

Vizualna reprezentacija glavnih ženskih junakinja u Disneyjevim animiranim filmovima (2000.-2020.)

Tomić, Dorothea

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:069061>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Dorothea Tomić

**Vizualna reprezentacija glavnih ženskih junakinja u
Disneyjevim animiranim filmovima (2000.-2020.)**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2023.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kulturalne studije

Dorothea Tomić

Matični broj: 0009066114

Vizualna reprezentacija glavnih ženskih junakinja u

***Disneyjevim* animiranim filmovima (2000.-2020.)**

DIPLOMSKI RAD

Diplomski sveučilišni studij kulturologije

Mentor: dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, kolovoz 2023.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOGA RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisao/la diplomski rad pod naslovom

Vizualna reprezentacija glavnih ženskih junakinja u

Disneyjevim animiranim filmovima (2000.-2020.)

i da sam njegov/a autor/ica.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Dorothea Tomić

Rijeka, kolovoz 2023.

SADRŽAJ

Sažetak

Ključne riječi

1. UVOD.....	1
2. RAZVOJ <i>THE WALT DISNEY COMPANY</i>	3
3. FAZE <i>DISNEY JUNAKINJA</i> SAGLEDANE KROZ FEMINISTIČKI KONTEKST....	5
3.1. Prva ili rana faza <i>Disney junakinja – Era domaćica</i>	5
3.1.1. <i>Snjeguljica i sedam patuljaka (1937.)</i>	7
3.1.2. <i>Disney korporacija za vrijeme i nakon Drugog svjetskog rata</i>	9
3.1.3. <i>Pepeljuga (1950.)</i>	11
3.1.4. <i>Uspavana Ljepotica (1959.)</i>	13
3.2. Druga ili srednja faza <i>Disney junakinja – Era buntovnih i ambicioznih princeza</i>	15
3.2.1. Slobodoumnost, buntovnost i avanturizam <i>Disney princeza srednje faze</i>	16
3.2.2. Vizualni, etnički i rasni prikazi princeza.....	21
3.2.3. Seksualizacija i objektivizacija princeza.....	25
4. <i>DISNEY PRINCESS</i> FRANŠIZA I PROCES <i>DIZNIZACIJE</i>	28
5. ANALIZA VIZUALNE REPREZENTACIJE <i>DISNEY PRINCEZA</i> U FILMOVIMA TREĆE ILI SUVREMENE FAZE - <i>Era neovisnih princeza slobodnog duha</i>	31
5.1. <i>Princeza i žabac (2009.)</i>	34
5.2. <i>Vrlo zapetljana priča (2010.)</i>	36
5.3. <i>Merida Hrabra (2012.)</i>	39

5.4. <i>Snježno kraljevstvo</i> (2013.)	42
5.4.1. Predstavljaju li Elsa i Anna promjenu u reprezentaciji <i>Disney</i> princeza?	42
5.4.2. Izazivanje pojma „prave ljubavi“	44
5.4.3. <i>Diznizacija i merchandising Snježnog kraljevstva</i>	46
5.5. <i>Moana</i> (2016.)	47
5.5.1. Je li <i>Moana</i> feministička princeza?	48
5.5.2. Hipermaskulinizacija <i>Mauija</i>	51
5.5.3. Odnos <i>Moane</i> i <i>Mauija</i>	52
5.6. <i>Raya i posljednji zmaj</i> (2021.)	55
6. DISKUSIJA	58
7. ZAKLJUČAK	59
8. POPIS LITERATURE	60
9. POPIS IZVORA	63

Sažetak

Ovaj diplomski rad usredotočuje se na ispitivanje evolucije *Disneyjevih* princeza, ponajprije u smislu njihove vizualne reprezentacije, ali i raznih drugih aspekata poput osobnosti, sposobnosti, obiteljskih i romantičnih odnosa, i slično. Analiza evolucije princeza započela je sa prvom *Disney* princezom, Snjeguljicom, koja spada u *Eru domaćica*, preko Ariel iz *Ere buntovnih i ambicioznih princeza*, pa sve do najnovijih princeza neovisnog i slobodnog duha, kakve su bile, primjerice Elsa, Anna i Moana. Analiza se je vršila u skladu sa prevladavajućom ekonomskom, kulturalnom i društvenom situacijom, posebice onom feminističkom. Glavni cilj ovog rada bio je analizirati transformaciju *Disney* princeza suvremene faze, pritom stavljajući fokus na princeze iz filmova *Snježno kraljevstvo* i *Moana*, i to u odnosu na princeze iz ranijih faza, gdje se je, na partikularnijoj razini, propitivalo jesu li najnovije *Disney* princeze evoluirale u smislu fizičkog izgleda, dinamike odnosa, njihovih osobnosti i sposobnosti, ili ta promjena, u konačnici, ipak nije bila značajna, te se *Disney*, i u suvremenoj fazi, i dalje pridržava svoje arhetipne, tradicionalne matrice. Također, ovaj rad analizira utjecaj tih promjena osobnosti na osnaživanje, poglavito žena, te na izazivanje rodnih stereotipa.

