

Je li Disneyev animirani film "Moana" prekretnica u odnosu na dosadašnje filmove "Disney Princess franšize"

Petrović, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:860037>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Katarina Petrović

**Je li Disneyev animirani film *Moana* prekretnica u odnosu na dosadašnje
filmove *Disney Princess* franšize**

Rijeka, 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Katarina Petrović

**Je li Disneyev animirani film *Moana* prekretnica u odnosu na dosadašnje
filmove *Disney Princess* franšize**

Mentorica: Dr. sc. Brigita Miloš

Komentor: Prof. dr. sc. Nikola Petković

Rijeka, 2018.

Sažetak

Animiranim filmom *Snjeguljica i sedam patuljaka*, Disney korporacija 1937. započinje liniju Disney princeza s kojom se otvara faza filmova o kojoj se danas govori kao o filmovima „Ere domaćica“. Nakon *Snjeguljice*, Disney snima *Uspavanu ljepoticu* i *Trnoružicu*. Disney tada na ulogu žene gleda klišeizirano i s nemalom dozom predrasuda. Općenito, govoreći o rodnim ulogama, korporacija predstavlja žene/princeze relacijski kognitivno inferiorne u odnosu na muškarce. One ne donose odluke, ne reflektiraju, ali su zato, kao nadomjestak za izostanak mislećeg, prelijepo: izgledaju savršeno. Nemaju drugih snova da pronađu ljubav svog života.

Za razliku od tri „domaćice“, Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas i Mulan princeze su iz filmova druge faze—faze o kojoj se govori kao o razdoblju ambicioznih i odvažnih junakinja. Tom prilagodbom, Disney je glavne protagonistice devedesetih godina uskladio s promjenama društvenih normi, očekivanja i trendova. Ne bi li „ispale iz trenda“, princeze odjednom počinju misliti i boriti se za sebe, doprinositi obitelji i društvu uopće, a u konačnici i slijediti svoje snove.

Osim što su prikazane kao misleća bića, princeze druge faze princeze su drugih i drugačijih etniciteta i rasa. Odustajanjem od bjeline ne samo kao od rase, nego kao i od norme, Disney ne samo zamišlja nego i ostvaruje napredak u svojoj matrici. No, ono što kao višak ostaje očituje se u perpetuiranju patrijarhalnih vrijednosti te stereotipiziranju.

Kada je riječ o prezentaciji ne-zapadnih kultura, vrhunac stereotipiziranja očituje se u *kulturalnom prisvajanju* koje, nažalost, ostaje nedjeljiv sastojak Disney postupka. Moana, koja je i središnji lik mojega pomnog i partikularnog čitanja ove matrice je posljednja princeza Disney Princess franšize. Radi se o djevojci s pacifičkih otoka—o kćeri plemenskog poglavice s kojom započinje treća faza ovih filmova u kojoj se Disney bavi neovisnim princezama slobodnog duha.

I upravo ta faza u kojoj je neovisnost temelj prikaza ženskoga lika, polučila je najviše pozitivnih osvrta. Pogotovo iz pera feminističkih kritičara i kritičarki. Moana je tako jedina dobila status feminističkog animiranog filma. Ono što mene zanima u radu je: je li baš tomu tako i je li Moana i, ako jest, u kojoj je mjeri baš paradigma lika koji zaslužuje taj status? Pogotovo u kontekstu značenja feminističke bajke u kojoj polinezijska princeza ispunjava baš sve kriterije tradicionalne Disney šablone, čak i one korigirane i adaptirane još devedesetih godina prošloga stoljeća.

Ključne riječi: Disney princeze, bajka, feminizam, rodne uloge, kulturalno prisvajanje, *Moana*

Summary

With an animated film, *Snow White and the Seven Dwarfs*, (1937.) the Disney Corporation launched a series of *Disney Princess* movies. This particular series started a period, today remembered as *The Domestic Era*. Following the *Snow White and the Seven Dwarfs*, Disney produced *The Sleeping Beauty and Cinderella*. At the time, Disney treated female roles (as well as the role of a female) with prejudice and as a cliché.

Generally, speaking of gender roles in relation to their male counterparts, the Disney Corporation represents women/princesses as cognitively inferior. They are not decision makers. They lack reflection. However, in order to fill the gap produced as their lack of cognition, they ought to look perfect—they are simply gorgeous—in a word, unreal. Their only dream is to find the love of their life.

Unlike the three predecessors-‘housewives’ Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas and Mulan—the second phase princesses, are utterly ambitious and rebellious. While adapting their fictional characters and seemingly modernizing them, Disney in fact adapted its characters to the epochal, social, gender-based and trendy horizon to expectations. The main reason the corporation did it, was for the princesses not to fall out of trend. They ‘suddenly’ started to think, to reflect, and to fight for themselves. In so doing, they consequently began to contribute to society in general and, little by little, to follow their dreams.

Aside of being portrayed as thinking beings, the second phase princesses are now of different races and ethnicities. Surrendering the whiteness (not only as a race, a color... but also as a norm,) Disney not only imagines but also executes a specific matrix progress. What, however remains as a surplus in imagination is evident in perpetuating the patriarchal values as well as in creating stereotypes.

Speaking of Disney, representing the non-Western cultures, the most pertinent problem that remains is the one of cultural appropriation. The latter, unfortunately, survives as one of the central ingredients of the Disney procedure.

Moana, the focal point and the main character I observe in my close reading of the movie is the last among the Disney Princesses. She is a girl from Pacific Isles—the daughter of a tribal Chief—the female character that Disney choose to open its third phase with—the phase that focuses on independent and free-spirited princesses.

It is for this particular phase that triggered most affirmative reactions and acclaims—particularly from feminist critics. Therefore, *Moana* acclaimed the status of the feminist animated movie.

What is of utmost interest in my work is the following: is this in fact true? Does Moana's character really fulfills the requirements of the role ascribed to her? And, even if she does, is she really a paradigmatic figure for such context—the context of a feminist fairy tale in which a Polynesian princess contains all the traditional criteria of The Disney matrix—even the one both adapted and corrected back in the 90s?

Key Words: *Disney Princesses, fairy-tale, femimism, gender roled, cultural apropriation, Moana*

Sadržaj

Uvod.....	7
1. Disney korporacija i njezin utjecaj na suvremenost.....	9
2. Disney princeze.....	11
3. Utjecaj Disneya na djecu.....	15
4. Prikaz ženskosti u Disney filmovima.....	18
5. Feministička kritika bajki i razvoj i značenje feminističkih bajki.....	22
6. Faze Disney princeza i feministički kontekst.....	26
6.1. Rana faza Disney princeza.....	26
6.1.1. Snjeguljica i sedam patuljaka.....	27
6.1.2. Pepeljuga.....	28
6.1.3. Uspavana ljepotica.....	29
6.2. Srednji Disney filmovi ili Era ambicioznih i odvažnih Disney princeza.....	30
6.2.1. Seksualiziranost princeza srednje faze.....	31
6.2.2. Znatiželja i potraga za identitetom.....	33
6.2.3. Rasa/etnicitet.....	37
6.3. Era neovisnih princeza slobodnog duha.....	40
7. Sažetak filma Moana.....	42
8. Analiza filma Moana.....	43
8.1. Moana kao jedina heroina u filmu.....	45
8.2. Maui.....	47
8.3. Ocean.....	49
9. Rodne uloge.....	54
9.1. Mauiev hipermuskulinitet/hipermaskulinitet.....	54
9.1.1. Udica kao falus.....	55
9.2. Te Fiti i Te-Ka.....	57
9.3. Gramma Tala.....	59
9.4. Moana.....	60
10. Prikaz polinezijske kulture.....	68
11. Žene Polonezije.....	72
11.1. Gdje je je boginja Hina?.....	74
Zaključak.....	77
Bibliografija.....	79

Uvod

Walt Disney pred malo manje od stotinu godina prvi je put ekranizirao bajku – tradicionalnu njemačku priču iz 19. stoljeća; onu o *Snjeguljici i sedam patuljaka*. Iz godine u godinu, njegova je popularnost rasla, a filmovi se gomilali. Bajke, ljubavni ili obiteljski filmovi, nije važno. Disney je malo po malo postao dio svakodnevice za milijarde ljudi prvenstveno na zapadu, ali globalizacijskim procesima i većom dostupnošću tehnologije i u čitavom svijetu. S obzirom da je Snjeguljica postala veliki filmski hit među djevojčicama toga vremena, Disney je primijetio da se otvara prostor u nešto nepoznato i neistraženo, a što bi ga moglo odvesti na sam vrh najmoćnijih i najbogatijih svjetskih korporacija. Linija Disney princeza. Tako je i bilo.

I sama sam, kao dijete devedesetih bila zalučena jednom od faza Disney princeza – onom nastalom od 1989. – 1999., a koja je uključivala filmove *Mala Sirena*, *Ljepotica i Zvijer*, *Aladdin* i *Mulan*. Znala sam sve riječi pjesama, poneke dijaloge iz svakog filma, htjela sam biti Mulan ali i preseliti se u arapski grad iz *Aladdina*; nisam shvaćala zašto Ariel ne želi biti sirena, htjela sam je pitati želi li se mijenjati i divila sam se Belle koja je odabrala ružnu Zvijer i odlučila s njim provesti život. Ranije me bajke, one prve faze, poput Snjeguljice, Uspavane ljepotice i Trnoružice nisu pretjerano zanimala, iako sam ih gledala. Problem je bio taj što se nisam mogla poistovjetiti s njihovim životima. Upravo je iz ovog, samo jednog, mog primjera, jasno kako Disney, osim što predstavlja najveći dio svjetske zabavne industrije, ima i velik utjecaj na djecu. Ona putem Disneyjevih prikaza uče o svijetu oko sebe, o vlastitoj ulozi u svijetu; prvi put se sreću s prezentacijama drugih kultura, s pojmom ljubavi, ali i promišljanjima o vlastitim snovima, idealima i ambicijama.

Upravo zbog svoje značajne uloge među djecom svijeta, Disney je već dugi niz godina konstantno na meti brojnih kritičara zbog stereotipnih prikazivanja drugih rasa i etniciteta, a posebno zbog reprezentacije ženskosti i rodnih uloga. Odabrala sam baviti se Disney princezama (i jednom posebno) upravo u ovom kontekstu iz razloga što smatram kako je, gledajući povijesni razvoj Princess linije, zrcalno prikazana uloga muškaraca i žena u različitim vremenima i kulturološkim kontekstima, odnosno što je društveno prihvatljivo ili u horizontu očekivanog ponašanja, a posebno kad su u pitanju rodne uloge. Disney tako od prve do druge faze filmova, što

sam ranije spomenula, doslovno slikovito prikazuje razvoj i modernizaciju društva, s naglaskom na razvoj uloga žena i muškaraca.

Postavlja se pitanje mora li se Disney, da bi zadržao svoj status i očarao nove generacije djece, prilagođavati i novim vrijednostima i trendovima u društvu i ako da, do koje granice? Ako se i mijenja da bi se uklopio u pripadajuće kulturološke matrice, koji su to filmovi koji potvrđuju te prekretnice?

U ovome sam radu filmove nastojala podijeliti u tri faze ovisno o načinu na koji su prvenstveno portretirane žene te sam ih povezala s društvenim kontekstom unutar kojega su ti filmovi nastali kako bih ukazala da su se do posljednjeg filma druge faze, 1999. godine, *Mulan*, promjene zaista dogodile te da se princeze od lijepih (gotovo kao lutke) kućanica koje u životu žele jedino udati se za princa razvijaju u aktivne, odrješite i ambiciozne djevojke različitih kulturoloških pozadina, boje kože, ali i fiziologije. Ipak, ni u ovoj fazi Disney ne odustaje u potpunosti od svoje klasične "Disney patrijarhalne matrice" pa je tako još uvijek glavni pokretač priče ili ljubav prema muškarcu ili ovisnost o patrijarhalnom ocu. Zanimalo me je li Disney s modernim princezama treće faze odbacio ovu i ovakvu šablonu te je li zaslužio osloboditi se stalnih kritika na račun stereotipiziranja drugih i drugačijih, a što je bio slučaj u drugoj fazi kada princeze prestaju biti samo bjelkinje sa zapada.

S obzirom da je *Moana* posljednji film, objavljen tek 2016. godine, nije začuđujuće očekivati da je riječ o najnaprednijem i najmodernijem filmu dosada koji će biti najbolji pokazatelj pozitivnih promjena. No, nakon odgledanog najnovijeg Disney uratka, jedino što sam mogla uvidjeti jest konstantno perpetuiranje svega već viđenog još ranih devedesetih, s iznimkom izostanka ljubavne pozadine filma. Neposlušna kćer i patrijarhalni otac, Moanina ovisnost o pomoći muškarca, nepostojanje drugih aktivnih ženskih likova te u konačnici neoprostivo manjkav prikaz polinezijske kulture samo su neki od klasičnih nedostataka Disney Princess linije. Upravo sam iz tog razloga odabrala baviti se analizom *Moane* te se kritički osvrnuti na brojne članke i filmske kritike koje navode baš Moanu kao najnapredniju, „feminističku“ princezu, demantirajući neke od najčešće spominjanih opisa, poput njene samostalnost, neovisnosti, sposobnosti te posebno definiciju *Moane* kao feminističkog filma zbog izostanka ljubavnog odnosa.

1. Disney korporacija i njezin utjecaj na suvremenost

Podatak da su Walt i Roy Disney 16. listopada 1923. godine osnovali kompaniju pod nazivom *The Walt Disney*, nije samo dio opće kulture, nego i početak specifične filmske (animacijske) komunikacije s publikom koja je uvelike oblikovala njezin svjetonazor, tumačenje svakodnevice, kao i nemali dio konstrukcije simboličkog reda suvremenog zapada. Walt je po profesiji bio filmski producent, scenarist, režiser i animator ali i idejni tvorac mnogih crtanih likova. Kao jedan od već tada važnijih animatora, Walt Disney među prvima je koji koristi zvučni film i ponavljanje scena.¹

Danas, gotovo stoljeće nakon osnutka, utjecaj Disneya dosegnuo je daleko više od učinaka samih filmova, njihove estetike te pragmatičkih i apelativnih funkcija filma kao artefakta². Primjerice, prije pet godina, (2013.) kompanija Disney, osim što je u svom vlasništvu imala preko 50 animiranih filmova, posjedovala je i nekoliko filmskih i kazališnih te glazbenih i radio tvrtki; vlasnica je nekoliko odmarališta, jedanaest zabavnih parkova kao i dvije televizijske postaje. Danas je utjecaj Disney korporacije vidljiv svakodnevno gotovo u svakom kutku svijeta, s obzirom da je uza sav rastući razgranati biznis, a i zahvaljujući njemu postao jedan od najpoznatijih svjetskih brandova (Michaela J. Robins) Tako Disney logo ali i likovi iz filmova čine našu svakodnevicu pojavljujući se na knjigama, na odjeći, igračkama, kompjuterskim igricama, ali i na mnogim drugim drugim segmentima svakodnevice—pogotovo na onima koji su uglavnom prilagođeni djeci.

Ne bih li kontekstualizirala središnju temu rada – kritičku analizu Disneyevog najnovijeg filma *Moana*, u uvodnom dijelu vratit ću se godinama unatrag i fokusirati na sam razvoj animiranog filma, a posebno na njegov utjecaj na najmlađe. Američki akademik i folklorist, Jack Zipes, koji je napisao nekoliko dijela o kulturološkim značenjima bajki, u knjizi *The Great Cultural Tsunami of Fairy-tail Films* ističe godinu 1937. kao revolucionarnu kad je u pitanju žanr bajki. Razlog tomu je prvi animirani film-bajka upravo u produkciji Walta Disneya, *Snjeguljica i*

¹ U Disney filmovima, gledatelji mogu primijetiti različite scene koji izgledaju vrlo slično kao scene iz ranijih Disney uradaka. Riječ je o ponavljajućim scenama. To se postiže uobličavanjem scena na isti način, uređivanjem objekata unutar scene po istom uzorku ili likovima u istoj pozi. U takvim slučajevima redatelj, fotograf ili umjetnik glavnom, naravno, s motivom, scene pokušava povezati. Ili scene prikazuju nešto međusobno povezano ili postoji neki implicitni razlog radi kojega pokušavaju privući pozornost na suptilan način. U „ponavljajućim scenama“ čitava postavka i likovi u prizoru mogu biti različiti, ali neki elementi će ostati nepromijenjeni. (<https://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/RecurringCameraShot>)

² Pragmatička i apelativna funkcija (uz estetsku) pripadaju teoretičaru književnosti i lingvistu Janu Mukažovskom.

sedam patuljaka. Budući da je ovaj pionirski animirani film-bajka koji u svom fokusu ima klasični, stereotipizirani muško-ženski odnos nositeljica kojega je dobra i ranjiva princeza i koji je svojim uspjehom kod publike unutar same filmske industrije otvorio paradigmu za niz filmova-bajki u kojima su glavne protagonistice princeze (koje su se, kao što će to i ovaj rad pokazati, vremenom mijenjale uglavnom slijedeći zahtjeve promjena u društvu) ne iznenađuje da su se baš takvi filmovi nastavili snimati desetljećima nakon smrti samog Walta Disneya. Sam Zipes gotovo hiperbolički navodi kako niti jedan umjetnik ni kreativac u čitavom 20. stoljeću nije imao tako veliki utjecaj na civiliziranje djece, ali i odraslih ljudi kao što je to imao Walt Disney.

Specificirajući model filmova-bajki gledajući na njega u teorijskom i interpretacijskom kontekstu rodnih studija, Barber McKenzie s Indiana State Universityja u svom znanstvenom radu naslova *Disney's Female Gender Roles: The Change of Modern Culture* navodi kako Disney priče šalju snažne i održive poruke o društvenim i rodnim odnosima koji već desetljećima tvore i iznova potvrđuju očekivane i standardne norme društva (Barber, 4). Disney je tako, uza sve ranije navedeno također primjer jedne uspješne ideologije. Američke teoretičarke kulture Elizabeth Bell, Lynda Haas i Laura Sells 1995. pišu djelo *From mouse to mermaid: the politics of film, gender, and culture* te navode kako je jedna od glavnih karakteristika ove korporacije neutralizacija značenja samog pojma Disney. Nakana te neutralizacije je oslobađanje označitelja od svih političkih, materijalnih ili povijesnih konotacija i sugerira recepciju filma kao proizvoda namijenjenog „čistoj zabavi“ i lišenog bilo kakve ideologije. Tako „pročišćeni“ označitelj istovremeno snažno sugerira definiciju klasičnih bajki, ali i uspješnog američkog poslovanja. One tvrde da

...bez konvencionalnog sustava ili vokabulara kojima će se dublje ući u dimenzije Disney filma, teorija filma štiti nepovredivost Disney kanona te njegov status kao američku metonimiju. Dok se filmska teorija bavi površnom, a ne kulturološkom analizom Disney filmova, masovna publika ocjenjuje Disney kao siguran i kvalitetan dječji sadržaj. (Bell, Haas & Sells, 7)

Korporacija dakle uspješno poziva mase da odbace kritičko razmišljanje, što Disney stavlja na pijedestal uspješnog američkog poslovanja koje pronalazi načine za nadilaženje svih potencijalnih problema. To je, smatraju autorice, ipak samo jedna strana medalje. Druga je, u zadnje vrijeme čini se, sve izraženija. Riječ je o sve češćem, no nedovoljno široj javnosti dostupnom/prilagođenom teorijskom iščitavanju svih ponuđenih Disney tekstova kao „političkih,

namjernih te hegemonijskih.“. (Bell, Haas i Sells, 2)

Te se teorije odnose na specifične retoričke i reprezentativne tehnike koje, kada ih se internalizira, dovode do određenih načina konstrukcije (internalizacije i djelovanja) društva. Retorika u i o Disney filmu zahtijeva kritičku samo-refleksivnost: ispitivanje načina na koji mi, kao publika, prihvaćamo, neutraliziramo i živimo „Disney magiju“. (2)

Na potonjem će se temeljiti moj rad. U njemu se neću baviti formalnim odlikama filma. Umjesto toga, na generalnoj razini rada fokusirat ću se na ideološku analizu samog konteksta Disneya, na pojam „Diznizacija“ svijeta, dok ću na partikularnoj razini koja će prethoditi samoj analizi animiranog filma *Moana* (2016.) obaviti ideološku tekstualnu analizu s osvrtom na franšizu Disney princeza i to fragmentarnim ali konciznim uvidom u razvojne faze istih. U samoj analizi filma *Moana* detaljnije ću se baviti pitanjima rodnih uloga, etniciteta, stereotipa te konceptom i procesom kulturnog prisvajanja.

2. Disney princeze

Stvaranjem *Disney Princess* marketing franšize (2001.) korporacija dobiva na popularnosti. Liniju Disney princeza čine animirane ženske junakinje koje su se ili rodile kao princeze ili su to postale vjenčanjem u kraljevske obitelji i to uvijek na kraju filma kada se ceremonijalnim činom koji doduše potvrđuje ljubav koja u pravilu u bajkama ne poznaje granica, aktualizira potencija koju najprije princeza u nastajanju—dolazeći iz socijalno kao i staleški najnižih slojeva postaje potvrđenom pripadnicom najvišega staleža—a pripadnost ostvaruje u zagrljaju princa i tako od društveno percipiranog ničega postaje privilegiranim nečim. Dapače, sam čin vjenčanja u kraljevske obitelji uvjet je happy-enda filma u kojemu naoko nestaju staleške razlike, a zapravo se perpetuira maskulinistički model prividne emancipacije žene koja subjektom postaje tek kada je prisvoji muškarac i tako na pojedinačnom primjeru potvrdi elementarne mehanizme patrijarhata bez obzira o kojemu se povijesnom vremenu radilo. A subjektom postaje isključivo kao dio najviše ekonomske i socijalne strukture, nikada kao žena. (Malfroid, 22)

Zbog ovih i ovakvih dinamika, ali i zbog nijansi koje su uglavnom šablonske što se tiče tretmana ženskog lika u Disneyevim animiranim filmovima, mnogi teoretičari i teoretičarke

poseban problem vide u karakterizaciji Disney princeza. Peggy Orenstein³, primjerice, u svojoj vrlo dinamičnoj knjizi *Cinderella Ate My Daughter* iz perspektive majke govori o hegemonijskim vrijednostima Disney princeza. Autorica piše o svojoj četverogodišnjoj kćeri koja je, zbog utjecaja prijateljica u vrtiću, naučila baš sva imena princeza i sve boje njihovih haljina. Ona ističe hegemonizaciju kao važan aspekt „Disney Princess franšize“ te dalje istražuje sve negativne učinke koje „zaludenost“ Disney princezama može imati na djevojčice.. Kao jedan od ključnih nedostataka marketinga, autorica ističe izostanak interakcije među samim princezama, točnije, čak i ako su marketinški smještene jedna pokraj druge, „one uvijek gledaju negdje u daljinu⁴, nikad jedna u drugu“ (Orenstein, 27). Izostanak bilo kojeg oblika komunikacije između junakinja stvara rivalstvo među djevojčicama (uglavnom vrtičke dobi) koje pogrešno protumače izostanak međusobnog prepoznavanja princeza. Rivalstvo postupno i u velikom broju slučajeva se stvara neprijateljsku atmosferu među samim djevojčicama.

Jaquelyn Guizerix, autorica rada *From Snow White to Brave: The evolution of Disney princesses* ističe još jedan problem—taj što

... princeze uglavnom nemaju druge pozitivne ženske likove u samom filmu, koje bi mogle nazivati prijateljicama. Problem se ponavlja – djevojčice počinju pogrešno prepoznavati vlastite prijateljice kao suparnice te jednoznačno zaključuju kako samo jedna vodeća i uspješna žena može biti dijelom bajke. (2)

No, vratimo se fenomenu marketinga i njegove veze s Disney princezama kojega uočava Peggy Orenstein. 2009 godine prodaja proizvoda Disney Princess franšize doseže gotovo četiri biliona dolara. Na tržištu je iste godine postojalo gotovo 26.000 proizvoda na istu temu pa tako linija princeza postaje najbrže rastući brand koji je kompanija ikad stvorila. (Orenstein)

Uvidi Peggy Orenstein i Jaquelyn Guizerix nedvojbeno ukazuju na to da se fenomen Disney princeza identificira kao snažan utjecaj na dječje medije stvarajući socijalni konstrukt nove

³ Spisateljica koju je *The Columbia Journalism Review* svrstao u listu "40 Women Who Changed the Media Business in the Past 40 Years."

⁴ Kada su prikazane zajedno, među Disney princezama (na plakatima, posterima ili na bilo kojim drugim dječjim proizvodima) nema interakcije. Svaka od njih gleda u zasebnom pravcu, potpuno ignorantski, što autorica tumači kao izostanak „ženskog zblizavanja“ (female bonding) cilj kojega je potaknuti djevojčice da im jedini „prijatelj“ bude princ koji je na plakatima uglavnom neprisutan kao osoba što bi dalo naslutiti da je sveprisutan kao socijalna, hegemonijska, spolna, rodna... norma te da je 'pogled prema horizontu', naoko uperen uništa, pogled prema *horizontu očekivanja*—simbol traganja za princem--princem za kojega će se, ako budu dovoljno lijepe, djevojčice jednom udati. (Orenstein, 27)

„djevojčice“ koja postaje definirana prema svom spolu, kupuje proizvode princeza te poslušno dekodira sve marketinške poruke o tome kako postati „prava djevojčica“ (England, Descartes & Collier-Meek) Iako su Disney Princess filmovi proizvedeni u Sjedinjenim Američkim Državama pa ih to čini eminentno američkim fenomenom, nije iznenađenje da Disney, kao uostalom i zemlja u kojoj su njegovi filmovi originalno nastali, ima snažno internacionalno djelovanje. (Disney International 2010). Dakle, linija Disney Princess i njezine rodne uloge prikazuju važne globalne implikacije, stvarajući tako univerzalne sociološke obrasce, koji se prelazeći granice Amerike, ne prelijevaju samo u zapadni svijet nego, negdje u manjoj, negdje u većoj mjeri kroje rodne, spolne i generacijske matrice koje itekako formiraju skoro pa globalni svjetonazor.

Kada je riječ o Disney princezama i njihovoj promociji, korporativna reklamna kampanja ima za cilj privući široku publiku djevojaka s krajnjim ciljem poticanja djece da se osobno identificiraju s likovima tako da (što je za marketing jedino i važno) nekritički i bespogovorno, slijedeći mehanizme identifikacije, kupuju povezane proizvode (Do Rozario). U svom tekstu Jaquelyn Guizerix između ostalog citira Andy Mooney, ženu zaduženu za marketing Disney princeza, koja na pitanje o uspješnosti ove franšize, pritom previđajući činjenicu nemogućnosti čak i parcijalnog, a kamo li potpunog uvida u intenciju recipijenata odgovara: “Mi jednostavno dajemo djevojčicama što one žele.” (Mooney u Guizerix, 2) U tom bi kontekstu značilo da nije Disney taj koji je stvorio kalup za samoostvarenje najmlađe i najranjivije publike time što je odradio dobar marketing Disney princeza, već su djevojčice same te koje nikada nisu imale nikakvih drugih želja osim da nekim čudom razvojne logike koja je odvojena od izvana nametnute marketinške ikonologije i ideologije postanu ni manje ni više do princeze. Nastavljajući se na ovu misao, daljnja razrada moga rada odnosit će se upravo na faze Disney princeza, na društveni kontekst u kojem su nastajale te na rodne uloge koje su te princeze perpetuirale. Ovi se filmovi prema Jaquelyn Guizerix dijele u tri skupine: raniji, srednji i najnoviji filmovi. (Guizerix) McKenzie Barber smišlja nešto kreativnije nazive pa tako prvu fazu zove *Erom domaćica* nakon koje slijedi *Era ambicioznih i odvažnih djevojaka*, a naposljetku dolazi do ere u kojoj se razvijaju nezavisne princeze slobodnog duha. (Barber, 15-18).⁵

⁵ Rani filmovi uključuju filmove: „*Snjeguljica i sedam patuljaka*“ (1937.), *Pepeljuga* (1950.) i *Uspavana ljepotica*. (1959.). Trideset godina kasnije započinje skupina od pet filmova druge ere: *Mala sirena* (1989), *Ljepotica i zvijer* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) i *Mulan* (1998). Među najnoviju fazu Disney princeza Guizerix smješta filmove *Princeza i žabac* (2009) te *Brave* (2012). S obzirom da posljednja dva filma u vrijeme pisanja autoričinog

Navedene tri skupine autorice su imenovala kako bi prikazale dijakronijske promjene u liniji Disney princeza. Svaki od tih filmova u središtu ima ženski lik, princezu i muški lik koji je, sve do posljednje faze bio isključivo romantično povezan s njom. Sve dosadašnje studije na ovu temu koristile su metodu analize konkretnih materijala, u ovom slučaju animiranih filmova-bajki kako bi propitale prikaze muških i ženskih likova, te tako ukazale na stereotipizirane rodne uloge prisutne u ovom popularnom žanru, istovremeno ukazujući na bitnije promjene koje su se tijekom vremena dogodile. Kada koristim termin „rodne uloge“ onda mislim na skup očekivanih normi ponašanja, a koja se povezuju s muškarcima i ženama u određenoj društvenoj skupini ili sustavu.

