei tot ongelykheid en die implikasies wat dit vir jong kykers mag inhou, kan groot wees.

Vir die doeleindes van dié artikel moet dit egter duidelik wees dat die geanimeerde films wat bespreek is, of waarna verwys is, dieselfde of soortgelyke patrone volg as die ou Hollywood-films wat gedurende die Production Code Administration-era geproduseer is. Animeerders maak van betekenare, kodes en verwysings gebruik om aan te dui of te suggereer dat sekere karakters gay of ten minste queer is, en weerspieël op dié manier ou Hollywood se moffiekarakters en karikature. Sô word geanimeerde karakters in soortgelyke ghetto-situasies geplaas, soos Russo dit stel. Animasie sal sekerlik in die toekoms hiervan wegbeweeg.

Bibliografie

Abel, S. 1995. The rabbit in drag: Camp and gender construction in the American animated cartoon. *The Journal of Popular Culture*, 29(3):183-202.

Adamson, A. en V. Jensen (regs.). 2001. *Shrek* [film]. Dreamworks Animation.

Adamson, A., K. Asbury en C. Vernon (regs.). 2004. *Shrek 2* [film]. Dreamworks Animation.

Allers, R. en R. Minkoff (regs.). 1994. *The lion king* [film]. Walt Disney Feature Animation.

- Baiocchi, F. 2006. The stink beneath the ink: How cartoons are animating the gay and lesbian culture wars. In Hamilton en Proger (reds.) 2006.
- Barrios, R. 2003. *Screened out: Playing gay in Hollywood, from Edison to Stonewall*. New York: Routledge.
- Benshoff, H. en S. Griffin (reds.) 2004. *Queer cinema. The film reader*. New York: Routledge.
- Benshoff, H.M. en S. Griffin. 2006. *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Lunham: Rowman and Littlefield Publishers.
- Chauncy, G. 1994. *Gay New York: Gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890-1940*. New York: Basic Books.
- Clements, R. en J. Musker (regs.). 1989. *The little mermaid* [film]. Walt Disney Feature Animation.
- . 1992. *Aladdin* [film]. Walt Disney Feature Animation.
- Darnell, E en T. McGrath (regs.). 2005. *Madagascar* [film]. Dreamworks Animation.
- . 2008. *Madagascar: Escape 2 Africa* [film]. Dreamworks Animation.
- DeBois, D. en C. Sanders (regs.). 2002. *Lilo & Stitch* [film]. Walt Disney Feature Animation.
- DeMille, C.B. (reg.). 1932. *The sign of the cross* [film]. Paramount Pictures.
- Dindal, M. (reg.). 2000. *The emperor's new groove* [film]. Walt Disney Feature Animation.
- Dindal, M. (reg.). 2005. *Chicken Little* [film]. Walt Disney Feature Animation.
- Gardiner, J.K. 2005. Why Saddam is gay: masculinity politics in South Park – bigger, longer and uncut. *Quarterly Review of Film and Video*, 22(1):51-62.
- Goldstein, M.J. 1995. *The experience of being male: a phenomenological study*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Pretoria.
- Griffin, S. 2004. Pronoun trouble: the queerness of animation. In Benshoff en Griffin (reds.) 2004.
- Hamilton, C. en A. Proger (reds.). 2006. *Advocate's forum*. Chicago: University of Chicago.
- Hawks, H. (reg.). 1938. *Bringing up baby* [film]. RKO Radio Pictures.
- Hitchcock, A. (reg.). 1948. *Rope* [film]. Transatlantic Pictures.
- Humberstone, H.B. (reg.). 1941. *I wake up screaming* [film]. Twentieth Century Fox.
- Kimmel, M.S. en M.A. Messner (reds.) 1995. *Men's lives*. Needham Heights, Mass.: Alyn & Bacon.