Kroz potanko sagledavanje i propitivanje prikaza princeza iz *Disneyjevih* filmova, posebice obraćajući pozornost na one suvremene, a pritom se oslanjajući na razne teorijske ideje, može se uočiti pozitivna progresivna evolucija u vizualnoj reprezentaciji princeza, kao i u njihovim romantičnim i obiteljskim odnosima, osobnostima i sposobnostima. No, iako *Disney* donekle mijenja svoju ustaljenu formulu, ipak se u pojedinim filmovima suvremene faze i dalje nazire pozadina tradicionalne patrijarhalne ideologije.

Ključne riječi: Disney, feminizam, princeze, rodne uloge, stereotipi

Summary

This thesis focuses on examining the evolution of *Disney* princesses, primarily in terms of their visual representation, but also various other aspects such as personality, abilities, familial and romantic relationships and the like. The analysis of the evolution of the princess began with the first ever *Disney* princess, Snow White, who belongs to the *Domestic Era*, through Ariel from the *Era of rebellious and Ambitious Princesses*, all the way to the latest independent and free-spirited princesses, such as Elsa, Anna and Moana. The analysis was carried out in accordance with the prevailing economic, cultural and social situation, especially the feminist one. The main goal of this paper was to analyze the transformation of the *Disney* princesses of the contemporary phase, while focusing on the princesses from the films *Frozen* and *Moana*, in relation to the princesses from earlier phases, where, on a more particular level, it was questioned whether the latest *Disney* princesses evolved in terms of their physical appearance, relationship dynamics, their personality and abilities, or this change, ultimately, was not significant, and *Disney*, even in the contemporary phase, still adheres to its archetypal, traditional matrix. Also, this paper analyzes the impact of these personality changes on empowerment, especially of women, and on challenging gender stereotypes.

Through a close examination and questioning of the depiction of princesses from *Disney* films, paying special attention to contemporary ones, while relying on various theoretical ideas, a positive progressive evolution can be observed in the visual representation of princesses, as well as in their romantic and familial relationships, personalities and abilities. However, even though *Disney* changes its established formula to some extent, the background of traditional patriarchal ideology can still be seen in certain films of the contemporary phase.

Key words: Disney, feminism, princesses, gender roles, stereotypes

1. UVOD

Na području animiranog filma ne može se zanemariti dubok utjecaj koji su *Disneyjeve* princeze imale na popularnu kulturu i kolektivnu maštu generacija. Od ocharavajuće ljepote Snjeguljice, Pepeljuge i Aurore, preko ambicioznih i buntovnih princeza poput Ariel, Jasmine i Pocahontas, pa sve do najnovijih *Disneyjevih* princeza neustrašivog i odlučnog duha kakve su bile, primjerice, Elsa, Anna i Moana, ovi su kulturni likovi osvojili publiku svojim bezvremenskim pričama o ljubavi, hrabrosti i samospoznaji. Međutim, kako se društvo razvija, a stavovi prema rodnim ulogama i odnosima se mijenjaju, postaje ključno zapitati se: jesu li se *Disneyjeve* princeze novije generacije transformirale usporedno s tim promjenama ili su pak stagnirale u pogledu svojih vizualnih reprezentacija, romantičnih i obiteljskih odnosa, osobnosti te sposobnosti? Drugim riječima, čini li *Disney* pomak od tradicionalnog rodnog stereotipiziranja i rodnih uloga žene, prema otvorenijoj reprezentaciji princeza, ili taj pomak, u konačnici, ipak nije bio značajan?

Vizualna reprezentacija služi kao moćan alat u oblikovanju društvenih percepcija i očekivanja. Povijesno gledano, *Disney* princeze bile su kritizirane zbog utjelovljenja nerealnih i nedostižnih standarda ljepote, pritom često naglašavajući delikatnost, gracioznost i eurocentrične osobine. Međutim, *Disney* princeze suvremene faze, poput Moane, Meride Hrabre, Else i Anne, hvaljene su zbog dovođenja u pitanje konvencionalne norme ljepote. Proučavajući transformacije ovih likova, može se dobiti uvid u to kako je *Disney* odgovorio na apel za većom raznolikošću i inkluzivnošću u prikazima svojih princeza. Također, dinamika odnosa prikazana u *Disneyjevim* filmovima doživjela je značajnije promjene tijekom vremena. Princeze rane faze, poput Snjeguljice, Pepeljuge i Aurore, često su prikazivane kao pasivne i ovisne o muškarcu, perpetuirajući time tradicionalne rodne uloge. Suprotno tome, moderne princeze slavljene su zbog utjelovljenja snage, neovisnosti i slobode izbora, potičući time uravnoteženiju dinamiku odnosa.