Ta očekivana ponašanja su društveno konstruirana pravila i vrijednosti, a ista variraju među različitim kulturama i društvima. Rodne su uloge često uvjetovane strukturom kućanstva, razinom obrazovanja, pristupom informacijama, ekonomskom situacijom i drugim lokalno relevantnim čimbenicima. (Thompson, 348)

Te uloge mogu biti stereotipizirane, neutralne ili protu-stereotipizirane prema tradicionalnim rodnim ulogama (Durkin). Koristeći se terminima iz znanstvenog članka naziva „Gender Role Portrayal and the Disney Princesses“, autorica Dawn Elizabeth England, Lare Descartes & Melisse A. Collier-Meek, tradicionalno muške uloge uključuju atletske građene, hrabre muškarce koji uglavnom spašavaju princeze od brojnih nevolja, dok su tradicionalno ženske karakteristike primjerice ljepota, elegantna „ženstvena“ građa, pasivnost, njegovanost i slično. Sve su ovo karakteristike koje muški i ženski likovi odaju svojim ponašanjem i djelovanjem. Također, ovisno o tome je li određeni lik spasio/la situaciju ili je iz nje spašen/a možemo zaključiti koji se lik u tradicionalne rodne uloge uklapa, a koji ne. (England, Descartes & Collier-Meek) S obzirom da rodne uloge najprije konstruirane u ovakvim filmovima i potom perpetuirane dugi niz godina utječu na dječje shvaćanje kako roda i rodnih uloga tako i na viđenje očekivanog društvenog ponašanja te normi, smatram da je bitno osvrnuti se i na generalni prikaz žena u Disney filmovima, o čemu ću u nastavku ovoga rada reći nešto više.

rada još uvijek nisu ugledala svjetlo dana, *Frozen* (2013) i *Moana* (2016) prema vlastitom nahođenju svrstavam u eru neovisnih, „free spirited“ princeza.

3. Utjecaj Disneya na djecu

Opravdano je istinito vjerovati u to da medijski sadržaj za djecu pojačava djetetovu imaginaciju i doživljaj svijeta stvarnim i mogućim prizorima kao i onim imaginarnim i fantastičnim te portretiranjem različitih likova, koji nude paletu društvenih uloga koje djeca još od najranijeg doba nastoje imitirati. Ipak, potonje utječe i na ograničavanje kreativnosti kod djece pa tako sociolozi Michael Bittman, Leonie Rutherford, Jude Brown i Lens Unswort u članku naziva „Digital Native? New and Old Media and Children's Outcomes“ navode kako „djeca prije svega konzumiraju jednodimenzionalne informacije, a zatim ih apsorbiraju i koristeći se njima izgrađuju vlastiti svijet, ponašanje, stavove, što se u konačnici pretvara u sastojke njihovih ličnosti.“ (Bittman i dr., 161) Kada govorimo o utjecaju medija na djecu, bitno je, a naročito u kontekstu ovoga rada, naglasak staviti prvenstveno na Disney filmove. To je bitno čak i izvan parametara samoga rada. To je važno i na generalnoj razini i to zato jer ta najveća filmska kompanija koja prvenstveno zabavlja djecu, ujedno i snažno utječe na formiranje ličnosti. Iako u prvome planu, zabava ipak nije jedina uloga ovih filmova; u isto vrijeme iz njih djeca, možda i prvi put, uglavnom iz vlastitih domova koji si sami po sebi u velikoj većini slučajeva „sigurne zone“ obiteljskih mikro-kultura i ustaljenih repetitivnih, gotovo funkcionalno ritualiziranih dinamika dolaze u doticaj s nečim inicijalno udaljenim i stranim, očuđujućim...s različitim, bilo vremenski (*Snjeguljica, Pepeljuga...*) bilo prostorno (*Aladdin, Moana...*) u pravilu drugačijim kulturama. Također se po prvi put susreću s drugim rasama, drugim i različitim tradicijama i običajima; uče o međuljudskim odnosima u globalu te o (pogotovo kada je riječ o filmovima o princezama) muško – ženskim odnosima. Inspirirana, ali i kontrolirana šablonskom shematizacijom tema i motiva, djeca stvaraju prve ideje o značenju riječi poput ljubavi i prijateljstva kao što koncipiraju/preslikavaju/upijaju ideje o onome što nazivamo empatijom, brigom za sebe i druge, ambicijama te vlastitim željama, snovima i idealima. Iako je, ponavljam, primarni cilj ove kompanije pridobiti publiku nuđenjem čiste zabave i užitka, ne možemo zanemariti njihov utjecaj na kulturološki i društveni razvoj djece.

Novije generacije sasvim su sigurno odgajane drugačije u odnosu na djecu prije dvadeset, pedeset pa i gotovo devedeset godina, kada je primjerice stvorena prva Disney princeza – Snjeguljica. U današnje vrijeme djeca su već na početku upoznatija s drugim kulturama i etnicitetima, kako zbog iskustva koje im prenose roditelji, tako i zbog sve češćih putovanja,

razvijenog turizma te globalizacije koja omogućava prelazak granica u svakom trenutku, čak i ako fizički, kao što je to naročito slučaj u megalopolisima od New Yorka, preko Chicaga do Berlina i Tel Aviva... ne idemo dalje od vlastitog kvarta ili grada. (Bittman, i dr.) Ovaj rad također ističe promjenu u samim filmovima nekad i danas. Nadalje, Danai Baouraki, sada američki doktorant iz područja komunikacija i masovnih medija u svom radu naglašava specifične teme koje se ponavljaju u gotovo svakom filmu Disney kompanije. „Teme o kojima je riječ su prije svega rasa, etnicitet, utjecaj kulture u koju se smješta radnja određenog filma, tradicionalna (ne nuklearna) obitelj te rodne uloge. Sve ove teme, smatra autor, imaju jednu zajedničku točku – one su stereotipizirajuće.“ (Baouraki, 26-27) Rasa je utvrđivanje bioloških, fizičkih razlika kako bi se stvorio hijerarhijski poredak različitih skupina unutar društva dok je etnicitet grupiranje ljudi prema jasno određenim kolektivnim kategorijama poput vlasti, jezika, simbola, povijesti i kulture. (MacEachern) Iako djeca danas, kako u školi tako i u svakodnevnim aktivnostima dolaze u doticaj s drugačijim rasama i etnicitetima, društvo kao i mediji, a između ostalog i Disney sam, stereotipiziraju kulture koje su se prema Donni Grace, autorici članka „Investigating Young Children’s Talk about the Media“ kroz povijest definirale prema određenim aspektima kao što su hrana, rituali, fizički izgled ili osobne karakteristike. (Grace) Disney ove kategorije, kako autorica kaže, diznificira, točnije, tako simplificirane kategorije rase i etniciteta stavlja u kontekst filma te time stvara potpuno iskrivljenu, stereotipiziranu, djelomičnu i površnu sliku drugih o kojima djeca ovim putem tek počinju učiti. Kada se autori određenog Disney filma slože oko mjesta radnje onda to čine na sljedeći način: na njega smještaju pripadajuću rasu ili etnicitet, dodaju likove oba spola sve to zajedno stereotipizirajući do krajnjih granica, primjerice karikirajući fizički izgled, koristeći tradicionalnu odjeću drugih kultura ili prikazujući ih primitivnijima nego što one zaista jesu. Donna Grace navodi kako je cilj pojednostaviti djeci identificiranje s vlastitom, u ovom slučaju zapadnom, kulturom bijelih ljudi naglašavajući i preuveličavajući razlike drugih kultura u (odnosu na našu).

Kada govori o izostanku nuklearnih obitelji u Disney filmovima, autorica govori o izostanku nečega što uključuje stereotipno prikazano kućanstvo sa isto tako prikazanim bračnim parom, mužem i ženom te njihovo, uglavnom dvoje djece. U većini Disney filmova situacija nije prikazana takvom. Likovi tako nemaju živa oba roditelja pa je čest lik pomajke, s obzirom da je u najvećem postotku otac taj koji je živ. Autorica smatra neizostavnim napomenuti kako je ovo jedino mjesto gdje se Disney ne vodi stereotipima, već uči djecu o različitim situacijama koje su

moguće unutar obitelji.⁶ (Grace)

Disney je ova implicitna pravila i standarde primjenjivao gotovo na svakom filmu klasične generacije. No, vrijeme se mijenja, struktura gledatelja je drugačija, svijet postaje globalno selo⁷, kulture postaju sve manje zatvorene, sve više izmiješane i upravo je zato izuzetno zanimljivo zapitati se: mijenja li, sukladno s tim, i Disney svoju standardnu formulu, ne bi li se približio novim naraštajima i njihovim vidicima te potrebama? Čini se da je tomu tako, jer, kako će u analizi koja zaokuplja drugi, interpretativni dio rada, konkretnog primjera Disney filma s princezom u glavnoj ulozi – *Moana*, u nizu čitanja konkretnih primjera i scena biti snažno sugerirano: Disney je napredovao u razbijanju kako tako i vlastitih stereotipa.

I američke teoretičarke kulture - Amanda Yerby, Samantha Baron i Youjin Lee definiraju rodne uloge kao skup različitih ponašanja koja se najčešće očekuju od muškarca, odnosno žene. (Yerby, Baron, Lee) Nije na odmet ponoviti jedno od općih mjesta u Disney filmovima: kada govorimo o njima, oni gotovo uvijek prikazuju snažne, zgodne i moćne muškarce, heroje koji spašavaju lijepe, krhke i plahe, pasivne žene koje pri kraju filma postaju njihove. Rodne su uloge nešto što postoji godinama. U ovom je kontekstu zanimljivo prisjetiti se jedne od ključnih autorica čiji su studiji roda devedesetih godina prošloga stoljeća otvorili novu paradigmu u kontekstu feminizma uopće i rodni studija posebno. Radi se o Judith Butler koja je, kao što znamo, pisala o tome kako je rod zapravo performativan. Tom je tvrdnjom⁸ dovela u pitanje vjerovanje da su rodne uloge nešto prirodno i razvila je teoriju prema kojoj ljudi svakodnevnim djelovanjem, raznim svakodnevnim performansima potvrđuju, odnosno sudjeluju u konstrukciji očekivanih rodni uloga. Butler naglašava da „ne postoji rodni identitet koji bi nadilazio iskazivanje, demonstraciju roda, a taj je identitet konstruiran performativno i to samim manifestacijama (ekspresijama) za koje se govori

⁶ Ovo je točka koju sam navela isključivo zato jer ju autorica ističe kao bitnu, iako se sama ne bih složila s navedenim zaključkom o izostanku stereotipa, s obzirom da Disney maćehe uglavnom stavlja u kategoriju zlih žena, gotovo vještica, ako ne i zaista vještica, dok je očinska figura zaštitnička te puna topline i ljubavi, smještajući svaku radnju u hijerarhijsku skalu patrijarhalnog društva kojega smo dio. Osim toga, obiteljske zajednice, koliko god atipične bile s obzirom da jednog biološkog roditelja nema, još uvijek, od početaka do 2018. godine nikad ne uključuju homoseksualni par.

⁷ Globalno selo (engl. *Global Village*) je fraza koju je prvi upotrijebio Marshall McLuhan 1960. u spisu *Izvještaj o projektu i razumijevanju medija*, a koncept je detaljnije razradio u djelu *The Global Village*. Ovaj izraz se odnosi na svijet tehnologija koji svakim danom postaje sve više povezan te će kroz vrijeme postati jedno veliko „selo“. Bez da se promijeni mjesto boravka, uz pomoć prvenstveno interneta moguće je prelaziti granice te prikupljati informacije iz cijeloga svijeta. (Alić)

⁸ iako je sličnu tezu u intelektualnoj povijesti zapada puno ranije, u knjizi *Drugi spol*, 1949. godine inicirala i eksplicirala još Simone de Beauvoir. Njezina najpoznatija izreka – „Ženom se ne rađa, ženom se postaje“ objašnjava da ne postoji biološki determinirana ženskost kao niti muškost, već je riječ o društvenim konstrukcijama; o prihvaćanju nametnutih društvenih uloga.

da su rezultati samog roda“ (Butler, 34) Drugim riječima, nema rodnog identiteta kao takvog – identiteta po sebi, bez našeg djelovanja i svakodnevnog potvrđivanja istog. Radi se o cjeloživotnom procesu. Dječaci se oblače u plavu, a djevojčice u rozu boju. Djevojčice se uči da se moraju šminkati, dotjerivati i paziti na svoj izgled kao i voditi brigu o djeci i kućanstvu te svim tim radnjama svakodnevno potvrđujući i fiksirajući svoje mjesto u društvu koje je zapravo kulturom sugerirana i performativom uvježbana uloga koja, budući da se radi o snažnom utjecaju simboličkog reda, uvriježenih i okoštalih socijalnih, ekonomskih, rodnih dinamika, najprije djevojčicu, a onda ženu uvjeri da je to i za nju i za okolinu nešto potpuno prirodno. Ovo su samo neki od niza primjera koji potkrepljuju tezu da se društveno zadane rodne uloge realiziraju performativno te da nisu prirodne, već (performativne) manifestacije simboličkog reda (u ovom slučaju Zapada)—reda koji ne prepoznaje negativne entitete i koji istovremeno ženu, u (bi)polarnoj kulturnoj podjeli, kada prepozna, locira na stranu negativiteta.⁹

4. Prikaz ženskosti u Disney filmovima

Žene su u Disney filmovima uglavnom svrstane u starosne kategorije te iz filma u film jednako karakterizirane ovisno o tim kategorijama. Autorica Elizabeth Bell smatra kako je riječ o pozitivnoj, realističnoj reprezentaciji. Ona ne smatra kako se radi o podjeli na dobre i loše žene već da filmovi slave žensko tijelo, potentnost, različitost te promjene kako na tijelu samom tako i u fizičkim mogućnostima žena kroz godine.

Žene u Disney filmovima nisu ukorijenjene u dobro i loše, već predstavljaju kontinuitet kulturnih reprezentacija ženskih mogućnosti i sposobnosti; filmovi slave raznolikost i potenciju

⁹ Kada u genealoškom pristupu povijesti, ali i u ranijim radovima poput *Filozofije u tragičnom razdoblju Grka* te *O koristi i šteti historije za život*, kao i u gotovo pamfletističkom eseju, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu...*

Friedrich Nietzsche žustro kritizira racionalizam i progonstvo tijela iz kulture Zapada, on, uz nezaobilaznog „dežurnog krivca“ Sokrata kritizira i predsokratika, Parmenida koji je svojim fragmentom: „Bitak jest, nebitak nije“ nedvosmisleno trasirao stazu za gotovo tabličnu podijelu simbola u kojoj je muški simbol sunce simbol bivanja i prisutnosti, a životinja koja ga predstavlja, lav, samo potvrda da se radi o nazočnosti bitka. Svi se ti simboli nalaze s desne (right) strane tablice. Nasuprot tome, s lijeve, dakle čudne (sinister, sinistra...) strane tablice je žena kao biće tame i odsutnosti, nju ne obasjava sunce nego mjesec, a predstavlja je (uglavnom crna) mačka... Ovo je jedan od najranijih socijalnih kontruktata koji sugereira da je nešto što je u suštini performativno vremenom oprirođeno i da osim rodne diskriminacije ima i jake političke konotacije koje rezultiraju u podjeli na desnicu (right) koja je i nominalno, ali i s argumentom jačeg, zakonodavca, nadzornika u pravu i lijevicu koja je slaba i budući da je čudna, sustavu strana (sinister)... Bilo bi suvišno dalje razrađivati poziciju u kojoj se u simboličkom redu Zapada već na njegovim počecima, i to performativom, postavlja žena.

ženskih tijela...Štoviše, ovakva konstrukcija likova ukorijenjena je u stvarnoj, fizičkoj, kronološkoj ljestvici koja zaista potvrđuje da će se tijela mijenjati: od privremene snage mladosti preko samouvjerenih, zrelih srednjih godina do nemoći u starosti. (Bell u Bell, Haas i Sells, 121)

S ovom se tvrdnjom ne bih složila, te ću zato ukazati na problem koji su istaknuli i brojni drugi autori, među njima i psihologinja koja se bavi utjecajem medija na razvoj ličnosti, Litsa Renee Tanner koja piše kako su mlade djevojke prikazane savršenog fizičkog izgleda, srednjovječne su žene ili zločeste ili vještice koje autorica opisuje kao seksualne i autoritativne dok su starije žene prikazane kao blage i tople, kao božice ili vile. Ovakav način portretiranja ženskih likova pokušava objediniti sve faze ženskog života. Plodne, mlade žene, one u menopauzi te starije žene u postmenopauzi, označavajući upravo zrele žene u razdoblju netom prije ili u vrijeme menopauze kao opasne manipulatorice, mudre i zle, kao i one u prijelaznoj fazi između mladosti i ljepote u miran i dobar starački, nemoćan život. (Tanner, i dr.) Dakle, žene su prikazane kao vještice onda kad su u najzrelijoj, najsamosvjesnijoj i najaktivnijoj fazi života, dok su nezrelost, djetinjastost, ali i staračka nemoćnost i pasivnost u filmovima prikazani kao utjelovljenje dobra.

Prema Lauri Sells „unutar Disneyeve patrijarhalne strukture, bilo koja žena s moći mora biti prikazana kao kastrirajuća kučka“. (Sells u Bell, Haas i Sells, 181) Mnogi kritičari, također, ističu kako nedostaje uloga majki u Disney filmovima, posebno onih koje i sama smatram bitnima i o kojima ću u radu pisati, a to su Disney princeze. Pepeljuga i Snjeguljica uopće nemaju roditelje, dok Ariel, Belle, Jasmin i Pocahontas imaju samo oca kao pozitivnu, zaštitničku figuru. U filmovima u kojima majčin lik nije izostao, poput *Mulan* i *Uspavane ljepotice*, kaže Tanner, njezin je lik nedovoljno razrađen, nema svrhu, ovisi o svom mužu i konstantno potvrđuje patrijarhalni poredak. Ono što se posljedično dešava jest poistovjećivanje djevojčica ne samo s princezama, već i s majkama s obzirom da ih i ta uloga čeka u životima, pa time stječu pogrešan stav o svojoj poziciji i ulozi u braku. (Tanner, et al) Očevi su u pravilu uvijek prisutni u Disney filmovima te su okarakterizirani kao snažni, macho muškarci koji uče djevojčice kako se treba ponašati, ali su i bezuvjetno uz njih. Pomajke su ipak dobile svoju aktivnu ulogu pa su tako sukladno ranije spomenutoj karakterizaciji po godinama, primjerice pomajke Pepeljuge i Snjeguljice ljubomorne na mladost i ljepotu princeza te su ohole i hladne prema njima. U konačnici, zaključujem kako se patrijarhalni sustav svakom ulogom koja se ponavlja iz filma u film, iznova perpetuira.

Princ je dominantan, on je uvijek lider te predstavlja nekoga s enormnom moći i snagom. Primjerice, u filmu *Ljepotica i zvjer*, ove su karakteristike eksplicitno prikazane. Gaston jasno

pokazuje kako bilo koja devijacija od „idealnog ženskog lika“ nije prihvaćena. Rečenica koju govori Belli je: „ti kao žena ne bi trebala čitati, uskoro ćeš onda početi razmišljati.“ (*Ljepotica i Zvijer*, 1991) Ovom izjavom potvrđuje se patrijarhalni sustav u kojem je bilo kakvo intelektualno djelovanje predodređeno za muškarce, dok su žene svedene isključivo na tijelo.¹⁰

Koristeći se standardnim binarizmima stvara se tradicionalna slika stereotipnih karakteristika idealnih muškaraca i žena. Djevojčicama Disney između ostalog nudi i prve ideje o onome što brak jest te kakav bi trebao biti njezin životni stil jednom kada postane žena. Trebale bi tako težiti konvencionalnostima, samoj instituciji braka i obaveznoj djeci, oslanjajući se na jaku mušku figuru koja će se pobrinuti za sve ostale segmente života. (Ashley Bispo)

U djelu *The Sexualization of Childhood*, psihologinja Sharna Olfman navodi kako je ženski ideal bogata bjelkinja koja živi u velikoj, prelijepoj kući o kojoj se brinu sluškinje. (Olfman) Snjeguljica i Pepeljuga obje žive teške, nesretne i tragične živote u malim, trošnim, drvenim kućicama, sve dok ne upoznaju princa koji će im napokon pružiti život kakav zaslužuju, siguran i pun ljubavi u raskoši i bogatstvu. Olfman se osvrće na taj problem pa kaže kako se „djevojčice na taj način uče da im konačan cilj u životu bude sa što manje vlastitog truda i akcije pronaći nekoga tko će im, oduševljen njihovom pojavnošću, vanjštinom, osigurati lagodan život—život dostojan prave princeze.“ (Olfman, 51) Djevojčice se na ovaj način ne potiče da budu ambiciozne, da uče, stvaraju i kreiraju, da vole sebe i da ponekad i same sebi budu na prvom mjestu. Ne uči ih se da su i one snažne, da apsolutno mogu parirati muškarcu i da je njihova svrha i uloga na ovome svijetu baš jednako postojeća i bitna kao i ona dječaka.

Svaki ovaj film sadrži bezbroj poruka i informacija koje djeca primaju. Ona ih, naravno, ne mogu dekodirati kao odrasli ljudi. U svom eseju „Encoding/Decoding“ Stuart Hall ističe kako je dekodiranje proces dobivanja, apsorpcije, razumijevanja i ponekad korištenja informacija koje su dane u verbalnoj ili neverbalnoj poruci. Između ostalog, autor smatra kako ljudi poruku nikad ne shvate doslovno, već joj pridaju značenja koja im se čine smislenima. (Hall u Daring) Djeca još nemaju zalihu znanja koju mogu primijeniti te tako procjenjivati koju će poruku interpretirati na sebi odgovarajuć način, a koju prihvatiti nekritički, odnosno upravo onakvu kakva je i primljena.

¹⁰ „Žene i priroda nalaze se u poziciji drugih, podređenih, dok podređenost proizlazi iz primarnog uvjerenja ljudske nadmoći u kontrolu prirode. Kao što je duh odijeljen od tijela, tako je i kultura odvojena od prirode. Žene su poistovjećivane s prirodom i domenom tjelesnog, dok su muškarci poistovjećivani s ljudskim bićem i domenom mentalnog. (Warren u Bujan, 119) Žena se povezuje s prirodom zbog povijesno općeprihvaćenog mišljenja da je njezina jedina uloga reprodukcija. „Dominantni je pogled da menstruacija, trudnoća, njega i odgoj djece vežu ženu uz kuću, smanjuju njezinu mobilnost i inhibiraju njezinu sposobnost za rad izvan kućanstva“ (Geiger u Bujan, 119)

Djeca promatraju i upijaju medijski sadržaj svakodnevno, a kao što navodi Ashley Bispo citirajući Nancy Signorelli, autoricu brojnih knjiga na temu utjecaja masovnih medija na društvo, ona u jednakoj mjeri imitiraju ponašanja različitih likova iz filmova i serija kao i ljudi u svom bliskom okruženju poput prijatelja ili roditelja s kojima provode gotovo svaki dan. (Signorelli u Bispo)

S obzirom na konstantnu izloženost filmovima s Disney princezama, djevojčice u pravilu smatraju kako su jedine društveno prihvatljive uloge one koje vide na ekranu. Ne samo društveno prihvatljive već i jedine „normalne“, jedine „prirodne“, zapravo jedine s kojima su uopće upoznate. Ako je jedino realno to što one susreću na ekranima, kako bi onda za njih, ali šire gledano i uopće moglo postojati nešto drugo, jednako „prirodno“ i „normalno“. Kada se stvari ovako postave, tada ono prikazano zaista i postane jedino. Većina djevojčica, a i dječaka prihvate nametnutu ulogu, tako da svaki pokušaj bijega i odstupanja od očekivanih normi u pravilu rezultira odbijanjem, otuđivanjem i segregacijom.

Osim ideja o društvu i svijetu, Disney filmovi imaju veliku predispoziciju da svojim nerealnim, savršenim prikazom ženskog tijela utječu na djetetovu iskrivljenu percepciju onoga što bi trebalo biti standardno žensko tijelo ali i na stvaranje slike o sebi kao i na prihvaćanje onoga što jesu.

Prema nekim feministkinjama, kao što je primjerice Jean Killbourne, filmovima poput ovih promovira se u potpunosti nezdrav način života. Princeze su uglavnom premršave, imaju nerealne, iskarikirane proporcije, a u gledateljicama stvaraju želju da jednog dana izgledaju baš kao Disney princeze, barbike ili manekenke koje su najbliže idealu iz filmova. Ovo je, smatra autorica, samo indikator brojnih problema filmova za djecu o kojima tek treba pisati. (Killbourne) Istraživanje koje je provela Mellisa A. Milkie pokazuje kako većina ispitanica školske dobi

shvaća da su medijske slike iskrivljene te da se na njih treba kritički osvrnuti, no i dalje nisu zadovoljne izgledom vlastitog tijela. Kao razlog tomu navode strah ili vjerovanje da njihovi vršnjaci ne misle isto, odnosno da vjeruju kako idealno prikazana slika tijela zaista postoji i da ju je netko, negdje zaista dostigao. (Milkie, 190)

Stalnim izlaganjem različitim medijskim sadržajima koji prezentiraju savršen, nerealan izgled, djevojčice se osjećaju okružene idealima koje same nikako ne mogu dostići te na to počinju gledati kao na osobni poraz. Ashley Bispo, autorica članka „Fairytale Dreams: Disney Princesses' Effect on Young Girls' Self-Images“ navodi kako većina obrazaca i normi usvojena još u najranijem djetinjstvu ostaje prisutna u ljudskoj psihi i poimanju društva i kada osoba odraste. Jednom kada

uđu u pubertet, djevojke bivaju sve opterećenije vlastitim fizičkim izgledom i prihvaćanjem u društvo. Autorica smatra da se tada javlja oživljavanje ranije usvojenih obrazaca te da kao rezultat mogu uslijediti opasna i problematična ponašanja i stanja, poput anoreksije ili bolimije. (Bispo)

U Disney filmovima fizički je izgled često povezan s psihološkim karakteristikama pa su tako pozitivni likovi poput princa i princeze, prikazani kao vitki i lijepi dok je zlo uvijek prikazano određenim fizičkim nedostacima poput, primjerice Ursule iz filma *Mala Sirena*. Također, kada djeca uvijek iznova primaju poruke da je fizičko ono koje definira i karakter, mi kao društvo odlučujemo učiti djecu ili ih puštati da budu naučena vjerovati i živjeti u stereotipima koji su u potpunosti pogrešni i veoma opasni.