- Kirk, M. en H.Madsen. 1989. *After the ball: How America will conquer its fear and hatred of gays in the 90's*. New York: Doubleday.
- Lefebvre, H. 1991. *The production of space*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Lehman, P. en W. Luhr. 2003. *Thinking about movies. Watching, questioning, enjoying*. Malden: Blackwell Publishing.
- Li-Vollmer, M. en M.E. LaPointe. 2003. Gender transgression and villainy in animated film. *Popular Communication*, 1(2):89-109.
- Mankiewicz, J.L. (reg.). 1946. *Dragonwyck* [film]. Twentieth Century Fox.
- . 1959. *Suddenly last summer* [film]. Horizon Pictures.
- Marsden, M.T., J.G. Nachbar en S.L. Grogg jr. 1982. *Movies as artifacts*. Chicago: Nelson Hall.
- Messner, M.A. 1995. Boyhood, organised sports and the construction of masculinity. In Kimmel, M.S. en M.A. Messner (reds.) 1995.
- Miller, C. en R. Hui (regs.). 2007. *Shrek the third* [film]. Dreamworks Animation.
- Morrell, R. (red.) 2001. *Changing men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.
- Mulvey, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3):6-18.
- Nelmes, J. (red.). 2007. *Introduction to film studies*. New York: Routledge.
- Norden, M.F. 2000. Introduction: The changing face of evil in film and television. *Journal of Popular Film and Television*, 28:50-54.
- Oliver, M.B. en S. Green. 2001. Development of gender differences in children's responses to animated entertainment. *Sex Roles: A Journal of Research*, 45(1-2):67-89.
- Parker, T. (reg.). 1999. *South Park – bigger, longer and uncut* [film]. Comedy Central.
- Russo, V. 1981. *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*. New York: Harper & Row Publishers.
- Saldanha, C. en M. Thurmeier (regs.). 2009. *Ice age 3: Dawn of the dinosaurs* [film]. Blue Sky Studios.
- Segal, L. 1990. *Slow motion. Changing masculinities, changing men*. Londen: Virago Press.
- Seidler, V.J. 1994. *Unreasonable men. Masculinity and social theory*. Londen: Routledge.
- Silverman, D. (reg.). 2007. *The Simpsons Movie* [film]. Twentieth Century Fox.
- Thompson, T.L. en E. Zerbinos. 1995. Gender roles in animated cartoons: Has the picture changed in twenty years? *Sex Roles: A Journal of Research*, 32:651-74.

—. 1997. Television cartoons: Do children notice it's a boy's world? *Sex Roles: A Journal of Research*, 37: 415-32.

Trousdale, G. en K. Wise (regs.). 1996. *The hunchback of Notre Dame* [film]. Walt Disney Feature Animation.

Van Niekerk, T. 2003. *'n Feministiese analise van animasiekarakters vanuit 'n feministiese benadering*. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.

Wells, P. 1998. *Understanding animation*. Londen: Routledge.

Whale, J. (reg.). 1931. *Frankenstein* [film]. Universal Pictures.

Wilder, B. (reg.). 1959. *Some like it hot* [film]. Ashton Productions.

Williams, J.E. en D.L. Best. 1982. *Measuring sex stereotypes*. Beverly Hills: Sage Publications Inc.

Eindnotas

¹ In die Amerikaanse gay-subkultuur word 'n OGT ("obvious gay trait") as 'n veelseggende aanduider van 'n persoon se ooglopende homoseksualiteit gesien, byvoorbeeld 'n vrees vir kontak sport, of 'n voorliefde vir die musiek van Barbra Streisand of Cher. Dit is nodeloos om te sê dat 'n OGT nie 'n betroubare manier is om te bepaal of iemand gay is al dan nie, aangesien verskillende soorte (homo)seksualiteit bestaan. OGT's funksioneer volgens stereotipes, maar soos met die meeste stereotipes lê dit wel vir sommige mense na aan die waarheid.

² Barrios (2003:58) argumenteer dat homoseksualiteit nie die Production Code Administration se hoofbekommernis was nie. Geweld, oormatige drankmisbruik, die verheerliking van misdaad en vulgêre humor, asook naaktheid en onwettige seks was vir die sensuurraad veel belangriker.

³ Nathan Leopold en Richard Loeb was twee ryk Amerikaanse studente wat graag die perfekte moord wou pleeg. In 1924 het hulle die veertienjarige Bobby Franks ontvoer en later vermoor. Die moordsaak het 'n groot invloed op Amerikaanse populêre kultuur gehad. 'n Aantal films en dramaproduksies het die lig gesien, tot so onlangs as 2008.

⁴ Volgens Abel (1995:194) is die enigste ware vroulike karakter in al die Warner Bros-animasies Bugs Bunny as fopdosser: "Most often Bugs adopts female behaviors as a weapon, which helps to maintain his masculinity. The troubling point is that he does it extremely well, not to mention extremely frequently [...]."