5. Feministička kritika bajki i razvoj i značenje feminističkih bajki

Pema Lauri Mulvey, britanskoj filmskoj, feminističkoj teoretičarki film je neizostavno, gotovo ključno mjesto feminističkih debata o društvenim normama, kulturi uopće, identitetu te rodnim ulogama. (Mulvey) Također, Simone de Beauvoir film vidi kao „temeljno uporište svih suvremenih kulturalnih mitova kroz koje gledamo na život i postojanje kako sebe tako i drugih ljudi.“ (de Beauvoir u Thornham, 10) Film se može shvatiti kao „niz ideoloških operacija kojima je žena konstruirana kao vječna, mitska i nepromjenjiva, esencija ili set fiksiranih slika i značenja, znak unutar patrijarhalnog poretka“ (Kaplan u Slavić, 41) Feminizam generalno, a posebno feministička kritika filma izuzetno su važni kako bi se ukazalo na veliki utjecaj vizualnosti uopće pa tako i filma.¹¹ Film je tako jedan od osnovnih i dominantnijih načina kojima se rod kulturalno upisuje u teksturu zapadnog svijeta. U kontekstu mog diplomskog rada, ukazujem na povezanost feminizma i dječjih bajki kako bih u nastavku sustavnije iznijela osvrt na razvoj Disney princeza, sukladno razvoju feminizma te u konačnici kako bih prilikom analize animiranog filma *Moana* mogla dovesti u pitanje definicije i teorije kojima se već i u ovom poglavlju bavim.

Društvene, kulturološke norme zastupljene u bajkama, ali i filmovima-bajkama igraju veliku ulogu u procesima socijalizacije najmlađe publike. Govoreći konkretno o filmovima Disney princeza, dešava se kolektivno vjerovanje u postojanje nečega što je prihvaćeno kao „normalne“ i

¹¹ U mom slučaju Disney animiranih filmova s princezama u glavnim ulogama na percepciju i prihvaćanje roda kao termina, stvaranje „pripadajućih“ rodnih uloga, a zatim i prihvaćanje istih.

„prirodne“ rodne uloge, a koje se, jednom usvojene, najčešće prestaju propitivati. Ovakva je situacija izuzetno opasna s obzirom da je razvitak vlastitog rodnog identiteta jedan od osnovnih i najvažnijih segmenata djetetove samopercepcije. Judith L. Meece u svom djelu *Child and Adolescent Development for Educators* naglašava važnost razumijevanja i duboke analize pojmova spola i roda u svrhu razumijevanja vlastitih ali i tuđih djelovanja i ponašanja. Bajke tu imaju posebnu ulogu te su u tom smislu jedne od najrelevantnijih kulturalnih agenasa koji sugeriraju djeci kako bi se trebala ponašati, točnije koje rodne uloge bi trebala prihvatiti u odnosu na biološki određen spol. (Meece)

U članku iz online časopisa *Children and Libraries - American Library Association Journals* - „We said Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales!“ Lesley Farish Kuykendal i Brian W. Strum pišu o razvoju feminističke kritike bajki te samih feminističkih bajki. 1960-e godine navode kao godine kada su se javili prvi teoretski tekstovi na ovu temu. Naime, američki su znanstvenici tada po prvi put primijetili ponavljajuće rodne stereotipe u bajkama te su stvorili pretpostavku da će konstantna izlaganja djece ovakvim stereotipnim prikazima rezultirati pogrešnom percepcijom sebstva; njihovih mogućnosti, granica i potencijala. Tih je godina aktualna feministička kritika bajki koja se temelji na ideji da samo bajke koje promoviraju tradicionalne patrijarhalne vrijednosti postaju „klasicima“ dok se tekstovi koji uključuju odbacivanje stereotipa i prelazak konstruiranih društvenih granica vrlo brzo izbrišu iz kolektivne memorije. Zaključno, ova kritika prvenstveno ukazuje na to da „popularne bajke ne prezentiraju nužno čitav žanr. One su rezultat pažljivog probiranja i tihe revizije subverzivnih tekstova.“ (Kuykendal i Strumm, 35)

Feministkinje se 50-ih i 60-ih posebno osvrću na problem pasivnosti ženskih likova, nedostatku svrhe, manjku snage, sposobnosti i intelektualne razrađenosti karaktera u odnosu na muške likove. Problem, kako ga one vide, jest u tome što su „žene prikazane u potpunosti različite od muškaraca te su pogrešno shvaćene kao nejednake njima.“ (Kuykendal i Sturm, 36) 70-ih i 80-ih godina prošloga stoljeća feministkinje prestaju inzistirati na izjednačavanju muškaraca i žena te počinju tvrditi da su žene prirodno drugačije od muškaraca, ali da su one te koje su superiorne. U tom kontekstu koji, izjednačavajući ih, zapravo invertira uloge muškaraca i žena, njihova intervencija u klasične bajke vrlo je jednostavna – teoretičarke su doslovno zamjenjivale rodne stereotipe. Umjesto prinčeva, princeze su bile aktivne heroine, dok su muški likovi, ne bi li se istaknula ženska superiornost, uglavnom bili prikazani kao intelektualno slabi, fizički nesposobni—gotovo kao karikature. U ovom slučaju ne možemo govoriti o stvaranju feminističkih bajki, već o nečemu što

autori članka nazivaju razlomljenim bajkama. (Kuykendal i Sturm) To su „preuređene tradicionalne bajke kojima je cilj poigravanje radnjom u svrhu stvaranja potpuno novih značenja.“ (Zipes, 170) Lomiti tradicionalnu bajku znači zadržati temelje priče, istovremeno izmjenjujući radnju te osnovne motive, dekodirati staro te, šaljući drugačije moralne i društvene poruke, iznova kodirati. Autori članka, Leslee Farish Kuykendal and Brian W. Sturm smatraju kako ovakav pristup nije u potpunosti uspješan. Kako bi potvrdili svoj stav iznose rezultate nekoliko istraživanja koja ukazuju na isti nedostatak—nedostatak nečeg u potpunosti novog, što djeca neće povezivati s nečim već postojećim. (Kuykendal i Sturm) Pretpostavimo da glavna protagonistica u izmijenjenoj bajci primjerice odbije princa jer želi putovati svijetom i učiti o drugim kulturama sama. Dogodit će se sljedeće - djeca će se pozvati na tradicionalnu verziju iste bajke te zaključiti da je protagonistica donijela krivu odluku i da se ipak trebala udati za princa. Ukoliko im je zaista nakana mijenjati kulturološke kodove, smatram da autori i autorice feminističkih bajki trebaju poništavati već postojeće rodne uloge u već prihvaćenim klasicima i krenuti stvarati ispočetka.

Hilary S. Crew, feministička teoretičarka i autorica feminističkih bajki, u članku „Spinning New Tales from Traditional Text“ govori o nekima od nužnih karakteristika onoga što zovemo feminističkom bajkom. Na samom početku, feministička je priča definirana kao ona u kojoj je „glavna ženska protagonistica odvažna, snažna te neovisna o stereotipiziranim rodnim ulogama.“ (Crew, 77) To su također bajke koje nastoje dati glas onima i uključiti djelovanje onih koji su dotada bili ušutkivani. Da bi se s objektivnosti prešlo na subjektivnost, potrebno je anonimnog sveznajućeg pripovjedača zamijeniti glasom u prvom licu pa da tako umjesto njega primjerice, glavna protagonistica pripovijeda svoju priču te time olakšava proces identifikacije djece s likom samim. Feministička bajka ne pretpostavlja postojanje isključivo ženskih likova, već jednaku zastupljenost likova oba spola s ciljem propitivanja patrijarhalnih vrijednosti. (Kuykendal i Sturm) Zipes slično definira feminističku bajku pa kaže kako su one

ponovno ispisivanje i fundamentalno odbijanje klasičnih rodnih uloga kao i s tim povezanih društvenih normi; one nastoje ukazati na činjenicu da su rodne uloge u bajkama konstruirane od strane muških autora prije svega lažne i opasne te da djeluju sputavajuće te negativno na identitet djevojčica i djevojaka. (Zipes, 155)

Uloga bajki je zasigurno puno veća od pružanja same zabave za djecu. Djeca stvaraju prve koncepte o ljudima, svijetu i društvenim obrascima. Kolektivno prihvaćene rodne uloge dio su tih društvenih normi i upravo bi zato te uloge trebale biti prikazane realno.. To da je stvarnost je puno slojevitija od bajki i to nije ništa novo. Kao što nije novo ni to da ni muški ni ženski likovi u bajkama nisu stvarni. Zato su bajke (kao uostalom i mitovi) šablonizirane. One stvarnost pojednostavljaju ne bi li iz nje izlučile elementarne čestice temeljnih vrijednosti i vratile ih u zbilju kao neku vrstu putokaza za formiranje ličnosti¹². I upravo je zato važno koje će i kakve te čestice biti i na koji će način biti prikazane. To je pogotovo važno jer jedna od temeljnih pragmatičkih funkcija bajki je da budu simplificirani, ali i visoko estetizirani korektiv realnosti. Jedna od složenosti zbilje su i naše uloge u njoj, sastojci naših identiteta. Jedna od opasnosti prvoga susreta (a taj se, osim u obitelji gdje se bajke posreduju pričom i tako mogu biti kontrolirane interpretacijom kazivača, događa u filmovima-bajkama gdje je dijete u pravilu ostavljeno samo sa sobom da bude i gledatelj i prevoditelj kodova) je ta da se društveni konstrukti prikazuju kao prirodne danosti. Posljedica ovog lagodnog, zabavnog, naoko bezbrižnog pripitomljavanja publike je fenomen „oprirođenja kulture“ koji, kada se dovrši kao proces može imati pogubne utjecaje ne samo na odrastanje nego i na generalno poimanje sebe i drugoga u svijetu. Pogubne jer se društveni i kulturni konstrukt poima kao prirodna zadanost i razlika bilo da se radi o rasi, klasi, kulturi, rodu, spolu... promatra se kao prirodan hijerarhijski red, a ne kao posljedica inicijalno arbitrarnog uvođenja temeljnih vrijednosti kulture i kultura. Upravo zbog ove pomutnje u upoznavanju s vrijednostima i njihovom kasnijom distribucijom i uporabom, smatram da bi feminističke bajke trebale iskoristiti vlastitu poziciju drugosti, onoga što izmiče „mainstreamu“ pa se tako pozabaviti dubljom, detaljnije razrađenom karakterizacijom kako ženskih, tako i muških likova, koja će uključivati i vlastite unutarnje sukobe, poneku nemogućnost uklapanja u baš sve društvene norme, s čim se svi ljudi svakodnevno susreću te u konačnici ukazati na fluidnost i nestalnost rodni uloga ali i samih identiteta.

¹² Za više vidi: Propp, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.

6. Faze Disney princeza i feministički kontekst

6.1. Rana faza Disney princeza

Već 1920-ih godina žene počinju dovoditi u pitanje tradicionalne rodne uloge prema kojima se svode samo na reproduktivnost te im je jedini zadatak odgoj djece i briga o kućanstvu. Pokret za ženska prava tih godina nastavlja rasti, posebno prihvaćanjem 19. amandmana kojim je ženama u SAD-u omogućeno da glasaju. Ipak, početkom 30-ih godina dolazi do ekonomske krize u čitavom svijetu što je posljedično dovelo do velike depresije, a tisuće američkih radnika i poljoprivrednika ostalo je kako bez posla tako i bez vlastitih domova. Iako se nekoliko godina kasnije gospodarstvo ipak počelo oporavljati, kriza nije u potpunosti završila sve do Drugog svjetskog rata. Iako se feministički pokret počeo razvijati, vladajuća depresija i ekonomska kriza utjecale su na ponovno oživljavanje tradicionalnog vjerovanja da je ženama uloga rađati, odgajati djecu i brinuti za muškarca. Mediji su svakodnevno pomagali osnažiti ovakvo viđenje ženskih rodni uloga pa su se tako često mogle čuti poruke da radničke žene nisu civilizirane, da ne pripadaju zapadnoj, naprednoj kulturi, posebice ne američkoj, da su odraz primitivizma te da je riječ o krađi radnih mjesta muškarcima koji žele skrbiti o čitavim svojim obiteljima. (Barber) June Hannam, feministkinja koja se bavila temama žena kroz povijest kao i „ženskom povijesti“ u svom djelu *Feminism* navodi kako je „velika depresija stvorila prikaz žene koja je bila prije svega majka, ona koja se svakodnevno morala žrtvovati, stavljati potrebe muža i djece ispred svojih te u potpunosti posvećivati vrijeme i trud svojoj obitelji te nikako nije smjela pripadati području plaćenog rada.“ (134)

U svojoj knjizi *Drugi spol*, Simone de Beauvoir ukazuje na brojne načine na koje društvo ograničava žene. Naglašava da su žene „u nemogućnosti u potpunosti razviti vlastiti identitet zato što su uvijek promatrane kao Drugo u odnosu na muškarca.“ (De Beauvoir, 6) Muškarci vide žene isključivo kao seksualna bića i time one postaju definirane i determinirane u odnosu prema muškarcu, dok muškarac nije definiran u odnosu na ženu. „Muškarac je esencija. On je subjekt i

apsolut. Žena je ono Drugo.“ (De Beauvoir, 6) Sve navedeno kontekst je unutar kojega su se razvijale prve Disney princeze rane faze, princeze onoga što Barber naziva *Era domaćica* (10). *Snjeguljica i sedam patuljaka*, *Pepeljuga i Trnoružica* pripadaju ovoj fazi. Sva tri filma potvrđuju da je žena ona koja je ovisna o muškarcu i njezina je uloga briga o kućanstvu.

1930-ih, 40-ih i 50-ih, kada su ovi filmovi proizvedeni kultura i društvo stavljaju naglasak na trajnim odnosima, točnije na čvrstim brakovima koji pomažu učvrstiti identitet žene. Disney Princess filmovi zanemaruju ženski rad izvan kuće i identitet neovisan o muškarcu sve do srednjih filmova kasnih 80-ih i ranih 90-ih godina. (Guizerix, 10)

6.1.2. *Snjeguljica i sedam patuljaka*

Godine 1937. Disney je objavio svoj prvi dugometražni animirani film *Snjeguljica i sedam patuljaka*. Glavna protagonistica nakon što uspije pobjeći od svoje zle maćehe zadovoljstvo pronalazi u čišćenju i kuhanju za sedam patuljaka koje je netom prije, slučajno upoznala. „Ova mlada, lijepa, dražesna princeza točan je prikaz onoga što se očekivalo od žena i njihovih rodnih uloga krajem tridesetih godina dvadesetog stoljeća.“ (Yerby, Baron, Lee citirani u Barber, 11). Čitav Snjeguljičin život svodi se na nekoliko uvijek istih zadataka poput pranja suđa, čišćenja kuće, kuhanja te u konačnici majčinske brige za patuljke koji su prikazani kao potpuno ovisni u njoj i nesposobni za brigu oko sebe, poput male djece. Snjeguljica je mogla na neki način, motivski, pragmatično i apelativno, ostati na početku i biti priča o mladoj djevojci koja bježi od zle maćehe te tako, iz avanture u avanturu, napokon prolazi proces otkrivanja vlastitog sebstva. Umjesto toga, izbačena iz jednog domaćinstva i time iz vlastita sebstva, jer je na nasilan način ostala bez društvene uloge, da bi se vratila sebi, nužno mora pronaći drugo domaćinstvo. No to se kao što znamo nije dogodilo, tako da Barber uvjerljivo argumentira kako je „temeljna svrha priče o Snjeguljici ta da potiče žene i mlade djevojke da se identificiraju s društveno prihvaćenim rodnim ulogama, prvenstveno onom domaćice“. (Barber, 12)

Jaquelyn Guizerix nudi drugačiju interpretaciju. Sagledavajući socioekonomski trenutak SAD-a u vrijeme stvaranja filma, ona smatra kako je naglasak na važnosti brige o domaćinstvu u kontekstu Snjeguljice razumljiv više nego u bilo kojem drugom Disney Princess filmu. Naime,

riječ je o jedinom filmu koji je proizveden prije nego što su žene za vrijeme Drugog svjetskog rata probile sferu isključivo domaćica. Za vrijeme rata one su radile primjerice u tvornicama streljiva te drugim proizvodnim poslovima kako bi pomogle ratnoj ekonomiji i time ekonomiji uopće. Mnoge su žene tada prvi put radile izvan kuće te po prvi put doživjele osjećaj oslobođenja od tradicionalnih rodnih uloga koje su dugi niz godina osporavale bilo kakvu vrstu ženske sposobnosti, osim onih odgoja i brige o domaćinstvu.

Ova omogućenost ženama da rade trajala je samo onoliko koliko je Americi trebalo da izađe iz rata, a zatim je uslijedio povratak i jačanje tradicionalnih rodnih uloga što se nastavilo i nastavlja se godinama nakon. Tako je čak i na početku sljedeće generacije filmova Disney nastavio reproducirati uvijek iste krute i nepromjenjive rodne stereotipe. (Malfröid)

6.1.3. *Pepeljuga*

Baš poput Snjeguljice, i Pepeljuga, princeza iz istoimenog filma objavljenog 1950. godine također je psihički maltretirana i fizički izrabljivana od strane svoje maćeha, ali i zlih polusestara. Ženska podređenost muškarcu je u ovom filmu više nego u ijednom drugom direktno prikazana idejom bala na koji se djevojke dolaze pokazati princu u svom najboljem izdanju, a koji zatim na temelju fizičkog izgleda bira koju će od njih oženiti. Jaquelyn Guizerix ističe prvu scenu filma kao vrlo bitnu: „Pepeljuga se probudila uz zvuk gradske ure mrmljajući uspavana - čak i on mi naređuje!“ (*Pepeljuga*, 1950) Maskulinizacija aseksualnog sata ključna je za jačanje rodnih uloga: muškarac zapovijeda, dok se žena pokorava. (Guizerix) Pepeljuga ipak, za razliku od Snjeguljice, aktivno radi na tome da ode na bal, ona se inati maćehi, ne prihvaća njezine zabrane pa ju to čini nešto manje pasivnom nego što je to bio slučaj u Snjeguljici. Također, za razliku od drugih djevojaka koje dolaze prvenstveno pokazati sebe, ona svojim prisutstvom na godišnjem balu želi pokazati da je sposobna te da vrijedi jednako kao i svoje polusestre, a što u ovoj fazi Disney filmova i dalje može dokazati isključivo time što će princ odabrati baš nju. Odnos između Pepeljuge i princa ipak ne pokazuje čak ni minimalni napredak u odnosu na raniji film. Primarna komunikacija između dva glavna lika odvija se plesom. Oni šute i plešu što ukazuje na itekakvu prevlast tjelesnog odnosno pojavnog nad intelektom ženskog lika, koji u ovim filmovima princa uopće ne zanima. U nastavku filma, Pepeljuga gubi cipelicu na balu, žureći se kući prije ponoći.

Guizerix smatra kako je nakon toga „važnost Pepeljuginje cipele izjednačena s njezinom važnošću kao objektom prinčeve ljubavi; njezin je identitet sveden na veličinu cipela.“ (42) Princ naime ne zna prepoznati Pepeljugu ni po čemu drugome nego po tome stane li ili ne noga neke djevojke u cipelu koju je pronašao. Riječ je o svođenju Pepeljuginog identiteta doslovce na ništa. Brišu se baš svi principi stvarnih međuljudskih odnosa i komunikacije, na snazi je proces dehumanizacije i ponižavanja. Pepeljuga je ne samo ogoljena od identiteta, karaktera i intelekta, već i od cjeline fizičkog izgleda, s obzirom da ju princ uopće nije u stanju prepoznati.

Na kraju, Pepeljuga je filmski prikaz tipične djevojke u nevolji (damsel in distress) gdje samo brak s princem Pepeljugu može izbaviti iz nepravednog života koji živi s maćehom i polusestrama, kao sluškinja, a što se u potpunosti uklapa u širi društveni kontekst unutar kojeg film i nastaje. Američki san idealne obitelji iz velike kuće u predgrađu te idealiziranje braka i majčinstva. (Yerby Baron i Lee)

6.1.4. Uspavana ljepotica

Film objavljen 1959. godine slijedi istu strukturu priče kao i prethodni filmovi. Princeza Aurora doživljava „prokletstvo“, pada u vječni san iz kojeg ju može probuditi samo ljubav. Ono što je zanimljivo u filmu *Uspavana ljepotica* jest Disney-evo naglašavanje važnosti ženske odmjerenosti i pristojnosti, čak i na uštrb vlastite sigurnosti. Ovim se filmom, smatra Michell Fredericks potiče djevojčice i djevojke da budu ljubazne čak i ako drugi to nisu, te da se ni pod kojim uvjetom, ni u jednoj situaciji ne zalažu za sebe. Aurora odlazi u šumu s princem kojeg do tada ne zna, a takve scene ne educiraju djecu o potencijalnim opasnostima istih i sličnih akcija. Autorica članka smatra kako ovakve jednosmjerne poruke mogu imati opasne posljedice te predlaže feminističku intervenciju na klasičnu priču tako da se ukaže na situacije u kojima treba pokazati manire, ali i na situacije u kojima je potrebna pažnja, promišljanje i veliki oprez. (Fredericks)

6.2 Srednji Disney filmovi ili era ambicioznih i odvažnih Disney princeza

Kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina razvija se drugi val feminističkog pokreta. Redefiniranje uloga žena dovodi do ozbiljnih društvenih promjena je pa tako, unatoč još uvijek žestokom otporu jednog dijela društva, ženama omogućen ulazak u sferu javnog; u sferu plaćenog rada. 1960-ih one se ohrabruju i udružuju kako bi osigurale ravnopravnost s muškarcima; jednake mogućnosti, plaće i napredak kako na radnom mjestu tako i na društvenoj ljestvici uopće. Tako ujedinjene, imale su za cilj promijeniti način na koji ih zapadno društvo, posebno američka kultura, vrednuje i karakterizira. Zalagale su se za jednakost spolova na svim područjima, u suprotnosti s dotadašnjim pogledom na žene kao inferiorniji spol zbog fizičkih različitosti. Bez obzira na zakon prema kojemu za isti rad svi ljudi, neovisno o spolu moraju biti jednako plaćeni, nitko nije mogao regulirati problem češćeg zapošljavanja muškaraca. Bitan pomak dogodio se kada je zabranjena diskriminacija na poslu na temelju rase i spola. Do kraja 80-ih godina žene su uspjele izboriti većinu svojih zahtjeva, kao što su mogućnost visokog obrazovanja, ravnopravni radni odnosi te mogućnost kontrole nad vlastitim reproduktivnim organima, pravo na pobačaj i dostupnost kontracepcije. (Wood)

Promjenom kulturološke matrice, Disney također donekle mijenja strukturu svojih filmova s princezama u glavnoj ulozi – prilagođava ih novim društvenim obrascima i normama te promovira drugačije vrijednosti i trendove, zadržavajući ipak klasičnu Disney patrijarhalnu matricu, što je u potpunom skladu s društvom koje, unatoč pozitivnim promjenama i dalje u velikoj mjeri ostaje patrijarhalno. Nova pojava u Disney filmovima ove faze jesu princeze koje žele prelaziti granice društvenih očekivanja. U razdoblju od 1989. do 1989. glavne protagonistice, Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas i Mulan pokušavaju pronaći sebe i svoj identitet, a naglasak se s fizičkog stavlja na intelektualno, pa tako po prvi puta saznajemo o karakteru, interesima, željama i snovima lijepih princeza. Romantična pozadina i dalje je prisutna, no pojam ljubavi se od prvog do zadnjeg filma ove faze postupno mijenja te „instant zaljublivanje“ zamjenjuje razvoj odnosa i realniji prikaz procesa zaljublivanja. One se počinju suprotstavljati svojim očevima te njihova uloga nije prvenstveno usmjerena na brigu o domaćinstvu. Iako većina znanstvenih radova na temu evolucije Disney princeza ovu fazu povezuje isključivo s drugim valom feminizma, ne bih se složila s time.

Leslie Heywood and Jennifer Drake u knjizi *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism* navode kako je treći val feminizma započeo početkom 1990.-ih godina, a termin je prva upotrijebila Rebecca Walker 1992. godine, jedna od osnivačica „Third Wave Foundation“, fondacije osmišljene za podršku mladim aktivisticama i lidericama. „Trećim je feminističkim valom fokus stavljen na percepciju žena različitih etniciteta, nacionalnosti, kulturalnih pozadina i slično.“ (Heywood i Drake, 192) To je označavalo borbu za prava žena drugih rasa ili queer osoba, odbacivanje kulturalnih rodnih stereotipa i slično.

Dakle, osvrnemo li se na društveni kontekst, nemoguće je zanemariti povezanost trećeg vala feminizma i novih princeza koje nisu više nužno bjelkinje srednje klase već ih zamjenjuju crne žene drugih kultura poput Pocahontas, Jasmine i Mulan. S obzirom da je ipak riječ o korporaciji čiji je primarni cilj ostvarivanje profita, a ne politička korektnost, ova promjena nije prošla bez negativnih komentara javnosti. Tako Jaquelyn Guizerix navodi da „Disney princeze postaju sve više etnički raznolike, iako ne bez odgovarajućih stereotipa. Disney se dotiče francuske, arapske, indijske te kineske kulture, ali biva kritiziran zbog netočnih i površnih prikaza drugih kultura.“ (Guizerix, 17)

Stereotipni prikazi različitih kultura i etniciteta vide se i po tome što se stupanj seksualnosti, avanturističnosti i nezavisnosti princeza temelji na boji kože i etničkoj pripadnosti. I ljubavni segment filma također ovisi o kulturološkoj pozadini pojedine princeze pa tako njezina rasa i etnicitet utječu i na mogućnost odabira muža.

6.2.1. Seksualiziranost princeza srednje faze

Ariel, poznata princeza – sirena iz Disneyevog animiranog filma *Mala sirena* (1989.) prva je u nizu heroína nekonvencionalnog izgleda. Henry Giroux smatra važnim spomenuti da su dotadašnji ideali ljepote i dalje prisutni u Disney Princess filmovima srednje faze, no princeze više nisu samo plavokose ili smeđokose bjelkinje. One, tvrdi autor, između ostalog postaju seksualizirane i za primjer daje upravo Ariel koja ima uzak struk i veće grudi. Sve u svemu riječ je o „maloj anoreksičnoj barbie lutki koja predstavlja zabrinjavajuć ideal djevojkama diljem svijeta.“ (Giroux citiran u Zarranz García, 28) Kosa joj je divlja i raspuštena u odnosu na dotadašnje princeze uređene, neupadljive kose. Osim toga, njene grudi skrivaju samo dvije školjke. Autorica rada

Gender, Class and Ethnicity in the Disney Princesses Series, Kirsten Malfroid navodi kako je „Ariel nekoliko puta prikazana u pozi striptizete u kavezu, a s pratećim – gledaj me, ali me ne dodiruj pogledom podsjeća na konvencije tipične burleske.“ (Malfroid, 48)

Primjer drugog filma iste faze, *Ljepotica i zvijer* (1991.) nešto je drugačiji. Iako je fizički sličnija heroinama prve faze; ima urednu kosu, porculanski ten i ni po čemu se ne ističe u odnosu na svoje prethodnice, Belle je otvorila još jednu dimenziju Disney svijeta. Ona predstavlja prvi prikaz ženske seksualne želje u animiranim Disney filmovima. Laura Mulvey u eseju „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) govori o muškoj perspektivi ili rakursu (*male gaze*), a što se odnosi na poziciju u kojoj je žena pasivna u odnosu na „aktivni“ muški rakurs; žena je podložna muškoj želji i predstavlja primarni objekt žudnje. (Mulvey) Kada zvijer zarobi Bellu, ona nije ta koja „pati“ od muškog pogleda. Zapravo se dogodila obrnuta situacija. Allison Craven smatra da se vidi kako „Belle erotično gleda i procjenjuje zvijer.“ (130) Ona podiže obrvu i tim činom poziva gledatelje da na trenutak vide njezinim očima, kao što je to slučaj s *male gaze*-om kojem govori Mulvey. Disney je tako, smatra Craven, prvi put prikazao sliku ženske želje, nudeći žensku alternativu muškom rakursu (Craven).

Nadalje, govoreći o seksualnosti, Kirsten Malfroid i Jasmine, princezu iz Aladdina također vidi kao seksualiziranu i objektiviranu. Naime, ona ima velike oči poput badema te nosi tamni, upadljivi make-up što ranije nije bio slučaj. Christine Yzaguirre smatra da je Jasmine „prikazana egzotično poput arapske Barbie lutke u kostimu trbušne plesačice.“ (Yzaguirre, 31). Poput Ariel i Jasmine ima goli struk i ramena. Malfroid se osvrće na scenu iz filma u kojoj je prikazana samo princezina sjena, dok su obrisi njezina tijela vidljivi samo kroz zavjese. Ovakav prikaz, smatra autorica, doprinosi prikazu Jasmine kao seks-objekta, objekta (muške) žudnje, što je jedna od glavnih karakteristika novijih princeza druge faze Disney Princess filmova. (Malfroid)

Princeza Pocahontas iz istoimenog filma (1995.) je prema brojnim kritičarima najegzotičnija te najviše seksualizirana Disney princeza. LaCroix opisuje Pocahontas kao seksi ženu—kao dijete koje to nije. Pocahontas nosi haljinu koja joj otkriva noge skoro do vrha bedara. Ono što, smatra autor, najviše začuđuje jest njezino atletski prikazano zrelo tijelo žene, unatoč činjenici da se ipak radi „samo“ o djevojčici. Walt Disney je Pocahontas podario izgled „sportašice s dugim, jakim nogama te razvijenim poprsjem. Ipak, uz sve to, ona zadržava tanak struk poput ostalih, što ostavlja dojam zrele i seksualno privlačne ženske uloge“ (LaCroix, 220) Neki su autori, navodi Kristen Malfroid uspoređivali su Pocahontas s Angelinom Jolie i drugim poznatim

glumicama te supermodelima. (Malfroid) Bell, Haas i Sells tvrde da "Pocahontas također nastavlja tradiciju prezentiranja tipa tijela koji je pretjeran i nedostižan". (Bell, Haas i Sells citirani u Malfroid, 80).

6.2.2. Znatiželja i potraga za identitetom

Iako će princeze koje će uslijediti narednih godina biti sve aktivnije, karakterne i odvažne, Mala sirena je ipak ona koja je po prvi put djevojčicama ponudila nešto drugačiju princezu - onu koja, osim romantične veze ima i drugih snova i ambicija. Ariel svoje vrijeme provodi s ribama koje smatra prijateljima te u njihovom društvu svakodnevno izlazi na površinu jer je zanima nepoznati i njoj toliko privlačan svijet - svijet ljudi odnosno život na kopnu. Ariel je prva koja je pjevala i govorila o vlastitim željama - o tome da želi biti drugačija, da ne želi ostati zauvijek zarobljena u moru te ograničena svojim repom koji ju čini sirenom. Unatoč autoritetu i zabranama, Ariel nije odustala od svojih želja sve dok nije dobila ono za čim je čitavo vrijeme žudila - da odbaci rep i bude žena. Barber smatra kako je u toku filma postalo jasno da će se njena žudnja za kopnom u konačnici svesti na žudnju za princem Ericom, a koji je početak i kraj svih njenih nadanja i maštanja. (Barber)

S obzirom da je Ariel spremna odustati od mnogočega kako bi mogla zauvijek biti s Ericom, ovaj film možemo promatrati kao relativan napredak što se odlučnosti i djelovanja protagonistica tiče. Ariel zgovara rečenicu: „Što bih dala da mogu živjeti tamo gdje si ti! Čime bih sve platila samo da sam pokraj tebe! Što bih sve učinila da vidim kako se smiješiš!“ (*Mala sirena*) Kirsten Malfroid dodaje kako osim napuštanja glasa, Ariel misli i na žrtvu napuštanja svoje sestre i oca— žrtvu na koju je spremna ukoliko će joj ona zauzvrat omogućiti da bude s Ericom do kraja života. (Malfroid)

Na primjeru ovog filma možemo vidjeti napredak od princeza poput Snjeguljice koje su čekale da ih ljubav sama pronade do Ariel koja ima aktivnu ulogu u ostvarivanju svoje ljubavi. Ona se za nju mora truditi, prelaziti brojne granice i zabrane, a u konačnici izgubiti i glas i obitelj. S druge strane, Malfroid također upućuje na zabrinjavajuću činjenicu prema kojoj Grimmove heorine „nemaju glasa“, odnosno, dobre djevojke u pričama braće Grimm su one koje su prije svega tihe, gotovo nečujne. Mala sirena, Hansa Christiana Andersena, međutim, prva je koji doslovno ostaje

„bez glasa“. Prema Lauren i Alan Dundes, ova nemogućnost govora „potvrđuje mušku šovinističku ideologiju da je idealna žena lijepa, ali nijema“ (Dundes citirana u Malfroid, 50) Kathi Maio još je radikalnija pa kaže kako je „Ariel doslovno utišana željom za muškim prihvaćanjem.“ (Maio u Yzaguirre, 25).

No izuzetno je zanimljivo i u velikoj mjeri u kontradikciji s dobro argumentiranim tezama o u kulturi kao „prirodnoj“ i neraskidivoj vezi između ženske ljepote i nijemosti, to da je upravo Arielin glas ono što je, između ostalog zaintrigiralo princa Erica. Van Den Abbeele tvrdi da je novitet u ovim filmovima muško zanimanje za nešto više od samo fizičkog izgleda princeza. U ovom slučaju, Eric se zaljubio u Arielinu ambicioznost i želju da se izbori od očeve dominacije. (Van Den Abbeele) Elizabeth Bell, potpuno suprotno Arielino gubljenje glasa vidi kao „preispitivanje statusa žene kao govorećeg subjekta“. Unatoč ovim i ovakvim raspravama, svi navedeni autori slažu se da je Ariel „senzualnija, agresivnija, neovisnija o ocu i buntovnija od svojih prethodnica“ (Malfroid, 53)

Malu sirenu nasljeđuje Belle, princeza iz filma *Ljepotica i Zvijer*, a koju je Allison Craven opisuje na sljedeći način: „djevojka s obje noge na zemlji, sumnjičava prema muškarcima i pomalo feministički orijentirana“ (Craven u Malfroid, 56). Najjednostavnije, Belle je prikazana kao inteligentna mlada djevojka koja više od svega voli čitati knjige, a što upućuje na činjenicu da ona, za razliku od princeza rane faze Disney Princess filmova, razmišlja.¹³ Također, pametnija je od mnogih muškaraca u filmu što možemo vidjeti primjerice po tome što i Gaston i Zvijer imaju poteškoća s čitanjem. Ima odlučan i čvrst karakter te „sama sebi kroji sudbinu“. (Malfroid, 60) Belle se osjeća sigurno, ugodno i samouvjerenom u svojoj posebnosti; „čudnosti“¹⁴ i jedinstvenosti. Osim uvođenja žena koje čitaju u Disney filmove, Belle je nekonvencionalna po još nečemu. Odbija se udati za Gastona te aktivno bira „ljubiti i brinuti se za Zvijer, ne izopćiti ga i ne odbaciti poput ostatka društva.“ (Malfroid, 60) Ipak, Disney u ovom filmu napredak nije uspio ostvariti na svim područjima pa tako iako vidimo njezin izražen karakter, samosvijest i odlučnost kada odbija princa Gastona, *Ljepotica i Zvijer* ostaje film u kojem je očinska figura nepromjenjeno značajna pa je tako Belle „ovisna o svom starom ocu“ (Malfroid, 60) te se predaje Zvijeri u vječno zatočeništvo samo kako bi oslobodila oca iste sudbine.

¹³ Kao što tvrdi Gaston, lik iz filma *Ljepotica i Zvijer*: „nije u redu da žena čita. Uskoro počinje dobivati ideje i razmišljati“ (*Ljepotica i Zvijer*, 1991)

¹⁴ Kako nas pjesmama autori uvode u samu radnju, tako iz tekstova saznajemo da sumještani smatraju Belle prelijepom, ali čudnom djevojkom kako ju stalno nazivaju. Pridjev „čudna“ upotrijebila sam iz tog razloga.

Jasmine, princeza iz filma *Aladdin*, baš poput Ariel, vodi bitke s očekivanjima društva ali i s onima vlastitog oca. Izjave poput: „Zakon je u krivu, mrzim ovakva prisiljavanja...“ (*Aladdin*, 1992) ili ona, kada je, čuvši naređenje oca da se uda vrlo mlada, Jasmine izgovorila: „Onda možda uopće više ne želim biti princeza!“ (*Aladdin*, 1992) potvrđuju da je Disney i ovim filmom nastavio trend princeza koje se žele ostvariti u potpunoj suprotnosti s onim što se od njih očekuje. U jednom trenutku filma, Jasmine također odluči pobjeći od kuće te sljedećim riječima objašnjava zašto teži slobodi: „Ne mogu ostati ovdje i živjeti tako da drugi žive život za mene. Ovdje gdje mi govore kako ću se obući, što ću raditi i kako ću se ponašati. Nisam slobodna donositi vlastite odluke. Tu sam zarobljena.“ (*Aladdin*, 1992) Ipak, jednom kada pobjegne, ona se u potpunosti oslanja na druge i ponaša se kao razigrano dijete. Aladdin je tako spašava iz brojnih situacija do kojih se Jasmine dovela svojom nepromišljenošću, dječjom smotanošću i naivnošću. Susan Swan tvrdi da je s Jasmine Disney napravio nezanemarljivu pogrešku. Nakon samouvjerene Belle, Disney se vratio na „lijepu djevojku koju princ treba spašavati od brojnih nevolja.“ (Swan, 352) Kirsten Malfroid se osvrće na izjave kritičara koji kažu kako Jasmine traži avanturu. Njezin je stav da avanture lijepe princeze ne bi postojale da nije Aladdin taj koji joj je pokazao „cijeli jedan novi svijet“ (*Aladdin*, 1992) (Malfroid, 74)

Pocahontas je kroz čitav film prikazana kao avanturistica, kao aktivna i energična djevojka, sanjivog duha. Skače s visokih stijena u vodu, trči kroz šumu, pliva i sama upravlja kanuom. Ne slijedi pravila niti ustaljene obrasce; znatiželjna je i želi saznati što se to krije „iza riječnog zavoja.“ (*Pocahontas*, 1995) Lianne Blankestijn daje primjer prizora iz filma kada Pocahontas dođe do dijela rijeke kada se ona račva u dva pravca; Pocahontas mora odlučiti hoće li nastaviti veslati mirnim dijelom rijeke ili skrenuti u divlje i neizvjesno. Ona odabire drugi put. (28) Pocahontas pak ima jako izražen karakter, što postaje jasno iz njezine reakcije na očevu izjavu da je ratnik Koccoum zatražio njezinu ruku. Pocahontas se suprotno stavu njezina oca nalazi s Johnom Smithom, Englezom u kojega se zaljubila. Do Rozario objašnjava kako se takav potez zasigurno ne bi dogodio u realnom životu u vremenu o kojem je u filmu riječ, budući da je tada bila norma ponašanja slušati sve naredbe i odluke vođa, osobito u ratu. Do Rozario kaže kako "princeza unatoč odluci oca izabere lošeg dječaka – zabranjenog princa te tako šalje poruku mladim djevojkama da treba imati vlastito mišljenje i da treba donositi odluke neovisne o bilo čijem utjecaju.“ (Do Rozario, 15) Kada kapetan Powhatan odluči ubiti Johna Smitha, Pocahontas je ta koja stane ispred

njega kako bi ga zaštitila. Ona spašava ljubav svog života, umjesto on nju, a što je, u odnosu na ranije filmove, izrazito napredno.

Na samom kraju filma, Pocahontas odbija ponudu Johna Smitha da s njim ode u Englesku te ostaje uz svoj narod i svog oca. Ovaj postupak autori različito tumače pa tako Yzaguirre smatra da ona odbija ljubav jer „izabire sudbinu koja nije heteroseksualno romantično ispunjenje već uloga plemenskog vodstva“ (Yzaguirre, 16) dok sociologinja Lauren Dundes s druge strane njenu odluku vidi kao promašaj s obzirom da je unatoč svojoj primarnoj želji da se odvaži u nepoznato i bude sa Smithom, odabrala poslušati oca i ostati uz pleme pa tako Disney formula i dalje neometano funkcionira. „Činjenica da Pocahontas ne odabire sreću u ljubavi još je indikativnija jer je stvarna Pocahontas zapravo otišla u Europu s Johnom Smithom te je imala priliku istraživati novi svijet te biti veleposlanica svoga naroda.“ (Malfroid, 84)

Mulan (1998.) je posljednja princeza srednje faze Disney Princess filmova i meni osobno po mnogočemu najinteresantnija. Dodatnoj analizi Mulan vratit ću se kada ju budem uspoređivala s najnovijom princezom Moanom. Uloga Mulan temelji se na liku Hua Mulan iz priče *Balada o Mulan* u kojoj se ona odijeva kao muškarac i, umjesto oca, odlazi u vojsku. Princeza iz Disney filma također odlučuje umjesto oca otići u vojsku kako bi spasila svoj narod. Dok roditelji spavaju, Mulan se prurušava u muškarca i pridružuje vojsci. Jedini koji joj pomažu u filmu su cvrčak i mali zmaj Mushu. Ona postaje najbolja ratnica od svih te se uspije prilagoditi novoj rodnoj ulozi. Za razliku od svih njezinih prethodnica iz svih faza Disney princeza, Mulan nikada nije niti bila dio tradicionalnih rodni uloga. Ta je razlika eksplicitno posredovana činjenicama da se oblačila poput dječaka, da je bila nespretna i nezgrapna te da joj je nedostajalo elegancije. Prema klasičnim standardima ona je „premršava, i ne može takva nositi sina.“ (*Mulan*, 1998)

Kina je u filmu jasno prikazana kao patrijarhalna, konzervativna zemlja u kojoj žene znaju koje je njihovo mjesto u društvu i s njim se identificiraju. Mulan je stoga daleko progresivnija od društva u kojem je odrasla. „Za djevojku je previše inteligentna, previše tvrdoglava i previše pričljiva. Žene ne bi trebale suprotstavljati se muškarcima i trebale bi držati jezik za zubima.“ (*Mulan*, 1998)

U svijetu kojega je Mulan dio, žene bi trebale djelovati točno onako kako se to, s obzirom na rodne uloge, od njih očekuje. Unatoč očekivanjima, ona to odlučno odbija i time želi dokazati da je više od djevojke stvorene za brak i djecu. Iako se isprva čini jasnim i neupitnim da Mulan

odlazi u vojsku kako bi poštedjela svog bolesnog oca da obuče uniformu, ona negdje pri samoj sredini filma izgovara rečenicu: “Možda nisam otišla u vojsku zbog svog oca, možda sam to učinila da bih dokazala samoj sebi da mogu što god poželim te da bih, kada se pogledam u ogledalo, vidjela nekoga tko zaista vrijedi.“ (*Mulan*, 1998) te tako predstavlja promjenu u standardnoj dotadašnjoj Disney matrici. Ona je također prva princeza koja nije vođena pronalaženjem ljubavi pa tako gotovo do posljednje scene kada se pojavljuje zapovjednik Li Shang, ne vidimo naznaku romantične veze. Film također ne završava poljupcem niti brakom, već samo Mulaninim pozivom Li Shanga na večeru, a to svakako donosi osvježanje u odnosu na ranije filmove.

6.2.3. Rasa/etnicitet

Kao što sam ranije spomenula, princeze srednjih filmova iz niza Disney Princess linije postaju etnički raznolike pa se Disney tako dotiče francuske, arapske, indijske te kineske kulture. Usprkos intenciji kompanije da se obogati za lepezu kultura, Disney je konstantno kritiziran zbog stereotipnih i netočnih prikaza stranih kultura. Radi drugog dijela diplomskog rada, točnije, analize filma *Moana* i osvrta na površne i pogrešne prikaze polinezijske kulture, smatram kontekstualno bitnim osvrnuti se na iste, slične ili u najmanju ruku povezane probleme s interpretacijom kultura iz ranijih Disney razdoblja.

Radnja filma *Aladdin*, primjerice odvija se u arapskom gradu Agrabahu. Avins tvrdi da su duljina nosa, boja kože i oblik očiju dvoje mladih protagonista, Jasmine i Aladdina, izabrani tako da bi se proizvodi koji uključuju ove likove dobro prodavali u Disney trgovinama na zapadu. S druge strane, ostali likovi u filmu prikazani su kao debeli i niski, velikih noseva i usana te crne brade i tamne kože. U konačnici, smatra Kristen Malfroid, njihova je kultura „vrlo negativno i stereotipno prikazana kao barbarska i primitivna“. (Malfroid, 76) U jednoj se sceni filma za arapske večeri navodi da su „vruće nego druge na bezbroj divnih načina“ (*Aladdin*, 1992) čime se aludira na nemoralnost, egzotiku i senzualnost, odnosno jače izraženu seksualnost nego što je to slučaj na zapadu. Osim toga, Malfroid navodi kako je kriminal prisutan gotovo stalno u filmu, a nasilje je prikazano preuveličano i vrlo eksplicitno. (Malfroid) Primjer toga su kraljevski čuvari koji zločince kažnjavaju tako da na njih bacaju noževe, tučnjava je dio svakodnevice, tuku se čak i žene, a prijeti se rezanjem ruku i nogu. Ulični prodavači okarakterizirani su kao neuljudni i primitivni, pohlepni

i okrutni. „Osim toga građani su okarakterizirani kao luđaci koji se zabavljaju gotovo pa mazohistički; hodaju na noktima te po vrućem ugljenu, nose noževe u grlu te žongliraju vatrom.“ (Malfröid, 77)

Pocahontas sadrži potpuno drugačije prikaze dominacije zapadnjačke kulture i omalovažavanja kao i stereotipiziranja Indijanaca. Oni su uglavnom prikazani kao ratnički narod. Prikazani su kao da im je nasilje „u krvi“. John Smith je okrutno osuđen na smrt, što je prema Hoisingtonu „kazna za njegov avanturistički duh“ (Hoisington u Tanner, 346). Indijanci se prikazuju kao da se slijepo drže tradicije i ne žele prihvatiti baš ništa novo: "Pomozite nam da zadržimo naše drevne načine života" (*Pocahontas*, 1995) Oni također izazivaju strah pa prema Malfröid primjerice Kekata, plemenski šaman, izaziva strah i neugodu i prikazan je poput zvijeri: „To nisu muškarci poput nas nego čudne zvijeri s tijelima koja sjaje poput sunca i oružjem koje je poput vatre i gromova. Glasaju se poput vukova i satiru sve što im je na putu“ (*Pocahontas*, 1995) Unatoč ovim opaskama i razmatranjima, mislim da se može tvrditi da Indijanci koriste nasilje u svrhu obrane. Najzanimljivijom smatram primjedbu kojom autori Derek Buescher i Kent Ono u radu "Deciphering Pocahontas: Unpackaging the Commodification of a Native American Woman" kritiziraju način na koji ružna stvarnost masovnog uništenja biva zamijenjena skladnom zajednicom kolonizatora i domorodaca gdje se problemi, na nagovor Pocahontas ipak rješavaju razgovorom, a ljubav pobjeđuje sve nesporazume i neslaganja. (Buescher i Ono).

Problem koji dodatno opterećuje Disney rakurs i pripadajući mu svjetonazor je prilagođavanje stvarne priče o Pocahontas zapadnjačkom konzumerističkom društvu. Pocahontas koja je zaista postojala, otišla je s Englezima u Europu te tamo radila kao veleposlanica Indijanaca. Neki autori poput Jacquelyn Kilpatrick naglašavaju potisnutu činjenicu da je Pocahontas zapravo oteta i silovana od strane engleskih kolonizatora. (Kilpatrick u Malfröid). Htjela se vratiti kući, no putem je umrla od velikih boginja sa samo dvadeset dvije godine. Autorica se također osvrće na njezin izgled proizveden u Disney studijima. Sve odlike Pocahontasinog izgleda fetišizirane su i prilagođene potrošačkoj kulturi, ali i idealu američke žene. Tim procesom prilagodbe direktno se gubi stvarni indijanski identitet pa je tako čitava priča samo prividno utemeljena u kulturi i identitetu Indijanaca.

Čitava kulturološka razlika ove priče u odnosu na druge može se svesti na sitne varijacije u boji kože i stalnim promjenama odjeće koja se prilagođava tradicionalnim nošnjama kultura unutar

kojih je smještena radnja, iako ni to nije detaljno niti u potpunosti točno odrađeno. Ono što se dogodilo, smatra Malforid jest „tipično podčinjavanje Indijanaca euro-američkoj kulturi“ (Malforid, 89). Baucher i Ono smatraju kako Disney koristi „igranje“ s indijanskom kulturom kako bi predstavili engleske kolonijaliste kao samo prestrašene i miroljubive i tako opravdali i legitimirali svoje postupke. (Buescher i Ono citirani u Dundes, 32). Oni tako svoje namjere kroz film prezentiraju kao pozitivne: „Pokazat ćemo vašem narodu da na najbolji mogući način iskoristite zemlju koju imate i od nje dobijete ono najbolje. Mi smo uspjeli poboljšati živote divljih ljudi u cijelome svijetu...“ (Pocahontas, 1995.)

Pocahontas i njezino pleme prikazani su kao neodvojivi od prirode; vezani za nju u svakom smislu, čime su smješteni te shvaćeni kao najniža vrsta u evolucijskom razvoju. S druge strane pak, neki autori vide Pocahontas kao „simbol okončavanja kolonijalne povijesti, rasizma i seksizma“ (Buescher i Ono, 35) Kroz romantičnu priču o ljubavi između Indijanke i Engleza dolazi do utopijske pomirbe i brisanja svih povijesnih zala. I, na kraju, Kinezi u filmu Mulan također su prikazani prilično stereotipno. Svi su niski, imaju „kozje brade“ i crnu pundicu na glavi. Konstantno se koriste tradicionalni simboli poput maski, papira u boji, leptira, bubnjeva, zmajeva i vatrometa. Huni¹⁵, iskonski neprijatelji Kineza, uglavnom su portretirani kao zli ljudi koji su u stanju krvoločno ubijati. Osim toga, Kinezi su prikazani kao da posjeduju nadnaravnu snagu pa je tako

Shan Yu nevjerojatno velik, ima kandže umjesto ruku, oštre zube i oči grabežljivca...njegovi pokreti podsjećaju na divlju mačku dok su njegova razvijena osjetila još više okarakterizirana kao životinjska. Završni dokaz njegove ne-ljudske prirode daje njegov strah od požara ili izumiranje, element koji prirodno prijete životinjama. (Malforid, 87)

¹⁵ Kineski zid počeo je graditi prvi kineski car Čin' Š'haung kako bi zaštitio Kinu od napada plemenskih nomada Huna.

6.2. Era neovisnih princeza slobodnog duha ili faza najnovijih Disney filmova

Autorica rada „Disney's female gender roles: the change of modern culture“, McKenzie Barber prva je progovorila o trećoj fazi filmova Disney princeza 2014. godine kada je u tu kategoriju stavila tri filma: *Princeza i žabac* (2009.), *Merida Hrabra* (2012.) te *Ledeno Kraljevstvo* (2013.). Neal Lester, autor brojnih radova na temu afro-američke kulture smatra kako je Disney s prvom u nizu novih princeza, Tianom, počeo ispravljati ranije pogreške te da ona „postavlja standarde za princeze koje dolaze nakon nje; prekida se lanac nesamostalnih djevojaka, a tu ulogu zamjenjuju u potpunosti neovisne i sposobne heroine“ (Lester) čime bi se konačno trebala dokinuti klasična Disney patrijarhalna matrica.

Lianne Blankestijn smatra kako neovisno o fazama, uvijek možemo locirati pet specifičnih tema koje se pojavljuju u filmovima s princezama u glavnim ulogama, a to su: rasa, etnicitet, rodne uloge, kulturalni utjecaj lokacije na kojoj je smještena radnja i odnosi unutar obitelji. Sve imaju nešto zajedničko, a to je stereotipiziranje. (Blankestijn) Uvažavajući navedene uvide o iskoraku u fazama samokorigiranja, kada je riječ o reprezentaciji princeza, smatram da je Disney najveći iskorak napravio u filmovima *Frozen* i *Brave* i to na području odnosa unutar obitelji.

Priča o Anni i Elsi (*Ledeno kraljevstvo*) priča je o dvije sestre te razvoju njihovog odnosa, dok je Merida između ostalog priča o majci i kćeri; za razliku od ranijih filmova druge faze u kojima se čitava priča temeljila na neslaganju očeva sa željama i idealima svojih kćeri. Također, što se rodnih uloga tiče, Tiana je prva princeza koja želi otvoriti restoran te „ne želi biti samo konobarica čime doslovno razbija tradiciju dotadašnjih klasičnih rodnih uloga.“ (Lester, 300) Ona je tako prototip ambiciozne, neovisne žene koja će napraviti sve da postigne svoj cilj. „Ljubav neće odbiti, ali samo ako to neće stajati na putu njezinoj ambiciji.“ (Lester, 293)

Druge protagonistice nisu profesionalno profilirane. S druge strane, iako ni u jednom filmu romantična priča nije okosnica radnje, Merida Hrabra jedina je koja aktivno propituje brak kao normu, ne vidi se ni u kakvom ljubavnom odnosu već želi biti neovisna i slobodna, a što je jedna od centralnih tema filma koji tako eksplicitno propituje standardne rodne uloge i obrasce. Također, Merida je i najспособnija i najsamostalnija princeza do sada. Kada je riječ o prikazu ljubavi, *Ledeno kraljevstvo* ipak zaostaje nekoliko koraka, jer, unatoč klasifikaciji koju je napravila Blankestijn,

Anna ipak oženi princa kojeg poznaje samo jedan dan, a to se uklapa u klasičnu raniju Disney formulu.

Što se pak rase i etniciteta tiče, Blankestijn smatra da je Merida apsolutno stereotipizirana Irkinja, dok je Tiana „sličnija bijelim Amerikankama, tako da je zapravo klasična bijela princeza obojana u crno“ (Blankestijn, 44) Nijedna od radnji nije se temeljila na stvarnim pričama te se posljedično tome Disney nije morao baviti prezentiranjem drugih kultura i njihovih načina života sve dok 2016. nije odlučio objaviti film o princezi Moani - film čija se radnja oslanja na polinezijsku kulturu i mitologiju.

Dakle, vidimo da su svi ovi filmovi (do posljednjeg) u nekim segmentima stagnerali u odnosu na raniju fazu, a u nekima ipak pokazali maleni, ali postojeći pomak naprijed. S obzirom da je *Moana* posljednji u nizu Disney Princess filmova, očekivano se i on trebao odmaknuti od filmova druge faze, nastalih dvadeset pa i više godina ranije. Moje je mišljenje da *Moana* slijedi klasičnu patrijarhalnu matricu u vidu „nezadovoljnog oca i neposlušne kćeri“. Ona je, za razliku od Meride Hrabre, manje samostalna i manje sposobna te itekako ovisi o muškom (ali i personificiranom) pomagaču koji je u filmu Merida Hrabra izostao. Osim toga, nema ambicije poput Tiane, ne poigrava se značajno rodnim ulogama ili to bar ne čini svjesno poput Meride. Rasa i etnicitet još su jednom iznova stereotipizirani (kao u filmovima *Pocahontas*, *Aladdin* te *Mulan*), a i prikaz točne lokacije i kulture na kojoj se temelji radnja nije zadovoljavajuć. Ne samo da nije zadovoljavajuć, dapače, izazvao je brojne kritike o kojima ću u nastavku reći nešto više kada ću u analizi filma *Moana* detaljno razložiti sve navedene točke za koje smatram da su u filmu problematične. U analizu filma koja slijedi polazim s tezom da je Moana, iako posljednja princeza od koje se najviše očekivalo, ostala u 1990.-ima, zasigurno prije kineske princeze koja zalazi u probleme i muških i ženskih rodnih uloga, *Mulan*.

7. Sažetak filma Moana

Priča o Moani smještena je u daleku prošlost, gotovo prije 2000 godina. Iako su autori zamislili da se radnja dešava negdje na otocima Pacifika, onaj filmski, Motonui, fikcionalan je. Niti postoji kao stvarna zemljopisna lokacija niti se referira na neki od postojećih otoka.

Film započinje kad Gramma Tala, Moanina baka, priča drevnu priču o polubogu Mauiu koji je ukrao srce boginje Te Fiti, Majke Otoka, one koja je imala potpunu moć stvaranja. Sa srcem i svojom udicom bez koje Maui gubi svoju božansku stranu, pokušava pobjeći. Pri pokušaju bijega suočava se sa opasnom i zlom Te-Ka, Lava vješticom. Maui, da bi uspio pobjeći, mora se boriti s Lava vješticom. U toj borbi gubi i srce i udicu te ostaje zatočen na nepoznatom otoku.

Središnja priča filma započinje tisuću godina kasnije. Šesnaestogodišnju Moanu, nasljednicu svoga oca, vođe otoka Motonuia, Ocean izabire da bude ta koja će vratiti srce Te Fiti te tako spasiti zemlju od isušivanja, a svoj narod od izumiranja. Gramma Tala jedina podržava Moaninu želju da se prepusti Oceanu te joj pokazuje špilju sa skrivenim drevnim kanuima. Djevojčica otkriva kako su njezini preci stoljećima bili moreplovci i istraživači te započinje svoje putovanje s ciljem da pronađe Mauiu te ga nagovori da zajedno vrate srce Te Fiti. Putem se suočavaju s mnogim preprekama koje uspješno svladaju, a na samom kraju filma Moana otkrije da je Te Kā u stvari Te Fiti te joj vraća srce na mjesto. U tom se času Lava vještica gasi i ponovno pretvara u mirnu božicu plodnosti. Na dar, Majka Otoka Mauiu vraća njegovu izgublenu udicu čime je polubog opet u posjedu svojih moći.

8. Analiza filma *Moana*

Slijedi analiza posljednjeg Disney Princess filma naziva *Moana* (2016.) u kojoj ću, nakon teorijskog uvoda - uvoda koji mi je potreban ne samo kao okvir za analizu s pripadajućim mu kategorijalnim aparatom, detaljno ispitati na koji su način prikazani kako ženski tako i muški likovi s obzirom na njihove rodne uloge. Na partikularnoj razini, propitat ću razlikuje li se *Moana* ili ne (i ako da u kojoj mjeri) od princeza iz prve dvije faze Disneyevih Princess filmova. Središnje pitanje u problemskom dijelu moje analize je dvojako: inicijalno i zaključno: najprije ću pokušati odgovoriti na to možemo li, govoreći o *Moani*, govoriti o prvom pravom feminističkom animiranom filmu Disney korporacije da bih u konačnici detaljno izložila probleme koje smatram bitnima kada govorimo o prikazu drugih i drugačijih rasa i kultura. Što se samog kulturološkog pristupa tiče u ovom konkretnom primjeru reći ću nešto više o prikazu polinezijske kulture.

Kako bi analiza bila strukturirana i koherentna započet ću osvrtom na medijske objave; novinske članke, blogove te filmske kritike, a koje su posljednje dvije godine često u fokus stavljale upravo *Moanu*. S obzirom da postoje samo dvije relevantne znanstvene studije na temu ovoga filma¹⁶, oslonit ću se na članke s brojnih internet stranica da bih potom progovorila o prevladavajućem javnom mišljenju kada govorimo o kulturološkom značenju filma. (Članci o kojima govorim su: „*Moana*, a true example of Disney third-wave feminism, is smart, quick-witted and melodious“¹⁷, *Inside Disney's First Feminist Movie: Moana*¹⁸, *The Revolutionary 'Moana': Disney's Most Unapologetically Feminist Princess Yet*¹⁹, *'Moana' is the feminist heroine we've*

¹⁶ Zahvaljujem se filmolozima Bruni Kragiću, ravnatelju Leksikografskog zavoda „Miroslav Krleža“, Nikici Giliću, profesoru na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu i Hrvoju Turkoviću, profesoru u miru s Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu koji su mi pomogli savjetima i zajedno s komentatorom, Nikolom Petkovićem, tražili relevantne znanstvene članke o filmu *Moana*. Nažalost, na naše iznenađenje, postoje samo dva relevantna rada. Jedan od njih je analiza sadržaja o odnosu dobra i zla u tri različita Disney filmova, uključujući *Moanu* (Yüksel, 2017) dok druga studija ističe prikaz nekih od rodnih uloga i podjela unutar filma te nudi zanimljivu evoluciju portreta Disney princeza od samih početaka do posljednjeg filma. (Streiff i Dundes, 2017)

¹⁷ <https://nationalpost.com/entertainment/movies/moana-a-true-example-of-disney-third-wave-feminism-is-smart-quick-witted-and-melodious>

¹⁸ <https://www.hercampus.com/school/akron/inside-disneys-first-feminist-movie-moana>

¹⁹ <https://www.thedailybeast.com/the-revolutionary-moana-disneys-most-unapologetically-feminist-princess-yet>

been waiting for²⁰, Why Moana Is Actually A Badass Feminist Movie²¹, Review: 'Moana,' Brave Princess on a Voyage With a Chicken²² Why Moana is Ecofeminist²³, "Moana", the feminist "princess" we didn't know we needed²⁴, Why Disney's Moana is more than just a feminist hero²⁵, Moana: Disney's first feminist heroine?²⁶)

Za primjer sam izdvojila ovih deset članaka koje smatram dovoljnima da bih samo iz navedenih naslova zaključila sljedeće; opće je mišljenje kako je Moana prije svega feministički animirani film. Analizirajući sadržaj članaka izdvojila bih nekoliko ključnih točaka koje se pojavljuju u svakom tekstu o filmu, a kojima se Moana prema autorima istih razlikuje/izdvaja od svih drugih dosadašnjih princeza; ona je jedina heroína u filmu koja sama spašava svoj narod pa tako jedan od naslova čak ukazuje na to da je Moana na putovanje krenula samo s pijetlom Hei Hei. Za razliku od prethodnih princeza Moana je potpuno neovisna, izgleda realno i „prosječno“, druge je rase, predstavlja drugu kulturu, a ono, čini se, najvažnije je da Moana kroz čitav film ne razvije nikakav ljubavni odnos.

U nakani da demantiram opći stav o Moani kao feminističkom animiranom filmu, u ostatku rada detaljno ću se osvrnuti na svaku pojedinu točku.

²⁰ <https://thetab.com/us/ohio-state/2016/12/05/moana-feminist-heroine-youve-waiting-7027>

²¹ <https://www.theodysseyonline.com/moana-feminist-movie>

²² <https://www.nytimes.com/2016/11/22/movies/moana-review.html>

²³ <https://realtalkuniverse.com/2017/08/05/why-moana-is-ecofeminist-af/>

²⁴ <http://www.thepacer.net/moana-the-feminist-princess-we-didnt-know-we-needed/>

²⁵ <https://www.theoppositeofadulthood.com/blog/2017/9/16/how-far-ill-go-why-disneys-moana-is-more-than-just-a-feminist-hero>

²⁶ <https://blog.valuedopinions.com/moana/>

8.1. Moana kao jedina heroína u filmu

Upišemo li u Google riječ Moana, dobit ćemo barem trideset naslova koji govore o ovom filmu kao velikoj prekretnici u Disney filmovima. Autori tih članaka smatraju kako Moana primjerice „pokazuje ultimativnu neovisnost“ (Ebse, „*Inside Disney's First Feminist Movie: Moana*“) ili kako je ona „dovoljno heroína da priča bude samo o njoj“. (Wainz, „‘Moana’ is the feminist heroine we’ve been waiting for“)

Obje rezolutne tvrdnje koje film klasificiraju kao ultimativni feministički uradak odnose se ne samo na Moanin odnos s Mauiem, suputnikom i partnerom u neočekivanim borbama na putu do Te Fiti, već i na njezin odnos s ocem koji Moani brani da zaplovi oceanom, da bude ono što jest te da dokaže da je snažna i sposobna jednog dana voditi svoj narod.

Moana zna da rješenje problema isušivanja zemlje leži u tome da ona pod svaku cijenu mora otići dalje od grebena koji predstavlja granicu između dopuštenog i zabranjenog, istraženog i neistraženog - između, u pravilu, preporučenog sigurnog i nepreporučljivog opasnog. Uz ovu klasičnu bajkovitu shemu u kojoj je 'prelazak na drugu stranu' jedan od središnjih motiva, Moaninu najveću snagu u filmu ne vidimo u standardiziranim i klišeiziranim motivima iz bajki i (ili) mitova te njihovih adaptacija, kao što je to rješavanje problema, zagonetki koje smrtnicima postavljaju bogovi ili pak do stereotipa očekivanih borbi protiv čudovišta... Ne vidimo je čak ni u njezinoj ambicioznosti i izostanku straha, već u borbi s patrijarhalnim ocem - u sukobu s onim čija bi riječ trebala biti posljednja i kojeg se bespogovorno treba slušati. Otac stoji na putu njezinoj fizičkoj, ali i emocionalnoj snazi; svjesno joj zatvara vidike, postavlja jasne granice te tako zaustavlja njezin rast i postavlja se kao prepreka u realizaciji njezinih potencijala.

Unatoč zabranama koje otac pred nju postavlja za nju kreirajući prostor između dopuštenog, očekivanog i za nju nedoličnog, Moana odluči slušati prvenstveno sebe i odvaži se na put u nepoznato ploveći oceanom iza grebena. Bez obzira na ranije navedena mišljenja o Disneyevom radikalnom zaokretu k feminizmu, upućenima u dijakroniju i „razvoj“ Disney perspektiva , tretmana princeza i njezinih rodni uloga, ovakva situacija ipak ne predstavlja ništa novo u *Disney Princess* filmovima. Naprotiv, ona slijedi i još jednom iznova perpetuira standardnu Disney matricu započetu još 1991. i to s *Malom Sirenom*.

Baš kao i Ariel, a kasnije Mulan, Jasmine te Pocahontas tako i Moana svoju buntovnost iskazuje suprotstavljanjem ocu koji je i ovaj put, smatraju autorice Madeline Streiff i Lauren

Dundes, najdominantniji lik u filmu. Sva ograničenja potječu od njega te je i dalje jedini autoritativni lik. Majka ima samo površno razrađen karakter, nema posebno važnu ulogu te, posljedično, ne predstavlja nikakav autoritet.

Naslov pjesme *Koliko daleko ću otići* (*How far will I go*) ukazuje s jedne strane na njezino propitivanje može li biti „savršena kći“ i ostati na otoku kojeg poznaje dok s druge strane prezentira Moaninu znatiželju, potrebu da ide tamo gdje „ne može ići, a gdje želi biti“ (*Moana*, 2016). Iako želi biti zadovoljna onim znanim i sigurnim, životom prema očevim pravilima, Moana se pita hoće li „prijeći tu liniju“ i koliko će se daleko odvažiti otići.

Raspravljajući o tim dvama dvojbama, Streiff i Dundes također smatraju kako je riječ o već poznatoj Disneyevoj šabloni. Kao jedinu razliku između Moane i Ariel navode to što „Moana, osim što želi biti savršena kći ima i generalnu želju za istraživanjem, a što ju čini seksualno ranjivom dok Ariel želi biti savršena kći, ali je njezina želja za općenitim istraživanjem nepoznatog završila kada je svoju seksualnu želju fiksirala na princa Erica.“ (Streiff i Dundes, 7) Ipak, u oba filma situacija se može svesti na isto; odvažnost i znatiželja njihovih kćeri predstavlja prijetnju i strah samo njihovim očevima koji ih konstantno kontroliraju.

Na kraju, ni jedna niti druga princeza ne ostvare u potpunosti svoju nezavisnost od oca koju čitav život žele ostvariti. Posebna i filmski ključna veza kćeri i oca i dalje ostaje nepromijenjena. Streiff i Dundes nastavljaju uspoređivati dva filma pa tako kažu kako „posljednje što Ariel kaže u Maloj Sireni jest ocu da ga voli, dok Moanu vidimo samu s ocem koji upravlja jedrilicom. Na trenutak i njezina ruka dodiruje kormilo, no vrlo brzo prepušta kontrolu svome ocu“ (Streiff i Dundes, 20), značajno mu se nasmiješi, a potom nastavi trčati, skakati i igrati se, što ukazuje da je ipak riječ samo o djevojčici koja je i dalje itekako ovisna o ocu. Iako je naučila kako upravljati brodovima i biti prava istraživačica, osjeća potrebu da taj posao ipak prepusti ocu.

Potvrdu neraskidive veze oca i kćeri vidimo i u filmu *Pocahontas*, kada princeza odabire ostati s ocem i svojim narodom unatoč ljubavi prema Johnu Smithu. Uspješno rješavanje problema s patrijarhatom potencijalno bi se moglo prikazati očevom potvrdom sposobnosti, zrelosti i uspjeha glavne protagonistice, čime bi mogli zaključiti da se potonja uspjela izboriti za to da se i njezin glas čuje, a njezina snaga cijeni. Autorice Stieff i Dundes smatraju kako je upravo to u ovom, kao i svakom prethodnom filmu izostalo s obzirom da „Moana svojim roditeljima ne kaže kako je ona zaslužna za obnovu prirode, pa je umjesto toga, ključni trenutak susret obitelji i njihovo ponovno ujedinjenje.“ (Stieff i Dundes, 20)

8.2. *Maui*

Moanin otac kao i polubog Maui snažni su muški likovi. Fizički su natprirodno veliki, visoki i mišićavi. I jedan i drugi predstavljaju moć i kontrolu koja dolazi s patrijarhatom. Marina DelVecchio na svom feminističkom blogu *She knows* piše kako tijekom cijelog filma oba lika imaju jednak, ograničavajući utjecaj na Moanu. Ni jedan ni drugi ju ne slušaju, ne uvažavaju te ju fizički i verbalno sprječavaju u njezinim nakanama. DelVecchio smatra kako se Moana, jednom kada pređe greben „mora sama boriti protiv moći i sebične snage poluboga koji ju baca nekoliko puta u more, zarobi u špilji te ukrade njezinu jedrilicu. Osim toga, on koristi svoju fizičku snagu protiv nje te ju podsjeća na njezine nedostatke kroz čitav film.“ (DelVecchio, „*Moana's real fight isn't against a demigod, but the patriarchy itself*“) Ono što smatram posebno zanimljivim jest to da brojni autori, a među ostalima i DelVecchio ističu

...poluboga Mauia kao najteži izazov s kojim se Moana mora suočiti kako bi riješila probleme svoga naroda. Boreći se protiv dominacije maskuliniteta Mauia, protagonistica se bori protiv stalnog zatiranja njezinih sposobnosti i svega što smatra da ona jest, a s čime se žene diljem svijeta svakodnevno susreću. (DelVecchio, „*Moana's real fight isn't against a demigod, but the patriarchy itself*“)

Ovakvom interpretacijom filma osoba koja film nije gledala ili ga nije dublje analizirala može zaključiti kako je Moana u potpunosti neovisna o Mauiu te da joj on u konačnici smeta i otežava spašavanje vlastitog otoka.

Madalina Brockmann u svom radu „Do you want to be a Feminist? *Frozen* (2013.)“ raspravlja o značenju termina *feminističkog lika*. Referira se na Dani Colman koja ovaj pojam izjednačava s pojmom „snažnog ženskog lika“, a koji između ostalog uključuje neovisnost i samostalno djelovanje. (Brockmann) Iako ju velik broj filmskih kritičara vidi upravo takvom, mišljenja sam da Moana na svom putu nije niti neovisna, niti samostalna. Ona nije jedini glavni lik u filmu niti je njezina uloga najveća. Moani nedostaje iskustvo, fizička snaga te određene vještine, stoga Maui zauzima paternalistički stav prema njoj. Nakon što su zajedno uspješno porazili „male pirate ubojice“ kokose naziva Kokomoara, Maui izostankom pozitivne reakcije, točnije manjkom entuzijazma i oduševljenja Moaninim fizičkim sposobnostima zbog kojih u konačnici nisu stradali

(a što smatram prvom akcijom u kojoj Moanina snalažljivost, koliko god nerealna bila²⁷ ipak dolazi na vidjelo) umanjuje njezinu ulogu u čitavoj akciji preživljavanja te već idućom izgovorenim rečenicom: „Bez mene ne možeš vratiti srce Te-Fiti, a ja kažem ne“ (*Moana*, 2016) naglašava svoju ulogu u cjelokupnoj radnji, a koja je u konačnici potvrda da Moana, koliko god spretna bila, bez pomoći velikog i snažnog poluboga nikako ne može spasiti svoj narod niti napraviti nešto po čemu se ostati zapamćena.

Osim toga, svaki hrabar i odvažan čin u koji se Moana upusti ili završi Mauievim spašavanjem u posljednji trenutak ili pak čitava akcija ostane samo u pokušaju sve dok Maui sam ne riješi problem. Primjerice, u sceni u kojoj Maui uči Moanu jedriti da bi dokazala kako može biti i moreplovka i istraživačica, a ne samo princeza, ona zaspi za kormilom, pa je tako Maui taj koji preuzima kontrolu te ih sigurno i neozlijeđeno dovodi do odredišta.

Jednako tako, u posljednjoj akcijskoj sceni Moaninog sučeljavanja s Te-Ka, Lava vješticom, Maui dolijeće u obliku orla te u posljednjem trenu spašava Moanu od sigurne smrti. Iako se sama izravno suprotstavila zlu u obliku Te-Ka, svaka akcija i u ovom filmu uvijek završava već poznatom formulaičnom situacijom djevojke u nevolji (*damsell in distress*) - djevojke koju, bez obzira bila ona za njega romantično zainteresirana ili ne, spašava muškarac.

Razmišljajući o ovim i sličnim primjerima akcija u filmu, nameće se pitanje je li Moana zaista jedina njezova heroina kako to opetovano ističu u brojnim filmskim kritikama na temu Moane. Ne želim reći da je Moanina uloga zanemariva, niti želim osporiti da je dijelom sama zaslužna za obnovu prirode i spašavanje svog naroda, ali nastojim primjerima dokazati da izjave poput: „Potpuno sama, Moana uspješno rješava jedan po jedan izazov te tako dokazuje njezinu neovisnost, hrabrost i neumoljiv duh.“ (Wainz, „‘Moana’ is the feminist heroine we’ve been waiting for“) nisu u potpunosti točne te da treći val Disney princeza, još uvijek nije stvorio u potpunosti neovisnu princezu koja je „sama svoja heroina i ne treba joj pomoć“ (Garcia, „Moana, a hero to all children of color“)

Moju tezu itekako potvrđuju dvije scene. Netom prije prvog, doduše neuspješnog sučeljavanja s Lava vješticom, Te Ka, Maui izgovara rečenicu „Vrijeme je“ (*Moana*, 2016) te pruži ruku Moani čekajući da mu u dlan stavi srce Te-Fiti kako bi se pretvorio u orla, odletio te vraćanjem srca spasio otok od izumiranja. Moana mu pruži srce, značajno ga pogleda, nasmiješi se i kaže mu:

²⁷ U rijetkim akcijskim scenama u kojima se nastoji istaknuti Moanina spretnost i fizička sprema, djevojčica je prikazana nadrealno snažno, pa tako u sceni borbe s kokosima piratima Moana skače nevjerovatno visoko i daleko te sama uspije poraziti nekoliko stotina malih, živih kokosa sa strelicama.

„Idi spasi svijet“ (*Moana*, 2016) Ipak, Maui nije uspio iz prve pobijediti Te-ka pa je prilikom druge, uspješne akcije suočavanja s Lava vješticom on bio taj koji je Moani rekao „idi spasi svijet izabrana, čuvam ti leđa“ (*Moana*, 2016). Time što je značajno dodao riječ „izabrana“, ali i „čuvam ti leđa“ jasno je poručio da ju pušta da ona bude ta kojoj će pripasti zasluge za vraćanje srca Te-Fiti ne zato što to zaslužuje, već zato što ju je ocean izabrao, iako će joj on pomagati iz sjene i još ju jednom iznova, ovoga puta po posljednji put, spasiti od sigurne smrti. Prilično je jasno da Moana nije jedina junakinja u filmu što uostalom i sama potvrđuje u trenutku kada konačno uspije nagovoriti Mauia da se upusti s njom u avanturu. Ona mu kaže: „Ako ju pronađeš i vratiš srce Te-Fiti biti ćeš heroj, a to je ono što želiš, zar ne?“ (*Moana*, 2016) On to zaista i postane pa tako u jednoj od posljednjih scena, Te Fiti, božica zemlje i plodnosti kao nagradu za svoje herojsko djelo Mauiu daje obnovljenu udicu dok Moani poklanja novi jedrenjak kao simbol oživljavanja otoka i povratak starih tradicija poput plovidbe.

Nije upitno da se Disney vremenom modernizirao i napredovao od starih klasika poput Aurore (*Sleeping Beauty*) koja se budi, odnosno oživljava kada princ poljupcem u nju udahne život... no, kada taj napredak sagledamo u kontekstu u ovome radu ponuđenog čitanja *Moane*, vidimo da je odviše ambiciozno govoriti o napretku u smislu potpune neovisnosti junakinja o muškarcima u njihovim životima, bilo da je riječ o princu ili o pretilom polubogu Mauiu.

8.3. *Ocean*

Omalovažavajući Moanu, Maui u jednom trenutku kaže: „Ako nosiš haljinu i pomažu ti životinje, princeza si.“ (*Moana*, 2016) U svakom Disney filmu zaista možemo govoriti o životinjama koje pomažu princezama kada ih treba spasiti iz sitnih nevolja pa tako primjerice u filmu *Mulan* veliku pomoć glavnoj protagonistici predstavljaju cvrčak te zmaj Mushu dok Moani nebrojeno puno puta Kokoš Hei Hei (iako sama apsolutno nesvjesna pomoći), ipak olakša rješavanje neke, na prvi pogled, bezizlazne situacije.

Ono što je novitet u ovom filmu u odnosu na ranije klasike i to upravo tako da se kosi s teorijama o samostalnoj i neovisnoj princezi jest postojanje oceana kao lika. Carolyn Leslie, filmska kritičarka, u tekstu „Island Idols – custom, courage and culture in Disney's Moana“ kaže kako „u ovom filmu ocean predstavlja zasebni, detaljno prikazan lik, očovječen, antropomorfnih

karakteristika“. Ocean je lik koji ima svijest, a to pokazuje svojim pokretima.“ (Leslie, 21) On odgovara na pitanja gotovo kao ljudi: kimanjem glave. Sudjeluje u razgovorima te mijenja oblik kada mu se Moana obraća, potvrđujući time svoju konstantnu prisutnost. Uloga oceana je u potpunosti jasna; on je otpočetak uključen u radnju kao Moanin izravni pomagač. „Ocean je zapravo i pokretač radnje“ (Leslie, 12) s obzirom da je on taj koji je Moanu izabrao da postane heroína svoga naroda tako što će vratiti srce Te-Fiti, srce koje joj je, uostalom, sam Ocean i dao, razmičući se i otvarajući tako malenoj Moani put do tog vrijednog zelenog kamenčića koji može promijeniti sudbinu otoka i otočana.

Kao što sam spomenula prilikom ranije razrade filma *Pocahontas*, indijanska princeza umjesto da se s Johnom Smithom odvaži otići u nepoznato odabire poslušati oca i ostati uz svoj narod. Tu su odluku brojni teoretičari i kritičari protumačili kao filmski nedostatak te smatraju kako bi patrijarhalna matrica barem što se ovisnosti princeza o ocu tiče bila prekinuta da je Pocahontas odabrala drugi put.

Nisam mogla ne primijetiti sličnu pozadinu radnje kao i kod Moane s razlikom što se najnovija Disneyeva princeza ipak odvažila na opasan put u nepoznato. Pocahontas tako pjevajući jednu od pjesama iz filma, dok razmišlja o životu, govori: “Svaka odluka ima svoju cijenu, i svi je ljudi moraju platiti. Ako odaberemo biti sigurni, gubimo priliku spoznati što je iza riječnog zavoja“ (*Pocahontas*, 1995) Ona je odabrala biti sigurna i ne istražiti „što je iza riječnog zavoja“. To da je Moana, za razliku od Pocahontas, odlučila drukčije—otići iza grebena, ne vidim kao dovoljan dokaz njezine neustrašivosti i odvažnosti. A ne vidim, jer, u konačnici, taj izbor nije bio njen. Umjesto nje odluku je donio Ocean koji ju je, baš kao i Gramma Tala, obećao štititi od svih nevolja tijekom cijelog filma, što je i činio u obliku personificiranog vala. Njen je izbor, za razliku od onog Pocahontas, u tom kontekstu bio puno jednostavniji.

Nadalje, na početku filma, dok je Moana još bila među svojim sunarodnjacima na kopnu, njezina joj je obitelj (baka, otac i majka) pričala o opasnom oceanu te „*valovima koji ne opraštaju*“ (Moana 2016) zbog čega su se ljudi s Motonuija i prestali baviti preookeanskim istraživanjima. Moana je tako, svojom odlukom da ipak krene na put iza poznatog grebena, prezentirana kao odvažna i hrabra djevojka koja se ne boji suočiti s najtežim izazovom, a to je upravo opasnost od otvorenog mora, valova i oluja.

To bi sve bilo zaista tako da Ocean Moani nije najbolji prijatelj i apsolutni zaštitnik. On ju je primjerice, gotovo kao čovjek prstom, taknuo po ramenu kada je zaspala i tako spriječio da ode

u krivom smjeru, a potom ju doslovno izbacio upravo na otočić na kojem je bio Maui, jer ga sama ne bi uspjela pronaći. Moana se apsolutno oslanja na pomoć Oceana i u svakom trenutku na nju računa pa tako kada nju i Mauia napadnu mali kokosi, Kokomoari, u panici zaziva ocean: „molim te oceane, učini nešto, pomoz nam!“ (*Moana*, 2016)

Na trenutak ću se vratiti na osvrt Marine DelVecchio koja smatra da je „najveći Moanin uspjeh to što se uspješno bori protiv patrijarhalne sile“ (DelVecchio, „*Moana's real fight isn't against a demigod, but the patriarchy itself*“), a posebno Mauia koji ju ne samo omalovažava već pred nju postavlja i fizičke prepreke nekoliko puta ju bacajući s jedrilice te zatvarajući ju u špilju. Ovdje se ne bih složila s tezom Del Vecchio koja tvrdi da je Moana ta koja se uspješno suprotstavlja Mauiu. Upravo suprotno, mišljenja sam kako je u nekoliko situacija kada se sama mogla suprotstaviti Mauievom mačističkom stavu, Ocean bio taj koji je to umjesto nje napravio lišavajući ju tako baš svih akcija u filmu pa čak i onih najbanalnijih, poput uspinjanja natrag na jedrilicu²⁸.

Kada su Maui i Moana dospjeli „ispod vode“ u potrazi za udicom velikog poluboga, Ocean je bio taj koji je spasio Moanu od biljke ljudožderke, ali i čudovišta s pet nogu. Dakle, ukoliko Maui nije obavljao akcije umjesto Moane, onda je to činio Ocean.

Na samome kraju personalizirani val je taj koji spriječi Te-Ka da vatrenom kuglom direktno pogodi i Moanu i Mauia. Ocean joj je odabrao životni put, spriječio ju da odustane od pronalaska Te Fiti kada se osjećala nemoćnom te više od svega, Ocean je taj koji je u cijelom filmu komplementarno bio njezin mozak, ruke i noge kada se našla u bezizlaznoj situaciji. Ovako gledano, pitanje je u kolikoj mjeri Moana uopće odlučuje i djeluje samostalno?

S tim na umu, mišljenja sam da ne možemo govoriti o napretku uspoređujući ovaj film s primjerice *Mulan* (još iz 1998.) koja u nekoliko navrata ističe da je ona zaslužna za pobjedu Kineza nad Hunima, pa tako za razliku od Moane kojoj Maui pomaže, u sceni kada Huni okupiraju dvorac *Mulan* postaje ta koja na sebe preuzima osmišljavanje taktike, instruirajući vojnike prerušene u žene²⁹ u njihovim daljnjim potezima te, za razliku od Moane koja više puta biva spašena od strane poluboga, u zadnji trenutak spašava Li Shanga. Kada vođa Huna zarobi Li Shanga i kaže mu da je on taj koji mu je ukrao pobjedu, *Mulan* odgovara: „Nije on, ja sam.“ (*Mulan*, 1998) Tom rečenicom završava akcijska scena, a *Mulan* spasi Kinu od neprijatelja.

²⁸ što je više puta Ocean učinio za nju

²⁹ Ovaj rodni karneval također je veoma simboličan

Stefaan Van Den Abbele smatra kako je „Mulan jedina princeza koja se pokazala inteligentnom kada je riječ o taktičkom planiranju.“ (Van Den Abbele, 103) Kao primjer navodi „...pobjeđivanje u šahu jednim potezom ali i odlazak u vojsku. Ona svoj plan detaljno razvija i analizira, ne vodi se instinktivnim bježanjem. (104) Kada dođe do lavine koja zarobi Li Shanga, Mulan se uspijeva zadržati na konju, sama ga pronaći u snijegu, pružiti mu ruku, podići ga na konja te tako spriječiti da ostane zatrpan u snijegu. Za razliku od termina „snažnog lika“, promišljajući feministički animirani film, Rhiannon Thomas koristi termin „feministički lik“ - lik neovisne, snažne, samostalne, ambiciozne i inteligentne žene. Feministički se lik odnosi na „realno“ prikazanu osobu s njezinim manama i vrlinama - lik koji ima karakteristike podložne razvoju. (Brockmann)

Ranije u tekstu, detaljnijom analizom filma nastojala sam ustvrditi da Disney, barem što se tiče neovisnosti i samostalnosti, još uvijek nije stvorio princezu koja se uklapa u Colmanin termin snažnog lika. No, Moana je, smatram, bila zaista blizu onome što Thomas naziva „feministički lik“. Ona nije u potpunosti samostalna, ali ima tek šesnaest godina i to je zapravo realan prikaz situacije. Problem dakle nije u Mauievom pomaganju princezi, već u načinu na koji je ta pomoć prikazana. I to ne samo od strane poluboga, nego i od oceana kao zasebnog karaktera. Nedostaje njihove međusobne suradnje te razmjene znanja pa tako nepoznati autor jednog od rijetkih kritičkih osvrtâ na ovaj film kaže kako

...je činjenica da su herojska djela Mauia i Moane rijetko u obliku kooperativnog i usklađenog napora. Jedina scena u kojoj oni surađuju jest kada se bore s gigantskim rakom kako bi vratili Mauievu udicu s obzirom da je omjer angažiranosti, truda i doprinosa pozitivnom ishodu situacije po prvi puta bio otprilike jednak te Maui nije mogao sebi pripisati zaslugu rješavanja problema. („Disney’s Moana - an individualistic neoliberal spin on the old reactionary princess tale“)

Kao što sam u teorijskom dijelu rada navela, feministička bajka također označava „postojanje ne samo ženskih likova, već jednaku zastupljenost likova oba spola s ciljem propitivanja patrijarhalnih vrijednosti“. Moana je u tom slučaju imala sve predispozicije da postane prvi „Disney feministički film“.

Spojimo li ove dvije definicije, onu Dani Colman i Rhiannon Thomas, dobit ćemo formulu prema kojoj feministički film treba propitivati klasične rodne uloge te patrijarhalne vrijednosti. Ali to treba činiti na realan način, prikazujući nesavršene likove koji itekako mogu napredovati. Moglo

bi se složiti s time da Moana u više situacija u filmu „nadmudri“ Mauia te se tako, kao što DelVecchio kaže, uspješno bori protiv patrijarhata. (DelVecchio) Ono što u tom viđenju nedostaje jest realni prikaz. Primjerice, u sceni u kojoj ju Maui zarobi u špilji, Moana uspije jednom nogom srušiti dvadesetak metara velik kip te tako probiti kamen i vratiti se na otok. Jednako tako prilikom borbe s kokosima-piratima, ona skače nerealno daleko te se ponaša gotovo kao da ima krila. I to su jedine dvije akcije u filmu kada vidimo Moaninu fizičku snagu, ali i njeno samostalno rješavanje problema.

Bez obzira na opisane epizode koje govore o samostalnosti Moane, u filmu nedostaje stvarnih, životnih prikaza likova. To se u jednakoj mjeri odnosi i na Moanu i na Mauia. Jedino vrijeme kada oni „suraduju“ je kad Maui šalje nevoljku Moanu da služi kao mamac za rakovsko čudovište. Kada bi njezina snaga bila realno prikazana te kada bi se Maui i Moana zajedničkim snagama suočavali s brojnim nedaćama na putu, kada ne bi bilo personificiranog vala koji zamjenjuje Moaninu snagu i uskraćuje joj mogućnost samostalnog djelovanja u situacijama u kojima bi ona zaista mogla biti snažna, a i samostalno djelovati...da je kojim slučajem to učinjeno tako onda Moana ne bi bila nemoćna, ne bi joj bila potrebna pomoć drugih i tada bismo mogli govoriti o feminističkoj radnji te feminističkim likovima, a kako ih vidi Thomas.

Što se propitivanja patrijarhata tiče, ne mislim da je u ovom filmu na to stavljen naglasak. Iako puno raniji film, *Mulan* je i u ovom slučaju bolji primjer za fenomen propitivanja patrijarhalnih vrijednosti. U njemu se one propituju eksplicitno, izravnim dijalozima te realnim prikazima i djelovanjima likova. Mulanina snaga je tako (kao što sam ranije spomenula) prvenstveno u njezinoj inteligenciji, mudrosti, taktičnosti i promišljenosti, a tek onda u fizičkoj snazi koju je stekla trudom i napornim vježbanjem.

Osim toga, upečatljive rečenice poput one kada kineski zapovjednik na samom kraju filma kaže Li Shangu: „Ne sreće se djevojka poput Mulan svaki dan“ (Mulan, 1998) aludirajući na njene sposobnosti, odvažnost i doprinos kineskoj pobjedu u ratu, direktno propituju klasične rodne uloge i patrijarhalne vrijednosti čega, smatram, u Moani nedostaje i zbog čega još jednom iznova zaključujem kako na primjeru Moane možemo govoriti o varijacijama unutar drugog vala *Disney Princess* filmova, ali nipošto o novitetu promjene same paradigme *Disney Princess* filmova.

9. Rodne uloge

9.1. Mauiev hipermuskulinitet/hipermaskulinitet

Film započinje upoznavanjem gledatelja sa visokim, mišićavim Mauiem, kojemu je glas posudio glumac i body builder Dwayne Johnson, "Man of the Century" prema Muscle and Fitness kao i prema People's "Sexiest Man Alive" 2016. godine. (Jordan) Iako je u polinezijskoj mitologiji Maui uobičajeno prikazan kao mršavi visoki dječak ili momak u tinejdžerskim godinama (Herman), Johnsonova značajna visina od gotovo dva metra i općepoznati nadimak „The Rock“ pridonose cjelokupnom dojmu seks simbola. Streiff i Dundes smatraju kako je ovakav prikaz Mauia relevantan već u prvim scenama u filmu, gdje krađa srca Te Fiti koje ima snagu prokreacije nosi pozitivne konotacije te se ovaj potez smatra „podvigom ratnika“. Autorice u nastavku ističu kako se priča o Mauiu i srcu Te Fiti zapravo temelji na „tradicionalnoj priči u kojoj se Maui pretvara u crva te ulazi u vaginu punu zuba božice Hine-nui-te-po. Kada prodre u njezinu unutrašnjost, zubi oko vagine koji služe kao obrana od silovanja počinju ga gnječiti.“³⁰ (Streiff i Dundes, 3) Jednako tako i u Disneyevoj varijanti ove priče, Maui mijenja oblik u sokola, na engleskom *raptor*, a što etimološki znači nasilje s obzirom da potječe od latinske riječi *rapere*, odnosno silovanje (eng. rape). Maui se ipak uspijeva probiti kroz mali prolaz u tamnu špilju Te Fiti, koja, prema Henryju Somervilleu, simbolizira vaginu. Na kraju, vrativši se u svoj ljudski oblik, vrškom udice iščupa pro-kreativno srce Te Fiti. Mauieva se krađa moći prokreacije referira na njegova mitološka postignuća. Autorica rada *The phenomenon of the culture hero in polynesian mythological systems*, Martina Buckova kaže: „Maui je doslovce izvlačio otoke iz mora pa ga Novozelanci smatraju začetnikom najstarijih plemena, svojim prvim bogom, „stvoriteljem zemlje i ljudi“³¹. (Buckova,

³⁰ *Vagina dentata* potječe od tradicionalne priče prema kojoj ženska vagina sadrži nešto poput zubi, a što, kada dođe do penetracije muškog uda u vaginu, dovodi do ozljeda ili čak kastracije muškarca.

³¹ Ukoliko se osvrnemo na mitove o kreaciji drugih kultura primjetit ćemo da se uglavnom (recimo u Judeo-kršćanskoj kulturi) stvara iz ničega - *ex nihilo*. Odnosno, ne postoji razlika između imenovanja i kreiranja, od boga izgovorena riječ odmah je stvar i to, u Starom zavjetu, recimo, na hebrejskom, ide bez posredovanja gramatičkog imperativa, što je naknadno kulturalno kontaminirano prijevodom *King John's Bible* koji je referentna premosnica u modernu egzegezu i nauk, gdje čitatelji nalaze: *Let it be the earth, Let it be the sea...* dok u originalu ide samo

220) Ovakva forma fantazije o muškoj prokreativnoj moći, vidi se i u Disneyevoj inačici priče, u kojoj Maui doslovno otima moć stvaranja Te Fiti, koja se još naziva i Majka Otoka, čime se otvara prostor za debatu oko „borbe spolova“ (Streiff i Dundes) te u Disney crtani film unosi dodatne dimenzije simboličkog značenja.

9.1.2. Udica kao falus

Dundes i Streiff smatraju kako je Maueva udica neizostavan dio njegovog identiteta. (Dundes i Streiff) Bez nje je bespomoćan i gubi svoje nadnaravne, božanske moći. Lišen je muškosti, „obeskurčen“ je ili kako bi se kolokvijalno reklo „nema muda za...“

Primjerice, kada Te Ka u prvom sukobu ošteti njegovu udicu Maui bijesno i nervozno, u strahu od generalnog uništenja njegove muškosti, odvraća Moani: „Bez moje udice, ja sam ništa.“ (Moana, 2016) On u tom trenutku odustaje od daljnjeg traganja za Te Fiti jer je svjestan da jedan udarac može zauvijek uništiti udicu, a time i njegov identitet, njegovu identifikaciju s „herojem svih ljudi“, velikim, moćnim i nezaustavljivim muškarcem u punoj potenciji – Mauiem.

Sinegdohalnu i simboličku poveznicu partikularne udice-u-funkciji (udice koja asocira na falus) s generalnom muževnošću vidimo i u trenutcima kada Maueva udica „ne radi“. I Moana i on o udici zaključuju „it's not working“ (Moana, 2016) onda kada ga ne uspijeva transformirati u neku od strašnih i opasnih životinja. Naprotiv, sama lišena kreacijske moći u punoj njezinoj potenciji, udica Maui pretvara u kukce, morskog psa koji je na kopnu bespomoćan, u bezazlene gmizavce poput iguane itd. Tek kada ga *hook-dick* uspije pretvoriti u sokola, svoju najmoćniju formu, njegovo se samopouzdanje vrati i on sa sigurnošću izgovori: „Ja sam Maui“ (Moana, 2016).

Osim toga, udica iskri i počinje gorjeti prilikom uporabe kao i kod Tritonovog trozupca što asocira na ud u erekciji čime još više ukazuje na uspredivost udice s falusom. Streiff i Dundes primjećuju kako je udica simbol muževnosti između ostalog i „zato što prodire u špilju baš kao i u usta ribe, a važno je napomenuti da na grčkom delphos znači i riba ali i utroba. Njegova je udica dizajnirana kako bi hvatala ribu pa ima oblik ribarske šipke, alatke koja je poznata kao falički simbol.“ (Streiff i Dundes, 5)

Zemlja, More, Dan, Noć itd. Jednako tako u polinezijskoj kulturi vidimo da Maui na površinu vadi gotove proizvode prirode koji izranjanju i tako stvaraju životni prostor.

Iako Maui pomaže Moani pronaći Te Fiti, njegov je primarni cilj vratiti svoju udicu, a potom ju održati cijelom, ispravno je koristiti te tako povratiti svoj herojski status otočanima i cijelom arhipelagu. To vidimo u sceni kada dvojac ne uspije poraziti Te Ka. Polubogu je, ponavljam, jedino važno to da mu je udica cijela. Nije ga briga za postizanje cilja ili za ozlijede koje je zadobio. Jedino čega se boji jest mogućnost simboličke, ako ne i doslovne kastracije ukoliko ostane bez udice. Streff i Dundes također uočavaju kako „tek nakon što razbija Mauievu alatku, Te Ka zadobiva pravi oblik demona i postaje zastrašujući negativac.“ (5)

Osim toga, smatram važnim napomenuti kako u sceni Mauieve transformacije u sokola dobivamo potvrdu da je udica prvenstveno dio njegova tijela, a tek onda izvanjski predmet, s obzirom da se ona spaja s unutarnjom stranom jednog od krila ptice. I konačno, ono što posebno naglašava povezanost udice s muževnosti jest Mauiev superego „Mali Maui“ koji „živi“ na njegovim tetovažama, a koji je hrabar i odvažan, uvijek sa svojom udicom, te u nekoliko navrata ismijava „obeskurčenog“ Mauia aludirajući na njegov kukavičluk, strah te generalni manjak muškosti koji se manifestira u slučajevima u kojima je ovaj lišen svog udičastog falusa.

Film „Moana“ ne predstavlja iznimku u takozvanom „Disney svemiru“ čak ni po pitanju mjenjanja oblika (*shapeshifting*). Riječ je o matrici koju možemo pronaći kako u seriji filmova s princezama u glavnim ulogama, tako i u ostalim Disney filmovima. Mijenjanje forme karakteristika je uglavnom muških likova pa je tako *Zvijer iz Ljepotice i Zvijeri* nešto poput Himere³², s glavom i rogovima bika ali uz sve to ipak posjeduje ljudski glas i osobine. Pinocchio također pripada ovoj kategoriji likova s obzirom na njegovu djelomičnu transformaciju u magarca, njegov nos koji konstantno raste te u konačnici preobražaj iz lutka u dječaka.³³ (Streff i Dundes) Aladdin se primjerice oslanjana na moć duha koji se pojavljuje kada Aladdin trlja svjetiljku. Jednako kao što Maui za sebe kaže: „bez svoje udice, ja sam ništa!“ (*Moana* 2016), tako i Aladdin gubi svoje

³² U grčkoj mitologiji Himeru je pustinjska zvijer koja je sačinjena od dijelova brojnih životinja. Primjerice, Homer opisuje Himeru kao neman lavlje glave, kozjeg tijela te zmijskog repa dok neki drugi izvori prikazuju Himeru kao zvijer s tri glave – lavljom, kizjom te zmijskom.

³³ Smatram važnim napomenuti da Disney uglavnom transformira forme adaptirajući mitove ili književna djela u kojima već postoji transformacija oblika. Toga se drži i kada se radi o takozvanim originalnim scenarijima iako je u lancu princeza ta kategorija gotovo nepostojeća. Tako i Pinocchio ne transformira Disney nego Giani Rodarri, kao i originalni autori priče o *Ljepotici i zvijeri*, a koji su motiv uzeli od Victora Hugoa i romana *Zvonar Crkve Notre Dame...* U većini Disney animiranih filmova riječ je dakle o osuvremenjenju arhe-teksta te njegovoj kulturalnoj adaptaciji.

samopouzdanje i moć bez svog duha iz svjetiljke, pa tako u jednom trenutku izgovara: „Bez tebe, ja sam samo Aladdin“ (*Aladdin*, 1992) Također, zlikovac Jafar Aladdinu kaže: „Bez duha iz svjetiljke ti si samo dječak“ (*Aladdin*, 1992), a čime potvrđuje poveznicu između osjećaja muškosti ili muževnosti s nekim izvanjskim objektom.

Elisabeth Badinter u svom članku „On masculine identity“ govori upravo o ovome problemu te smatra kako je taj objekt zapravo: „Alter ego“, a preokupacija „alter ego objektom“ odnosno u Disney filmovima objektom koji omogućuje mijenjanje oblika „može se usporediti s navikom brojnih muškaraca koji svom penisu daju ime te s njim razgovaraju kako bi postigli da „stoje uspravno“ i vratili si samopouzdanje.“ (Badinter, 138) Zanimljivo je da kada mijenjaju formu, žene u Disney filmovima imaju tendenciju da se pretvore u negativke, pa čak i više od toga - u vještice ili demone. Te Fiti tako postaje Lava demon, a Ursula iz *Male sirene* zadobiva maskuline karakteristike kada promijeni oblik. Maleficent također mijenja svoju izvornu formu, obučena je u crno i ima rogove, dok je ono najzanimljivije, smatraju Streiff i Dundes – kao što Maui ima udicu, Maleficent iz ruku ne ispušta štap koji na vrhu ima kuglu, a što je jasna simbolika preotimanja muške moći. Ne pušta ga iz ruku sve dok ju princ svojim mačem ponovno ne „refeminizira“ (Streiff i Dundes)

9.1.3. *Te Fiti i Te-Ka*

U teorijskom sam dijelu rada, govoreći o prikazu ženskosti u Disney animiranim filmovima istaknula nekoliko zanimljivih navoda autorice Ashley Bispo, kao primjerice onaj da je fizički izgled najčešće povezan s psihološkim karakteristikama pa su tako „pozitivni likovi prikazani kao vitki i lijepi dok je zlo uvijek prikazano određenim fizičkim nedostacima.“ (Ashley Bispo, 10) Kada Maui ukrade srce Te Fiti, božica plodnosti ili Majka Otoka kako se u filmu naziva, postaje okrutni lava demon Te-Ka. Prije promjene oblika, Te Fiti je prikazana kao mlada, prelijepa djevojka, krupnih očiju i nježnog pogleda, no nakon transformacije u Te-Ka, ona postaje doslovno „izgorena“, crna, ispucana te nije više u cvijetu mladosti.

Prvo što smatram važnim za istaknuti jest povezanost hidratizacije s mladošću i plodnošću, a što je zapravo simbolika koja se proteže kroz čitavi film, s obzirom da Te-Ka „uništava otok po otok isušivanjem zemlje pa tako ona prestaje biti plodna kao što je nekad bila“ (*Moana*, 2016) Te-

Ka izbjegava vodu, a da bi se vratila u svoje prošlo, mladoliko stanje „ona se mora riješiti starog i osušenog sloja koji se povezuje sa starenjem i suhom kožom, što je u suprotnosti s vodom koja pomlađuje i omogućava povratak plodnosti³⁴“ (Streiff i Dundes, 8) Drugo i jednako važno jest osvrnuti se na teoriju Elizabeth Bell koja govori o prikazu ženskih likova koristeći se simbolikom procesa starenja. Ona dakle smatra kako su „mlade žene, na vrhuncu svoje plodnosti, gracioznosti i ljepote prikazane kao pasivne, ali su također utjelovljenje dobra i neiskvarenosti“. (Bell u Bell, Haas i Sells, 108) Sasvim suprotno, srednjovječne se žene, smatra autorica, povezuju sa zlobom, sebičnošću, histerijom, bijesom i ostalim karakteristikama koje dolaze s menopauzom, fazom prestanka plodnog razdoblja.

Film *Moana* odnosno suprotnost Te Fiti i Te-Ka upravo potvrđuje ovakvu klasifikaciju pa tako djevojka Te Fiti postaje okrutna „žena u menopauzi“ jednom kada joj se ukrade „njezino jajašce“ koje je u filmu prikazano kao srce i nakon krađe kojega ona prestaje biti plodna. Tada se u njoj budi sve ono demonsko i vješticije sve dok se povratkom plodnosti Te Fiti ne povrati u svoje primarno sebstvo, propisanu žensku ulogu - onu rađanja i stvaranja. Osim prokreacije, „dobre“ žene nemaju drugu ulogu. One dakle moraju prije svega biti pasivne. To je jasno izraženo u jednoj od posljednjih scena filma kada vidimo Te Fiti povraćenu u svoju originalnu formu Majke Otoka kako najprije oprostí Mauiu što joj je ukrao srce, zatim mu pokloni udicu, Moanu vrati na otok te joj za nagradu stvori novu jedrilicu, a naposljetku se sklupča i vrati na spavanje.

³⁴ Hidratantne anti-age kreme primjerice

9.1.4. Gramma Tala

Prema Rebeci-Ann Rozario likovi princeza i fatalnih žena mogu varirati ovisno o vremenu i društvenom kontekstu, no stare žene, pripadnice trećeg, najstarijeg razdoblja života u svim bajkama zauzimaju iste, već poznate pozicije. Štite princeze te predstavljaju „postmenopausalni tekst aseksualnosti“ čime se dakle gubi ženska aktivna uloga, oduzima se moć pa se tako ponovno uspostavlja red kojemu žene srednjih godina prijete i uništavaju ga. (Do Rozario)

Film *Moana* nešto je drugačiji primjer ovakve klasifikacije. Naime, Gramma Tala, Moanina baka, također ima aktivnu ulogu u cjelokupnoj radnji. Ona je naratorica te se suprotstavlja patrijarhatu; ne sluša naredbe svoga sina, vođe plemena. Predstavlja mudrost i inteligenciju, uči Moanu povijesti njihovog naroda te je zapravo, zajedno s Oceanom koji je Moanu izabrao da spasi otok od izumiranja, pokretačica radnje s obzirom da je ona ta koja djevojčicu nagovara da ode na putovanje i pronade Mauia i Te Fiti.

Iako Do Rozario ističe kako se životni krug u animiranim bajkama ne zatvara starom ženom unutar obitelji, majkom ili bakom, već dobrim vilama ili maćehama, u ovom filmu to nije slučaj. Kada Gramma Tala umre ona postaje duh u obliku raže koji se pojavljuje u oceanu tijekom Moaninog puta, pa tada zaista upada u klasičnu matricu vila koje su izmještene s ovoga svijeta, no u uvodnom dijelu filma njezina je uloga itekako živa i bitna.

Kako bi Disney ipak ispunio svoju šablonsku kategorizaciju likova, osim što je aktivna i ima moć, Gramma Tala posjeduje i neke druge karakteristike. Primjerice, pogled joj bježi u koso, pogrbljena je, ima dubok, gotovo muški glas, maskuline crte lica, a u sceni kada pleše među ražama u oceanu sama za sebe izgovara: „ja sam seoska luđakinja.“ (*Moana*, 2016) S obzirom da ispada iz kategorije standardnih, odgovarajućih likova Disney filma, okarakterizirana je dakle kao osoba na marginama društva, društveno neprihvatljiva, gotovo luda. Autorica Lauren Blastow Gramma Talu uspoređuje s često korištenim izrazom „crazy cat lady“. Riječ je o

tradicionalnom obrascu manjka poštovanja ili poricanju kreativnosti, imaginacije i intuicije, a što su primarne karakteristike Gramma Tale. Njezin sin, Chief Tui predstavlja patrijarhalnu opresiju, predstavlja racionalnost, autoritet te onoga koji prekida „tradiciju imaginacije i pričanja priča“. (Blastow, 11)

Nasuprot njemu nalazi se ženska nerealnost i manjak racionalnosti, utjelovljen u staru ženu na marginama društva. Osim toga, Melanie Nauta u radu „Walt Disney's Moana: We are Polynesia“ analizira važnost tetovaže raže koju Gramma Tale ima na leđima. Navodi kako u filmu samo muškarci imaju tetovaže, s iznimkom Gramme Tale, a što ne odgovara polinezijskoj kulturi prema kojoj i muškarci i žene nose tetovaže koje imaju značenja ili predstavljaju određena postignuća.

Disney je odlučio tetovaže dodijeliti samo muškim likovima, što je kontroverzno u usporedbi sa stvarnom situacijom polinezijskih plemena jer ističe nejednakost umjesto ravnopravnosti spolova, pa tako tetovažom raže, Disney Gramma Tali dodjeljuje muške karakteristike“. (Nauta, 31)

Kada bi značenje tetovaže bilo drugačije, primjerice da je Gramma Tala dobila tetovažu zbog svojih postignuća kao što je to slučaj u stvarnim polinezijskim plemenima, a ne samo da bi se prenijela sublimna poruka da je, s obzirom da ne može imati tako aktivnu ulogu kao žena, ona više muško nego žensko, tada bi i Moana nakon vraćanja srca Te Fiti i obnove prirode također zavrijedila svoju tetovažu, što se nije dogodilo.

9.1.5. Moana

U intervju za Hollywood reporter jedan od redatelj filma „Moana“, John Musker, na pitanje o inspiraciji i ideji za stvaranje samog filma odgovorio je: „Prije pet godina počeo sam čitati polinezijsku mitologiju te otkrio bogat izvor priča, osobito o bogu Mauiu. Pričao sam o tome kolegama, a ubrzo je Maui zaintrigirao svih.“ Ron Clement nadodao je kako su korak po korak došli na ideju da se napravi „avanturistički film, priča o junaku Mauiu, ali i sa ženskim likom.“ Njihov je primarni cilj bio napraviti film o bogu Mauiu, no onda su obišli polinezijske otoke, shvatili da su njihove žene prelijepe te tako odlučili u film uvesti i glavni ženski lik, Moanu. Dakle, komentari poput „she is a heroine on her own“ (McPhedran, „Why 'Moana,' the newest Disney princess film is unlike any other“) u startu nisu relevantni s obzirom da je razlog što je Moana glavni lik kontekstualno seksistički te se do te odluke nije došlo kreativnim niti kognitivnim već

olfaktornim putem.³⁵ To naravno ne bi bilo problematično te bi smo itekako mogli govoriti o pomaku u vidu feminističkih elemenata u filmu da se ne radi o perpetuiranju patrijarhalnih vrijednosti, već da protagonisti zajedničkim snagama prelaze granice patrijarhalnog društva ili da je poigravanje rodnim ulogama uopće u fokusu filma (ovu ću tvrdnju objasniti u nastavku teksta).

Patrijarhalni su obrasci očiti i u nekim primjerima koje ranije nisam spomenula, kao u sceni kada Moana želi da ju Maui nauči upravljati jedrilicom. On to odbija učiniti objašnjavajući joj da to nije nešto što bi ona trebala znati s obzirom da je princeza (iako prema polinezijskoj mitologiji žene mogu biti i moreplovke i istraživačice što je dvostruko podčinjavanje na temelju roda, s jedne strane direktno prikazano u filmu u navedenoj sceni, a s druge strane ignoriranjem stvarne kulture koja već jest rodno ravnopravna). Tek kada ga ocean sruši na splav i onemogućiti mu ikakvo pokretanje, Maui je primoran objasniti Moani kako da upravlja jedrilicom jer i sam o tome ovisi.

Ovaj film, ovim i sličnim primjerima, smatra autorica Lauren Blastow

ne odražava rodne uloge kakve današnje društvo treba vidjeti, ne izdiže se iznad tradicionalne heteronormativne koncepcije i zadanih ženskih ulogaDisney je perpetuiranjem klasičnih rodnih uloga izazvao kod gledatelja očekivanje da će svaki idući film slijediti već poznatu matricu i sada takvo portretiranje Disney princeza mora nastaviti ukoliko želi ostvarivati jednak ili veći profit u odnosu na ranije filmove. Prevelike varijacije mogu biti ili puni pogodak ili potpuni promašaj, a što je prevelik rizik. (Blastow, 10)

Linda Pershing i Lisa Gablehouse pak ističu kako je Disney da bi utišao sve jaču kritičku masu, posebice brojne feministkinje koje su uopće započele na ovaj način analizirati Disney princeze, morao uložiti barem minimalni trud pa je tako, odradivši dobar marketing – reklamirajući Moanu kao neovisnu i odvažnu, patrijarhalne vrijednosti koje su itekako prisutne, barem na prvi pogled, smjestio u drugi plan. Autorice te „feminističke elemente“ u filmu nazivaju „faux feminism“ ili umjetni/promašeni feminizam. Termin označava “trivijalizaciju feminističke ideologije ili drugim riječima, odnosi se između ostalog na ljude koji se izjašnjavaju kao podupiratelji ženskih prava samo zato da bi postigli neki vlastiti cilj, a ne zato što u to zaista vjeruju.“ (Pershing i Gablehouse, 32)

³⁵ Moglo bi se reći da je Moana stvorena iz prostora onoga što Klaus Theweleit naziva „muška fantazija“. Za više pročitati *Male Fantasies*, University of Minnesota Press, 1987.

Zanimljivo je kako je upravo *Moana* te 2016. godine kada je film objavljen dobila najviše pozitivnih kritika i pohvala za prikaz ženskosti te za prelaženje granica klasičnih rodni obrazaca. No, čak i ako se odlučim složiti s time da *Moana* jest neovisna i samostalna princeza, zasigurno nije prva niti jedina. Razlog takvoj eksploziji medijskih objava možda možemo pronaći u onome o čemu govori Andi Zeisler u djelu *We were feminists once* :

Trenutno živimo u važnom vremenu za feminizam. Jednom kada je riječ feminizam prestala biti prljava i izazivati grimase na licima ljudi, biti feministkinjom počelo je označavati novo cool, novi brend. Riječ se povezuje s filmskim i pop zvijezdama, modnim dizajnerima i bogatim ikonama poput Beyoncé. Marketinški se promovira gotovo svugdje pa je od onoga što je bio pokret za socijalnu pravdu danas postao samo još jedan izbor potrošača na ogromnom tržištu.“ (Zeisler, 4)

Ipak, smatram kako *Moana* nije nikakva novost. Dapače, iako je posljednji u nizu filmova s Disney princezama, ne mislim da se radi o najprogresivnijem iz Princess-serije. Ako već govorimo o njezinoj trećoj fazi, *Moana* je možda najlošiji primjer feministički angažiranog filma. Shvaćam i slažem se da možemo izdvojiti segmente filma prema kojima je *Moana* naprednija od puno ranijih filmova, sve do 1998. godine i princeze Mulan. *Moana* jest hrabrija i odvažnija od primjerice Snjeguljice ili Ariel, nije prikazana kao seks objekt poput Pocahontas o čemu sam ranije govorila, te u konačnici ne vidimo njezin ljubavni interes.

Ipak, za razliku od nekih drugih filmova, *Moana* ni po čemu nije angažirana u vidu propitivanja rodni granica niti ljubavnih problema i pozicija u kojima se nalaze Disney princeze. Tema *Meride Hrabre* (2012.), također pripadnice treće faze, jest upravo njezina borba s očekivanjima obitelji ali i društva općenito da pronađe adekvatnog mladića i uda se. Dakle, crvenokosa djevojka čitav se film trudi objasniti i postupcima dokazati svojim roditeljima, posebno majci, da se ne želi udati. Kada njezini prosci strelicama gađaju mete kako bi se iskazali, Merida sama pogodi sredinu i izgovara rečenicu: „Eto, pogodila sam sridu, dakle udat ću se sama za sebe!“³⁶ (*Merida Hrabra*, 2012.) S obzirom da mi ni ovaj, a ni drugi filmovi koje ću koristiti nisu

³⁶ Zanimljiva je ovdje gotovo arhetipska sličnost s jednim drugim motivom iz mitologije, u ovom slučaju, Zapadnog kruga. Radi se o završetku mita/epa o Odiseju gdje Penelopini prosci, za njegova odsustva s Itake, pokušavaju napeti Odisejev luk, što je uvjet za uspjeh pri prosidbi. No, nitko od prosaca nije toliko snažan da to napravi. Tako da Odisej, po povratku, ne samo da napne luk i tako se po treći i konačni put identifikira (prvo ga je prepoznao pas po mirisu, druga sluškinja po ožiljku, a sada se identifikira i po aktivitetu). Odisej osim toga poubija sve procse strijelama odapetim iz luka. Ukoliko (a smatram da je ova teza u kontekstu „borbe spolova“ kao i onom rodnom,

tema rada, neću zalaziti u detaljnije usporedbe. Nakana mi je da ukazujući na fragmente iz drugih filmova, metodom komparacije, ojačam svoju tezu da je *Moana* možda najlošiji primjer feministički angažiranog filma. A mišljenja sam da je to tako, jer mu između ostalog, poigravanje ulogama uopće nije u fokusu radnje. Čak štoviše, moje je mišljenje da je 18 godina stariji film, *Mulan*, puno bolji primjer borbe protiv očekivanih rodnih uloga.

Tako primjerice Van Den Abbeele sugerira da Mulanina transformacija iz djevojke u momka predstavlja njezin unutarnji sukob. On ju naziva "hibridnim" likom i misli da nadimak "chicken boy", a kako ju zovi drugi vojnici, ukazuje na njezinu žensku ("pilić") i njezinu mušku ("dječak") stranu. Van Den Abbeele interpretira tekst pjesme koju Mulan pjeva gledajući se u ogledalo: „tko je ova djevojka koju vidim i koja gleda u mene? Zašto je moj odraz netko koga ne poznajem...kada ću u ogledalu ugledati onu osobu koja zaista jesam? (*Mulan*, 1998) Zaključuje kako se Mulan nije osjećala kao žena, no nakon što je probala biti muško rekonstruirala je svoj identitet i pronašla zdravu ravnotežu u tome da bude „,atipična žena“ – kombinira prirodu, emocionalnost i instinkt koji se smatraju ženstvenim s racionalnošću, inteligencijom i mudrošću, tradicionalno muškim karakteristikama.“ (Van Den Abbeele, 128)

Ovim je činom Mulan dakle potvrdila definiciju Judith Butler prema kojoj:

...mogućnosti transformacije roda u društvu počivaju na razlamanju subverzivnog ponavljanja stiliziranih činova. Rodni identitet je tako prije svega performativno dostignuće kojemu prijete predrasude i društvene sankcije, no u toj performativnosti i jest ključ preispitivanja i osporavanja statusa roda u društvu. (Butler, 520)

Ono što mi se filmu ipak sviđa, i zbog čega mislim da možemo govoriti doduše o malenom, ali ipak o pomaku u prikazu ženskih likova unutar Disney franšize jest Moanin izgled. S obzirom da je Merida Hrabra još 2012. godine djevojčicama pružila priliku poistovjetiti se sa „škotskom muškaračom vatrene kose“ kako ju naziva filmski kritičar Roger Ebert, ne smatram da je prva princeza s kojom se dogodio taj hvalevrijedni iskorak. (Ebert u Slavić, 61) No, vjerujem da je

plauzibilna, luk (pogotovo kada je uspješno i učinkovito napet) možemo razumijeti kao simbol muškosti iz kojega strijelac ispaljuje strijele koje ubijaju tako simbolički moguću prokreativnu energiju pretvaraju u energent smrti. Dakle, u ovoj igri erosa i tanatosa zanimljivo je promatrati perpetuiranje arhetipskih simbola neovisno o domicilnim kulturama.

Ono što posebno osnažuje Meridu kao najemancipiraniju od Disney princeza je to da ona sama pogađa sridu... to je itakako i jednom zauvijek stavlja na poziciju žene kojoj ne treba asistencija. Ona pritom ne preuzima mušku ulogu nego jednostavno to radi bolje od drugih bez obzira na rod i spol.

Disney tada započeo, a s Moanom i nastavio, niz princeza koje ne izgledaju poput barbie lutaka te nemaju tijela nereálnih proporcija. Lauren Blestow opisuje Moanu kao

... nižu i nešto krupniju, suprotstavljajući se konvencionalnim prikazima princeza. Moana ima kratke i jake noge, zaobljena ramena koja pokazuju da ona vjerojatno koristi mišiće prsa i ruku, ima male i debele prste, zaobljene ruke i kratki vrat. Sve ove Moanine fizičke značajke indiciraju više mišića, no što ih je potrebno da bi se kreiralo tradicionalnu žensku ulogu, a što Moanu čini dovoljno jakom da joj ne treba muškarac. (Blestow, 10)

Ova izjava upućuje na dvije stvari koje smatram nužnima.

Prvo: Ono u čemu se slažem s filmskim kritičarem i piscem iz Bostona, Demianom Alexanderom, jest problem „egzotičnog“ prikazivanja ne-zapadnih žena bilo vidu pretjerane seksualizacije (kao što je bio slučaj s Pocahontas i Jasmine) ili „majmunolikog“ prikaza žena, a i muškaraca, o čemu svjedočimo kako u Moani tako i u filmu *Lillo i Stich*. (Alexander, „Moana isn't Disney's first anti-princess — she's a trend“) Edward Said koji je utjecao na generacije mlađih teoretičara smatra da pripadnici zapadnog društva konstruiraju svoju normalnost, civiliziranost i racionalnost u odnosu na ne-zapadna društva tako što Druge distanciraju, egzotiziraju te uvećavaju postojeće razlike kako bi se stvorio očigledan odmak neeuropskih drugih od europski normi i standarda. (Said) Riječi kojima je Lauren Blestow opisala Moanu, a što je zaista tako, potvrđuju da su njezine fizičke odlike daleko drugačije od onih koje bi autorima bile na raspolaganju kada bi Moana bila bjelkinja ili recimo da njezino porijeklo nije plemensko, a čemu svjedoči izgled Meride Hrabre koji je nekonvencionalan zbog njezine kose, šire glave i atipično nepravilnog lica, no njezin oblik tijela nije niti upadljivo drugačiji (poput ogromnih gležnjeva, debelih nogu i šaka poput majmunskih) niti je naglašeno seksualiziran, što ukoliko je cilj izbjeći kritike poput onih koje se osvrću na rasnu prezentaciju, smatram najsretnijim rješenjem.

Drugo: Problem ljubavnih odnosa u Disney filmovima. Iako se u potpunosti slažem da klasični Disney prikazi muško-ženskih ljubavnih odnosa nisu zadovoljavajući s obzirom da su u tim slučajevima žene apsolutno pasivne i jedini im je cilj osvojiti princa kojim god sredstvima se morale poslužiti, čak i ako to znači, poput Ariel, ostati bez glasa, smatram da nepostojanje ikakvog ljubavnog interesa, a kao što je to vidljivo u *Moani*, ne čini nužno film feminističkim. Osnivačica poznatog Twitter profila koji se bavi animacijom i pitanjem ženskosti, pseudonima JeanneWrites

smatra kako „stajalište da svaki ljubavni interes čini film ne-feminističkim ili antifeminističkim svakoj bi, imalo seksualnoj ženi bilo koje orijentacije trebalo biti u najmanju ruku strano. Biti zaljubljen, voljeti i biti voljen nije i ne bi trebalo biti nešto loše.“ (JeanneWrites, „Does Not Having A Love Interest Make A Film Feminist?“) Ljubav ni žene, a ni muškarce ne čini manje vrijednima niti slabima.

Kirsten Malfroid smatra kako se u filmu *Ljepotica i zvijer*, primjerice, ljubavni odnos lijepo i realno razvija u odnosu Belle i Zvijeri jer se postupno Belline emocije transformiraju iz bijesa u ljubav. Oni se nisu kao u ranijim filmovima zaljubili na prvi pogled, (poput, recimo, Ariel, niti jednim plesom kao što je to bio slučaj s Pepeljugom) već su odlučili „pustiti da se odnos sam razvija“ (*Ljepotica i Zvijer*, 1991) Autorica smatra kako Belle i Zvijer „prolaze kroz mnoge svađe i naknadne kompromise u procesu zaljublivanja, a što je odlika stvarnih ljubavnih odnosa.“ (Malfroid, 65)

Mulan i Li Shang jednako su dobar primjer ljubavnog odnosa koji ne počiva na ženskoj inferiornosti i muškoj superiornosti. Tanner tako smatra da ni Mulan ni Li Shang nisu priznali sami sebi da su zaljubljeni jedno u drugo pa je tako Mushu taj koji je zadirkivanjem potaknuo Mulan na promišljanje, dok je kineski car Li Shangu rekao: „takva se djevojka ne sreće svaki dan“ (Mulan, 1998) čime mu je nastojao pružiti podršku i osvijestiti ga da je i sam zaljubljen. Ovakav je pristup ljubavi osvježenje u odnosu na ranije filmove u kojima je, kada osvijestimo prikaz procesa zaljublivanja, sama ljubav lišena truda i vremena te je dovoljno da muškarac bude princ, a djevojka lijepa. Li Shang se nije zaljubio u Mulanin izgled, s obzirom da se kroz čitav film provlačila misao o njezinom „dječačkom izgledu“, kao kad joj je otac rekao: „neke trešnje kasnije procvjetaju, ali kad procvjetaju budu najljepše“. (Mulan, 1998) već u njenu hrabrost, dobrotu, pažljivost, snalažljivost i inteligenciju, pa je tako, bolje od Zvijeri (s obzirom da je ovaj put riječ o čovjeku), postao primjer da ljubav čak ni u Disney filmovima ne mora uvijek biti nešto protiv čega se treba boriti.

To da ljubav, ukoliko se ženu želi prikazati kao samostalnu i jaku, ne mora nužno biti konceptualno anatemizirana, važno je naglasiti iz nekoliko razloga od kojih je sljedeći možda i najrelevantniji: s feminističke točke gledišta, pojam romantične ljubavi ponekad se nastoji odbaciti jer je shvaćen kao „prokletstvo koje leži na ženama“ kao što smatra Simone de Beauvoir ili „izvor maltretiranja žena danas“ što pretpostavlja da žene pristaju na svakakve situacije zbog pojma

romantične ljubavi. (de Beauvoir i Firestone citirani u Swan, 352). Ipak, postoje i one feministkinje poput Julie Kristeve koje smatraju da „ljubav ne mora nužno služiti patrijarhatu kako bi se ograničavalo žene, već ih dapače, može osloboditi.“ (Kristeva citirano u Swan, 352). Susan Swan primjerice smatra da Ljepotica i Zvijer u nekom alternativnom čitanju nude

model za ulazak u odrasle ljubavne odnose koji bi trebali biti prvenstveno partnerstvo između dvije odvojene, cjelovite jedinke; ugodna interakcija u kojoj oba partnera poštuju različitosti i osobitosti onoga drugoga, ali se međusobnom prisutnošću obogaćuju i upotpunjuju. (Swan, 353)

Pišući o Moani i problemu manjka ljubavnog odnosa nailazimo na rubno održive teze poput ove koja nas podsjeća da nije uputno učitavati značenje u materijal interpretacije nego da je daleko poželjnije iz njega čitati. Ovo je primjer nepotrebne dedukcije koju neki teoretičari unatoč manjkavostima i problematičnosti uzimanja dijela za cjelinu (osobu jedne rase za cijelu rasu) smatraju relevantnom: JeanneWrites smatra da prikaz tamnopute djevojke kojoj se ne desi ljubav³⁷ može imati negativan učinak na djevojčice koje nisu pripadnice bijele rase te mogu početi shvaćati svoju rasu kao nešto što je njihova krivnja i zbog čega se, za razliku od bjelkinja, neće ljubavno ostvariti. (JeanneWrites, „Does Not Having A Love Interest Make A Film Feminist?“)

Od ovoga, pomalo deduktivno „nategutog“ i samim time rubno problematičnog argumenta koji, umjesto da iščitava sadržaj filma i modele animacijskog prikazivanja u njega učitava otprije formiranu i formuliranu ideologiju, mislim da je puno važnije sljedeće: veći bi problem mogao nastati u poistovjećivanju građe tijela s mogućnošću pronalaska partnera. Ovo potkrepljuje i činjenica da je princeza Tiana (*Princeza i Žabac*) također crnkinja, ali klasičnog modelskog tijela, širokog osmijeha i bijelih zubi, pravilnih crta lica i prćastog malog nosa, a kao takva, iako crna, pronašla je, doduše ne klasičnu (jer žabac poljupcem iskrene ljubavi postane muškarac), ali ipak pravu ljubav. U ovom se kontekstu postavlja pitanje: kako bi bilo koji film, pa tako i *Moana*, izgledao da je ljubavni interes dio njegove radnje te bi li, ukoliko je tomu tako, dakle ukoliko ljubavni interes jest dio radnje, film bio anti-feministički?

Damien Alexandar i JeanneWrites smatraju da je bitan način na koji se taj ljubavni odnos uprizori. Oboje vjeruju da bi film imao smisla, štoviše, da bi otvorio jednu novu edukativnu dimenziju, dimenziju učenja o uzajamnoj ljubavi i uvažavanju (Alexandar, JeanneWrites), da

³⁷ Za razliku od primjerice Meride koja aktivno odabire biti sama i ne pronaći partnera

primjerice Moana odlazi na putovanje s mladim momkom Mauiem, kojeg podučava kako biti taktičan i manje brzoplet ili kako se orijentirati prema zvijezdama, a on ju sluša, uvažava te i sam uči Moanu novim stvarima koje je on ranije naučio, primjerice jedrenju, a do kraja filma razviju i ljubavne emocije; bez pomoći nadnaravnih sila te bez patrijarhalnih konvencija koje jasno vidimo čak i kad se taj segment filma nastoji staviti u drugi plan.

Manjak ljubavnog interesa Jeanne vidi kao liniju manjeg otpora, kao strah od stvaranja kompleksnijeg i dubljeg ženskog lika (ja bih rekla i muškog i ženskog). Autorica također upozorava kako ovakav obrazac ne bismo trebali definirati feminističkim jer je riječ o „nekreativnim piscima koji nisu u stanju likovima dati i jedno i drugo – romantičnu ljubav i snažan karakter.“ (JeanneWrites, „Does Not Having A Love Interest Make A Film Feminist?“)

10. Prikaz polinezijske kulture

Kao što sam to napravila u kratkoj analizi druge faze Disney princeza i sada ću se, na primjeru Moane, dotaknuti prikaza drugih i drugačijih kultura, etniciteta i rasa. Kao što je ovom specifičnom kontekstu i za očekivati, govorit ću o prezentaciji polinezijske kulture.

S obzirom da se *Moana* smatra novim, drugačijim i modernijim animiranim filmom, ovim ću poglavljem nastojati propitati je li se nakon gotovo sto godina zaista dogodio napredak u reprezentiranju i interpretaciji nezapadnjačkih kultura.

U nastavku ću govoriti o kulturnom prisvajanju u filmu Moana pa je prije svega potrebno reći nešto više o samom terminu. Kulturno prisvajanje James O. Yung u svojoj knjizi *Cultural Appropriation and the Arts* shvaća kao „uzimanje ili korištenje kulturnih proizvoda „kulturnih insidara“ od strane „kulturnih outsidera““ (Young, 136). Kada kažem kulturni proizvodi onda to uključuje jednako priče, motive, simbole, odjeću, artefakte, umjetnička djela, znanja, vještine ali i osobine članova neke specifične kulture. (Young). Dakle, prisvajanje neke kulture u osnovi je kolonizacijska gesta, a odnosi se na njezinu adaptaciju, na korištenje te iste, kontekstualno, ali i generalno, bojim se, nedominantne kulture i na njezino prilagođavanje potrebama kulture (one dominantne) koja, prisvajajući njezine elemente prisvaja i njezinu cjelinu.

Young identificira dva aspekta prisvajanja. Jedna kultura može prisvojiti ili objekt neke druge, ili njezin sadržaj. Kad govorimo o prvom (o prisvajanju objekta) tada je riječ o nečem opipljivom, kao što je recimo donošenje suvenira iz strane zemlje. Drugo je kulturalno prisvajanje nematerijalno i znači korištenje tuđih tradicija, priča, načina ponašanja i života generalno. Marian Bredin kulturno prisvajanje izjednačava s načinom prikazivanja različitih kultura u medijima. Ta reprezentacija nudi „realne“ prikaze nepoznatih kultura iako, ističe autor, to nikada, koliko god se trudili biti politički korektni, ne može u potpunosti neutralno i s osjećajem fernese prenijeti iz zemlje, regije, narode ili etniciteta o kojemu je riječ. (Bredin)

Tako je i Disney na sebi svojstven način reprezentirao kulturu pacifičkih otoka gdje su nezapadni ljudi još jednom, ograničeni na svoju daleku, mitsku prošlost prilagođenu prvenstveno američkoj, a onda i ostaloj zapadnoj publici.

Bell hooks u djelu, *Outlaw culture: Resisting representations* upotrebljava koncept *motivirane reprezentacije* te objašnjava kako medijski prikazi drugih kultura uglavnom za cilj

imaju nešto od sljedećeg: „održati dominaciju ovog trenutka društveno prevladavajućeg spola, rase te klasne podjele ili poticanje patriotizma, etničkog ponosa i / ili asimilacija manjinskih skupina u glavnu kulturu.“ (hooks, 6) Ipak, smatra bell hooks, najčešće se reproduciraju medijske slike koje odgovaraju pogledu „bijelog, supermačističkog, kapitalističkog patrijarhalnog društva“ (hooks, 6), a taj se pogled zatim filmovima poput ovih Disney princeza, širi gotovo na čitav svijet s obzirom na globalizacijske procese te sve veću svjetsku dostupnost medijskih sadržaja. (hooks) Problematika predstavljanja drugih kultura nije u tome treba li se to raditi ili ne, već kako se to radi. I u tome kako esencijalno je ispravno, neutralno, korektno predstaviti druge (ne-zapadne) kulture. Nepravilna reprezentacija u pravilu vrvi predrasudama, generalizacijama i nekritički uzima dijelove kultura kojima potkrepljuje vlastitu kulturalnu i civilizacijsku relacijsku superiornost. To, naravno, u pravilu, izaziva kritike i budi osjećaje negativnosti kod stanovnika specifičnih kultura te predstavlja gotovo ključni trenutak u stvaranju stereotipa u kolektivnom tijelu globalne publike.

Smatram da studije koje se bave kritičkim osvrtom na upravo ovu problematiku mogu osvijestiti gledatelje (primjerice *Moane*) da dijelovi filma zaista vjerno prikazuju polinezijsku kulturu, ali i da su velikim dijelom tu na snazi procesi kulturnog prisvajanja te amerikanizacije te da iz tog razloga ovakve medijske reprezentacije nisu vjerodostojne i relevantne da bi se njima koristili prilikom stvaranja slike o „drugome“.

Prema Beti Setiawati:

Ljudi često nisu svjesni utjecaja koje Disney filmovi imaju na percepciju djece, iako je riječ o medijskom produktu za zabavu, koji se smatra amerikanizacijom i konzumerizmom. Moana će biti prvi uvid u polinezijsku kulturu za mnogu djecu diljem planete. Roditelji i nastavnici trebali bi biti svjesni problema s prikazivanjem različitih kultura na kino i tv ekranima kako bi se s vremenom smanjili stereotipi, rasizam i diskriminacija djece i odraslih. (Setiawati u Nauta, 11)

S obzirom da Disney korporacija kroz povijest nije uvijek uspješno i realno predstavljala različite svjetske narode i etnicitete, valjalo je i ovaj put ostati kritičan. „Korporativno djelovanje, kapitalizam i zapadna dominacija zaključani su u lancu označitelja koji ih sve povezuje u čarobnoj idealističkoj sili koja ima moć raspršivanja i manipuliranja „pripovijesti“ koje prijete nepostojećoj kohezivnosti „naših priča“ (Birchall, „Moana, Race, and Polynesian Exceptionalism: A Polemical Respons“)

Autor Alex Birchall navodi druge teoretičare poput Morgana Godferyja te Vincenta M. Diaza koji Moanu smatraju simbolom bijelih projekcija polinezijskih naroda i otoka - projekcija koje ne dozvoljava narodima da ispričaju vlastite priče. Umjesto da slušaju izvorne narative, bijeli muškarci, koji sebe nazivaju „kulturnim istraživačima“³⁸ koriste samo iz konteksta izvađene dijelove kultura da bi Disney od njih stvorio još jednu u nizu zapadno centrističku filmsku uspješnicu. (Birchall) Prvo, film konsolidira široki raspon Pacifičkih otoka, pritom ne imenujući niti jedan od onih koje, primjerice polubog Maui istraživao jedrilicama. Dakle, uvid o polinezijskim kulturama kojega mi dobivamo na zapadu je paušalan i čini se da arbitrarno birajući neke od značajki mnoštva kultura želi predstaviti cjelinu kultura arhipelaga. No, u tome ne uspijeva. Jer ono u filmu predstavljeno dio je nekih (i protom nije jasno točno kojih) ali nikako svih otočkih kultura.³⁹

³⁸ Ovdje je važan koncept *native informant* Gayatri Chakraworty Spivak u *The Critic of Postcolonial Reason*, Harvard UP, 1999.

³⁹ Francuski lingvist Jean Luis Calvet u svojem djelu *Lingvistika i kolonijalizam* (Beograd:BIGZ, 1981; Prevela Jadranka Krivokapić) piše: „pravo na imenovanje jezička je strana prava na posjedovanje“. Ovo itekako ukazuje na opasnosti kulturalnog prisvajanja u procesu kojega namjerno ili slučajno izostaje imenovanje.

Haylee Kushi u tom smislu analizira Mauia pa kaže kako je prikaz njegove rase problematičan s obzirom da ima širok nos, usko pozicionirane i malene oči, a suknja mu je napravljena od slučajno odabranih, možda i nepostojećih oblika lišća i raznih školjaka, a što nema temelj ni u jednoj otočnoj kulturi. Pretjerana veličina, nepostojanje vrata ili gležnjeva također ne prikazuju stvarnu sliku polinezijskih muškaraca (Kushi, „Why Moana isn't my pacific islander feminist heroine“), a tim više što je Maui u svim verzijama polinezijskih mitologija prikazan kao vitak i skladan, u pubertetskim godinama.

Filmski Maui je pomalo neinteligentan, bahat te krajnje iskarikiran. To vidimo u sceni kada ga Moana tek pronade. Upada joj u riječ s macho stavom hvaleći se kako je on heroj svih ljudi. To čini uz pjesmu *You're welcome*, pritom je ignorirajući. Čak ju, u jednom trenutku kada mu se čini da mu je ušla u prostor, pomiče rukom, jer mu smeta iako je dvostruko veći od nje. U polinezijskim kulturama, primjerice onoj havajskoj, Maui (koji tu nije polubog) usporava sunce da ne bi prebrzo prešlo preko neba kako bi time osigurao što više dugih i suhih dana. On je dosljedan, predstavlja apsolutno dobro, inteligenciju i hrabrost. U havajskoj kulturi, Maui, ponavljam to, nije polubog niti je povezan s vjetrom i morem.

Nadalje, opći je narativ na otoku iz filma da se „s one strane grebena nalazi velika i nepremostiva opasnost“ (*Moana*, 2016) Ono na što se tu aludira jest Lava demon, što je, slučajno ili namjerno, krivo interpretirano. Iako je točno da su stanovnici polinezijskih otočja strahovali od onoga što će „doći iza grebena“, taj se strah odnosio na kolonizaciju upravo od strane zapadnih naroda, bijelaca koji su sa sobom donosili i bolesti i nasilnu promjenu načina života, čega su se otočani bojali. Za razliku od kolonizatora koji jesu opravdani izvor straha, Lava demon nikako nije nešto od čega strahuju narodi pacifičkih otoka s obzirom da su od rođenja okruženi vulkanima i žive s vulkanskim aktivnostima. Oni „poštuju i cijene vatru i lavu koja ima i naziv, zove se Pele i nitko se nikada protiv nje ne bori.“ (Kushi, „Why Moana isn't my pacific islander feminist heroine“),

Lani Teves, postdoktorant pri *Yale's Center for the Study of Race, Indigeneity, and Transnational Migration*, smatra kako Disney već desecima godina iznova potvrđuje stereotip prema kojemu su, umjesto puno logičnijeg i konzekventnijeg shvaćanja da jednostavno žive i djeluju logično kao dio ekosustava, sva ne-zapadna društva tajanstveno i magično povezana s prirodom. (Teves) To, primjerice, vidimo u poznavanju astronomije. Disney je u potpunosti zanemario vrlo važno i široko znanje o astronomskim znanostima koje stanovnici gotovo svih

polinezijskih otoka stoljećima prenose s generacije na generaciju pa su redatelji, umjesto toga, iskoristili mističnu povezanost s prirodom kao razlog uspješnog završetka putovanja Moane i Mauia. Personificirani val je izvrstan primjer Disneyjevog američkog pogleda na vezu prirode i nezapadnih drugih. On je „tvrdoglav, razigran, ponekad frustriran i daje Moani „high five“ - komunikacijski znak intimizacije koji se, (između ostalog jer polinezijska kultura ne poznaje ovakve geste) može promatrati kao jedan od nedjeljivih sastojaka američke kulture svakodnevnice, generalno, amerikanizacije. (Nauta)

Također, u sceni kada Maonin otac pokušava objasniti djevojčici da je njezino mjesto uz obitelj i pleme, poglavica počinje pjevati pjesmu *Where you are*. Pjesma je američkog glazbenog stila, činu ju mješavina modernog zvuka i nečeg što je Disney odlučio da su polinezijski tradicionalni instrumenti. Tekst gledatelje upoznaje s običajima i načinom života plemena Motonui pa tako vidimo seljake koji zajedno obavljaju fizičke poslove i djecu koja se vraćaju s tradicionalnog ribolova. Disneyev prikaz cijelog plemena primjer je generičkog prikaza kolektivizacije. Disney portretizira polinezijsko pleme kao učinkovito i sretno pleme koje djeluje i dijeli sve što je zajedničko, bez borbe. Ipak, Moana je istaknuta kao individualizirana osoba te se to „može promatrati kao Diznifikacija i Amerikanizacija s obzirom da je individualizam značajka prvenstveno američkog društva. Moana ne želi dijeliti „plemensku sreću“ te želi uspjeti sama.,, (Nauta, 29)

11. Žene Polinezije

Ono, meni ipak najzanimljivije kada je riječ o kulturnom prisvajanju jest način na koji Disney progovara o rodnoj ravnopravnosti. Primjer toga je scena prvog susreta Mauia i Moane kada ju polubog nekoliko puta prekine usred rečenice, izgovarajući: „Ja sam heroj svih muškaraca....ne,ne,ne, muškaraca iiii žena. Nije to neki muško/ženski problem. Svih. Ja volim svih.“ (Moana, 2016) Ovako Disney spaja moderne američke vrijednosti poput rodne ravnopravnosti s polinezijskom kulturom to čineći na potpuno površan način.

Ako su autori priče o Moani radnju odlučili smjestiti na stvarnu lokaciju i film osmisлити prema stvarnoj kulturi, neke su kulturne vrijednosti ipak trebali uključiti u razradu priče. Posebice iz razloga što je kultura koju su odlučili prezentirati već sama po sebi iznenađujuće rodno

ravnopravna.⁴⁰ Disney je primjerice, odlučio da će Moana naslijediti svoga oca i postati prva voditeljica plemena iako to u stvarnosti nije moguće, ali je zato iz radnje izostavio brojne pozitivne strane polinezijske kulture koje ukazuju na itekakvo postojanje rodne ravnopravnosti u nezapadnim društvima. „Ovakvo mijenjanje običaja je oblik amerikanizacije da naglasi feminizam i ravnopravnost spolova. Ovdje Disney ističe moderne američke standarde oko ravnopravnosti spolova, ali zanemaruje činjenicu da se to ne slaže s tradicijom naroda o kojima film progovara.“ (Moana, 2016) S druge strane, film zanemaruje dio polinezijske kulture prema kojemu i žene i muškarci za svako svoje postignuće dobiju po tetovažu. Neovisno o spolu, prilikom izbora partnera, više se cijene osobe sa brojnijim tetovažama od kojih svaka označava po jednu od individualnih pobjeda.

U filmu je to detaljno objašnjeno i prikazano na primjeru Mauia koji gotovo pa nema „gole“ kože, no one su „muška nagrada“ pa tako po završetku filma Maui zasluži tetovažu Moane kao svoje pobjede, što je, s obzirom na to da Moanina tetovaža izostane, po mojemu sudu, u potpunosti pogrešan odabir. Tu se postavlja pitanje: znači li to da je djevojka Mauieva pobjeda te kako uopće možemo govoriti o Moani kao o heroini ako ona sama nije zaslužila nagradu za tako veliko postignuće kao što je spašavanje vlastitog naroda od izumiranja zbog suše.

Također, u polinezijskoj kulturi žene ne samo da mogu nego i obavljaju sve poslove kao i muškarci, a to da je muškarac vođa plemena ne umanjuje angažman njegove supruge niti bilo koje druge plemenske žene u bilo kojoj od ne samo njegovih nego i plemenskih aktivnosti. (Beckwith) Koristeći se svojom klasičnom matricom, Disney je Moaninu majku jedva i prikazao. Osim bezgranične ljubavi prema svojoj kćeri, njena uloga gotovo uopće da i ne postoji. S obzirom da ni druge plemenske žene nemaju aktivnu ulogu, to ne začuđuje. Tako primjerice u filmu uopće ne saznamo da su i polinezijske žene bile moreplovke te istraživačice (što su neprijeporno bile) već je Moana, i to zato što ju je Maui uz puno nagovaranja ipak naučio upravljati jedrilicom, prikazana kao povlaštena.

Ukratko, Disney je mijenjanjem običaja prema kojemu je muškarac njegov vođa još jednom nastojao naglasiti razliku između naprednih i modernih zapadnih društava - posebno američkog

⁴⁰ Štoviše, mnogi su pacifički otoci prihvatili mogućnost "trećeg roda". Onog između muškog i ženskog. Niko Besnier, antropolog koji je istraživao značaj i ulogu roda i spola na pacifičkim otocima navodi kako je treći rod bio dio kulture pacifičkih otoka puno prije bilo kakvog utjecaja zapadnog svijeta te da se to održalo do danas. Postoje muškarci koji su odgajani kao žene i obratno, a što je općeprihvaćeno. Pacifički su otoci otvoreni prema različitostima (osobito što se tiče roda i spola) više nego što će to američko društvo ikada biti. (Besnier i Alexeyef)

koje u posljednje vrijeme fokus stavlja na jednakost spolova i primitivnih, nerazvijenih Drugih. Umjesto da ih, kao što je to njegova deklarativna nakana izjednači i prikaže „realno“, još je jednom pogrešno reprezentirao drugu kulturu odnosno iskoristio ju je kako bi riješio svoje „probleme s rodom“, pritom ne razmišljajući o mogućnosti da važnost spolne jednakosti naglasi stvarnim prikazom polinezijske kulture. Na partikularnoj razini to je najuočljivije u tome što je propustio vjerno, vjerodostojno i filmski sugestibilno prikazati važnost žena u polinezijskoj mitologiji te tako po prvi puta otvorio prostor za izbjegavanje već uvriježenih kritika na osnovu rase, etniciteta te reprezentacije drugih i drugačijih.

11.1. Gdje je boginja Hina?

Proučavajući prikaz rodni uloga u polinezijskoj mitologiji, nemoguće je previdjeti ime koje se gotovo uvijek i svugdje pojavljuje, a to je boginja Hina. Unatoč njezinoj sveprisutnosti u mitologiji, ona je u filmu koji se u velikoj mjeri, ako ne i u potpunosti, što se kulturalne matrice tiče, oslanja na polinezijske mitove, u potpunosti izostavljena. Izostavljanje Hine je značajno jer je polinezijska kultura kao što kaže Martha Beckwith „kultura s najvećim panteonom moćnih herojskih božica.“ (Beckwith, 29)

Tēvita O. Ka‘ili, antropologinja, autorica znanstvenog članka „Marking Indigeneity“ smatra ignoriranje boginje Hine „oblikom kolonijalnog brisanja koji ukazuje na Disneyjevu grešku oceanskih razmjera.“ (O. Ka‘ili, „Missing Goddess Hina“) On naime smatra kako je riječ o puno dubljem problemu, a to je proizvodnja površnih verzija vrlo važnih i ozbiljnih autohtonih priča. To je upravo slučaj s „iskapanjem“⁴¹ polinezijske mitologije, da bi se za priču iskoristio bog Maui dok se njegova komplementarna boginja Hina odbacuje. Hina i Maui su u polinezijskoj mitologiji potpuno ravnopravni. Hina je arhetipska božica. Maui je arhetipski bog. „Ova dualnost ženskih i muških božanstava pojavljuje se u raznim oblicima u polinezijskim legendama kao što su Hina i Sinilau, Hine i Tinirau, Sina i Tuna, Hina i Rū, ili Hina i Kū.“ (O. Ka‘ili, „Missing Goddess Hina“) U polinezijskim pričama, udruživanje moćne božice i snažnog boga stvara neophodnu simetriju koja stvara sklad, dok priče čini rodno ravnopravnima.

⁴¹ *Mining*

Hina je također jedna od najstarijih polinezijskih matrijarhalnih božanstava. Ima više naziva, a osim primarne—Hina, nazivaju se i Hine i Ina. Mitološki, Hina je usko povezana s morem, mjesecom, ribama, koraljima, školjkama i velikim morskim stvorenjima, kokosima, voćem i životnom ljepotom, kao i tkanjem kao radnjom. Ono što je možda i najvažnije, u većini tekstova, Hina se pojavljuje kao „vrhovni izvor Mauiove mane, odnosno njegovih nadnaravnih moći.“ (O. Ka'ili, „Missing Goddess Hina“)

Prema jednoj od brojnih legendi, Maui je bezuspješno pokušavao sedam puta uhvatiti sunce, ali je uspio tek osmi put, kada je Hina napravila konop od svoje kose, koji im je poslužio da zajedničkim snagama dohvate sunce. Maui je konačno uspio iz sedmog pokušaja, tek kada je koristio konop od Hinine kose. U havajskoj verziji priče, Maui bez Hinine pomoći nije mogao „upecati“ otoke.

Dakle, u pričama koje čine potku polinezijske mitologije, Maui nije jedini koji je „ribario“ otoke. To je činila i boginja Hina. U mjestu Kahuku na Hawaiiima, tradicionalna priča glasi da je Hinin prirodni habitat, budući da je mogla mijenjati oblik u različite vrste psina, među morskim psima. Ova verzija priča jasno ukazuje na to da je i Hina, a ne samo Maui, mogla mijenjati formu.

Autor teksta „Missing goddess Hina“, Tēvita O. Ka'ili, navodi kako je „isključivanjem božice Hine, Disney stvorio jednostranu i asimetričnu priču te zbog toga ona i uspijeva biti toliko površnom i američki karikiranom. Disney je prikazao Muaia kao smiješnog, sebičnog i mizoginog. Štoviše, on je prikazao Mauia kao samoga apsorbiranog boga.“ (O. Ka'ili, „Missing Goddess Hina“)

Tekst pjesme *You're welcome* koju Maui pjeva kada ga Moana tek pronade na pustom otoku govori o pobjedama koje je polubog pripisao sebi, bez ijednog priznanja boginji Hini čija je uloga jednako važna kao Mauieva. Kada govorim o moćnim ženama polinezijske mitologije, osvrćem se na primjere poput onog ranije spomenutog kada je Hina svojim „zubima“ Mauia nasmrtno zgnječila u trenutku u kojemu ju je pokušao uništiti i tako sebi, ulaskom u njezinu vaginu, osigurati besmrtnost.

Da je kojim slučajem Disney prepoznao Moanu kao potomkinju božice Hine film bi mogao ispričati barem paralelnu priču o snažnoj i važnoj boginji bez koje polinezijski otoci, a tako ni kultura uopće, ne bi postojali. Uz to, Disney bi poslao poruku o rodnoj ravnopravnosti koju čitav film pokušava prenijeti. Ali ne izmišljanjima već postojećim, stvarnim pričama pritom ne sakateći čitavu jednu tradiciju vrijednosti, već dapače, naglašavajući postojanje boginja kao nešto

pozitivno-boginja koje se u potpunosti mogu mjeriti sa već svima poznatim i posvuda rasprostranjenim muškim božanstvima.

Nažalost Disney tu ulogu nije dao ni Moani, niti jednom drugom liku pa sve u svemu filmu nedostaje autohtona kompleksnost i višeslojnost mitskog i tradicijskog narativa što itekako utječe na sam sklad onoga prikazanog u filmu. Ono što obeshrabruje one koji prate Disney produkciju bilo objektivno bilo s kritičke distance je da ovakav potez spada u horizont očekivanog kada bilo koja priča prođe kroz Disney filter. Što se konkretno Disney princess serijala tiče, za sve pokušaje da pošalje feminističku poruku, ovakvim i sličnim potezima, Disney je još jednom upao u klasičan zatvoreni krug perpetuiranja patrijarhata i patrijarhalnih vrijednosti.

Zaključak

Ovim radom nastojala sam ukazati na nekoliko ključnih točaka kada je u pitanju Disney korporacija, a posebno linija princeza. Prvo što je izuzetno važno jest ukazati na značaj Disneya koji seže puno dalje od same zabave i razbibrige za djecu diljem zemaljske kugle. Disney je vrsta ideologije, one koja zrcali stvarno stanje u društvu, ali također utječe na djecu da takvo stanje prihvate, internaliziraju i smatraju normalnim. To je posebno istovremeno važno i opasno kada je u pitanju ono u čemu je Disney najeksplicitniji, a to je prikaz ženskosti i očekivanih rodnih uloga kao i prikaz različitih kultura koje korporacija koristi kako bi stvorila klasičnu Disney priču punu američkih i generalno zapadnih elemenata neovisno o tome na koji se dio svijeta u tom trenutku priča referira. Drugo što sam ovim radom nastojala istaknuti jest da iako se Disney kroz vrijeme relativno prilagođava promjenama u društvu, posebno promjenama u poimanju granica roda i rodnih uloga, ova kompanija još uvijek nije, a po mom sudu nikada i neće u potpunosti odustati od klasičnog svijeta Disney princeza, a koji neke postavke ipak mora zadržati – prvenstveno dominaciju patrijarhalnih vrijednosti prema kojima su princeze i dalje ne u potpunosti samostalne djevojke koje itekako ovise o nečijoj, uglavnom i dalje muškoj pomoći.

Analizom *Moane* pokušala sam približiti i detaljno razložiti klasične pogreške ili bolje rečeno klasičnu šablonu Disney princess filmova koja, nažalost, još od rane druge faze, kada princeze počinju razmišljati ostaje nepromijenjena. Navela sam također i ostale filmove treće faze, uključujući *Meridu Hrabru* koja se prva poigrava očekivanim rodnim ulogama te se aktivno odbija udati i pronaći partnera te Tianu iz *Princeze i Žapca* koja jedina ima profesionalnu karijeru te želi otvoriti restoran. Dakle, izdvojila sam pozitivne promjene koji je Disney započeo s nekima od novijih princeza no zaključno smatram da je s posljednjim filmom korporacija napravila veliki korak unazad te ponovila gotovo sve iste pogreške zbog kojih je bila i još uvijek jest kritizirana još od devedesetih godina i druge faze Disney princeza. Ona se bori s očevim zabranama i naređenjima; rastrgana je između svojih snova i ljubavi prema ocu baš poput Pocahontas, Mulan, Jasmine i Ariel. Odlazi unatoč očevim zabranama, ali je za razliku od Mulan ovisna o pomoći kako muškarca tako i prirodnih sila poput Oceana koji je zaseban lik, Moanin pomagač i zaštitnik. Ona ništa ne zna sama, Maui ju svemu uči, nema ženske prijateljice kao niti jedna princeza ranijih faza, a drugi ženski likovi, posebno njezina majka, nemaju aktivnu ulogu. Na primjeru Te Fiti i Te Ka vidimo još jedan od klasičnih Disney elemenata prema kojem su dobre žene pasivne i mirne, a ako

slučajno to prestanu biti, onda postanu, poput Te-Ka, demoni, čudovišta ili u najmanju ruku vještice.

Osim svega navedenog, kroz čitav rad sam provukla pitanje feminističkog filma i značenja istog s obzirom na brojne komentare i kritike o *Moani* kao prvom feminističkom Disney filmu da bih zaključno ustvrdila kako ne ispunjava niti jedan od elemenata potrebnih da bi ga se moglo tako definirati i kategorizirati počevši od pretpostavke snažnog, neovisnog, realno prikazanog lika (Colman i Thomas) sve do pitanja uloge ljubavnog odnosa u filmu. (JeanneWrites) Ne smatram naime da je pasivni izostanak ljubavnog segmenta u filmu znak ikakvog feminističkog određenja, već se dapače, slažem s anonimnom autoricom feminističkog bloga, JeanneWrites koja kaže kako je riječ o nemogućnosti autora da likovima daju i snažniji karakter i ljubavnu radnju u isto vrijeme.

Smatram da je Disney s ranijim filmovima treće faze bio na dobrom putu da se oslobodi standardnih kritika koje trpi već godinama i da napokon krene u drugom smjeru učeći na vlastitim pogreškama tijekom vremena, no Moana je ona koja će, iako do toga još uvijek nije došlo (a što sam shvatila zbog manjka relevantne literature) kad tad ponovno pokrenuti lavinu istih zamjerki i negativnih kritika kao što je to slučaj bio još devedesetih s njezinim prethodnicama.

Bibliografija

Armstrong, Robin. „Time to Face the Music: Musical Colonization and Appropriation in Disney’s Moana“ *Social Sciences*, 2018, MDPI, <https://doi.org/10.3390/socsci7070113>

Austin, Krystal. „Sexual orientation, Gender, Societal norms, laws and attitudes regarding Polynesian culture“, *Polynesian Culture of Sexuality*, Weebly, <http://psy2200bsugroup1.weebly.com/orientation-and-gender-roles.html>

Badinter, Elisabeth. *On Masculine Identity*. New York: Columbia University Press, 1995.

Baouraki, Danai. *Disney’s Influence on Children’s Cultural Development and Communication*, State University of New York, 2009. Web. kolovoz 2018.

Beckwith, Martha. „Polynesian Mythology“ *The Journal of The Polynesian Society*, vol.49, no.43, 1940, str. 17-36.

Bell, Elizabeth., Lynda Haas i Laura Sells. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Birchall, Alex. „Moana, Race, and Polynesian Exceptionalism: A Polemical Response“, *Marxist Humanism, Historical Materialism*, blogspot, <http://marxistacademic.blogspot.com/2017/01/moana-race-and-polynesian.html>

Bispo, Ashley. „Fairy Tale Dreams: Disney Princesses' Effect on Young Girls' Self-Images.“ *Dialogues Journal*, vol.9, 2014.

Blankestijn, Lianne. *From Snow White to Pitch Black: Gender and Racial Stereotyping of the Disney Princess*. MT. Radboud Universiteit Nijmegen, 2015. Web. kolovoz 2018.

Blastow, Lauren. „Idle Paradigms: Redefined Royalty and Gender Appeasement in Disney’s Moana (2016).“ *Even in the Future, the Story Begins with ‘Once Upon a Time’*: *Fairy Tales Grow Up*, University of West Georgia: UWG Publications and Printing, Fall 2017, str. 7-17.

Brockmann, Madalina. „Do you want to be a feminist? Frozen“ *Medien Obersationen*, 24. lipnja 2014. Web. kolovoz 2018.

Buckova, Martina. „The Phenomenon of the culture hero in Polynesian mythological systems“, *The Journal of the Polynesian Society*, vol.49, no.43, 1940, str. 220-240

Buescher, Derek T. i Kent Ono. “Deciphering Pocahontas: Unpackaging the Commodification of a Native American Woman.” *Critical Studies in Media Communication*, vol. 18, 2001, str. 23-43.

Butler, Judith. *Nevolje s rodom : feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka, 2000.

Crew, Hillary. „Spinning new tales from traditional texts: Dona Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale.“ *Children's literature in education*, vol 33, no 2, 2002, str. 77-95.

De Beauvoir, Simone. *Drugi spol*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2016.

DelVecchio, Marina. „*Moana's* real fight isn't against a demigod, but the patriarchy itself“, *SheKnows*, SheKnows LLC, 30.11.2016, <https://www.sheknows.com/entertainment/articles/1130126/moana-patriarchy>

„Disney's *Moana* - an individualistic neoliberal spin on the old reactionary princess tale“, *Workers Solidarity Movement*, WSM, 27.2.2017. <https://www.wsm.ie/c/disney-moana-individualistic-neoliberal-reactionary-princess-tale>, anonimni izvor

Do Rozario, Rebecca-Anne C. “The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess.” *Women's Studies in Communication*, 2004, str. 34-59

Do Rozario, Rebecca-Anne. *Fashion in the Fairy-tale Tradition: What Cinderella Wore*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

Dundes, Lauren i Madeline Streiff. „From Shapeshifter to Lava Monster: Gender Stereotypes in Disney's *Moana*“ *Social Sciences*, 2017, MDPI, <https://doi.org/10.3390/socsci6030091>

Durkin, Kevin. „Television and sex-role acquisition: 1: Content.“ *British Journal of Social Psychology*, vol.24, 1985, str. 101–113.

E. Watson i Darcy Martin. „*There She Is, Miss America*“: *The Politics of Sex, Beauty, and Race in American Most Beauty Pageant*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Fredericks, Michelle. *Media portrayal of Gender Stereotypes in the 1950s: Walt Disney's Cinderella and Sleeping Beauty*. ST. University of Wisconsin, 2009. Web. kolovoz 2018.

Giroux, Henry. *The Mouse that Rodeoed: Disney and the End of Innocence*. New York: Roman and Littlefield Publishers, 2010.

Grace, Donna J. „Investigating Young Children's Talk about the Media.“ *Sage Journal*, vol.9, 2008, str. 138-155.

Guizerix, Jaquelyn. *From Snow White to Brave: the evolution of the Disney Princess*. Wilkes Honors College of Florida Atlantic University, 2013. Web. kolovoz 2018.

Heywood, Leslie i Jennifer Drake. *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*, Minneapolis: University of Minnesota Press. 2003.

Hooks, Bell., *Outlaw culture: Resisting representations*. New York: Routledge, 2008.

J. Robbins, Michaela. *The Most Powerful Mouse in the World : The Globalization of the Disney Brand*. Chancellors Honors Research Thesis, University of Tennessee, 2014. Web, kolovoz 2018.

Kilbourne, Jean. *Deadly Persuasion: why Women and Girls must fight the Addictive Power of* Lester, Neal A. "Disney's The Princess and the Frog: The pride, the pressure, and the politics of being a first." *The Journal of American Culture* 33.4 (2010): 294-308. Web. 12 Jun. 2015.

Kushi, Haylee. „Why *Moana* Isn't My Pacific Islander Feminist Heroine“, *Down Magazine*, DOWNmagazine, 23.11.2016, <https://downatnyale.com/why-moana-isnt-my-pacific-islander-feminist-heroine/>

MacEachern, Scott. *The Concept of Race in Contemporary Anthropology*. Bowdoin College, 2012. Web. kolovoz 2018.

Malfroid, Kirsten. *Gender, Class, and Ethnicity in the Disney Princesses Series*. Universiteit Gent, 2009. Web, kolovoz 2018.

McKenzie, Barber. *Disney's Female Gender Roles: The Change of Modern Culture*. Honor Thesis. Indiana State University, 2015. Web. kolovoz 2018.

Meece, Judith i Denise H. Daniels. *Child and Adolescent Development for Educators*. McGraw-Hill Education, 2007.

Melanie Nauta. *We're Polynesia*. DT. Jonkoping University, 2012. Web. kolovoz 2018.

Milkie, Melissa A. "Social Comparisons, Reflected Appraisals, and Mass Media: The Impact of Pervasive Beauty Images on Black and White Girls' Self-Concepts." *Social Psychology Quarterly*, vol.62, 1999, str. 190-210.

Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Ur. Leo Bradley and Marshall Cohen, New York: Oxford UP, 1999., str 833-44.

Ohadike, Oaife. „Faux Feminism“, *Medium*, <https://medium.com/@sweet.gonja/faux-feminism-my-definition-3f2aae62ddb1>

O. Ka'ili, Tevita. „Goddess Hina: The Missing Heroine from Disney's *Moana*“, *Huffpost*, Oath Inc, 6.12.2016, <https://www.huffingtonpost.com/entry/5839f343e4b0a79f7433b6e5?timestamp=1480199777827&guccounter=1>

Olfman, Sharna. *The Sexualisation of Childhood*. Westport: Praeger Publishers, 2009.

Orenstein, Peggy. *Cinderella ate my daughter: Dispatches from the Frontlines of the New Girlie-Girl Culture*. New York: HarperCollins Publisher, 2011.

Pershing, Linda i Lisa Gablehouse. „Disney’s Enchanted: Patriarchal Backlash and Nostalgia in a Fairy Tale Film.“ *Fairy Tale Films*. Ur. Greenhill, Pauline i Eve Matrix. Utah: Utah State University Press, 2010.

Propp, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994.

Sturm, Brian W. i Leslee Farish Kuykendal. “We Said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales! The Construction of the Feminist *Fairy Tale*: Female Agency over Role Reversal.” *Children and Libraries*, vol.5, 2007, str. 38–41.

Swan, Susan Z. “Gothic Drama in Disney’s Beauty and the Beast: Subverting Traditional Romance by Transcending the Animal-Human Paradox.” *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 16, 1999, 350-369.

Van Den Abbeele, Stefaan. “Disney’s spice girl vs. Dreamworks wonderboy. Ecofeministische filmanalyse van Mulan en The Prince of Egypt.” MA Thesis. Universiteit Gent, 2000.

Weinz, Rachel. „Moana is The Feminist Heroine We've Been Waiting For“, *Babe*, TheTab, 2016, <https://thetab.com/us/ohio-state/2016/12/05/moana-feminist-heroine-youve-waiting-7027>

Wood, Naomi. “Domesticating Dreams in Walt Disney’s Cinderella.” *The Lion and the Unicorn*, vol. 20, no. 1, June 1997, str. 25-49.

Young, James O., *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford: John Wiley & Sons, 2010.

Yzaguirre, Christine M. *A Whole New World? The Evolution of Disney Animated Heroines from Snow White to Mulan*. Diss. Seton Hall University, 2006. Web. kolovoz, 2018.

Zarranz García, Libe. “Diswomen Strike Back? The Evolution of Disney’s Femmes in the 1990s.” *Atenea*, vol.2, 2009, str. 55-65.

Zeisler, Andi. *We Were Feminists Once: From Riot Grrrl to CoverGirl®*. New York: PublicAffairs, 2016.

Zipes, J., Greenhill, P., Magnua-Johnston, K. ur. *The Great Cultural Tsunami of Fairy-tale Films*. New York, London: Routledge, 2016, str. 1-15.