Stoga, ovaj diplomski rad ima za cilj analizirati evoluciju *Disneyjevih* princeza, pritom utvrđujući jesu li nove princeze doista prekinule s rodnim očekivanjima, ili se još uvijek pridržavaju tradicionalnog, arhetipskog narativa. Ispitujući vizualnu reprezentaciju, dinamiku odnosa novih *Disneyjevih* princeza u usporedbi s njihovim prethodnicama, kao i kulturni kontekst koji okružuje svaki film, ovaj rad nastoji sagledati stvara li *Disney* ili slijedi trendove reprezentacije ženskih junakinja. Drugim riječima, istražiti će se je li *Disneyjeva* politika osnaživanja ženskog lika unazad nekoliko desetljeća njihova, ili on pokušava ostati relevantan na način da slijedi zbivanja u društvu, u ovom slučaju, osnaživanje žena. U konačnici, ovaj rad

nastoji rasvijetliti složenu međuigru između *Disneyjevih* princeza i promjenjivih vrijednosti društava koja predstavljaju, pružajući uvide u utjecaj popularnih medija na naše percepcije roda, identiteta i odnosa.

U prvom poglavlju ovog rada ukratko ću objasniti razvoj same *Disney* kompanije, u okviru ekonomske, kulturalne, društvene i političke situacije. Potom ću rad podijeliti u dvije faze *Disney* princeza, ranu i srednju fazu, ovisno o tome kako su princeze bile reprezentirane, što ću pritom povezivati s društvenim kontekstom, osobito onim feminističkim. Ranu fazu detaljno ću razjasniti kroz tri filma, dok ću srednju fazu podijeliti u tri kategorije, s obzirom da se u toj fazi javljaju ustaljeni obrasci vezani uz portretiranje princeza. Sljedeće poglavlje tiče se franšize pod nazivom *Disney Princess* i procesa *Diznizacije* društva, u kojem ću pojasniti zašto je ta franšiza značajna za *Disney* kompaniju, kao i njezin veliki utjecaj na društvo.

Glavni dio ovog rada fokusirati će se na treću, zadnju ili suvremenu fazu *Disney* princeza, gdje ću raditi detaljniju usporedbu najnovijih *Disneyjevih* animiranih filmova, u ovom slučaju od 2000. do 2020. godine, s posebnim naglaskom na *Snježno kraljevstvo* i *Moanu*, s filmovima iz rane i srednje faze. Analiza i usporedba filmova vršiti će se u odnosu na prevladavajući društveni, ekonomski i kulturalni kontekst, a sve s ciljem pokušanja razaznanja je li doista došlo do promjene u reprezentaciji *Disneyjevih* junakinja u suvremenim filmovima te odmiče li se *Disney* od tradicionalnog rodnog stereotipiziranja, ili, pak, stagnira, i slijedi svoju ustaljenu patrijarhalnu matricu.

2. RAZVOJ *THE WALT DISNEY COMPANY*

Tracey L. Mollet u svojem djelu *A Cultural History of the Disney Fairy Tale: Once Upon an American Dream* izjavila je kako je: „Ime Disney oduvijek bilo neizbrisivo povezano s bajkama“ (Mollet, 2020: 2). Jack Zipes dodaje: „...Walt Disney bacio je čaroliju na bajku, i drži ju zarobljenom od tada“ (Zipes, 1999: 332). Spomenuti Walt Disney, američki filmski animator, producent i poduzetnik, s namjerom uspješnijeg probijanja u svijetu filmske animacije, 1923. godine stigao je u Hollywood, u SAD-u, što je tada bilo neobično, s obzirom da se većina studija specijaliziranih za proizvodnju animiranih filmova nalazila u New Yorku. No, u Hollywoodu je ranih 1920-ih filmsko stvaralaštvo počelo ulaziti u svoje prvo zlatno doba. Kako navodi Brian J. Robb, u godinama koje su uslijedile, filmska se industrija etablirala, s većinom studija smještenih na području Hollywooda, uzrokujući ogroman rast grada, a njegovo je ime postalo sinonim za kino (Robb, 2014). Tako je u Hollywoodu 16. listopada 1923., dakle prije točno stotinu godina, zajedno sa svojim bratom i dugogodišnjim poslovnim partnerom Royjem, Walt osnovao kompaniju *Disney Brothers Cartoon Studio*, koja će kasnije promijeniti naziv u *The Walt Disney Company* (u nastavku ovog rada: *Disney*).

Korporacija *Disney* svoj prvotni rad nije započela ekraniziranjem klasičnih bajki, što ju je kasnije vinulo u sam vrh najpoznatijih korporacija za produkciju animiranih filmova, već se najprije oslanjala na proizvodnju kratkih animiranih filmova u čijoj su glavnoj ulozi bili likovi poput *Oswalda Sretnog zeca* ili miša, kasnije nadaleko poznatog, *Mickeyja Mousea*. No, i to je bilo dovoljno da *Disney* započne proizvoditi uspješne animirane filmove. Tako krajem 1920-ih i početkom 1930-ih, u doba *Velike gospodarske krize*¹, *Disneyjev* uspjeh nije jenjavao, već se očitovao u stvaranju i implementiranju raznih inovacija na području animiranog filma, poput uvođenja sinkroniziranog zvuka, proizvodnje filmova u punoj boji, umjesto dotadašnjih filmova koji su bili u crno-bijeloj boji, tehničkog razvoja u kamerama, davanja distinktivnih osobnosti likovima, i slično. Joel Best i Kathleen S. Lowney smatraju kako se: „Na Walta Disneyja gledalo prvenstveno kao na umjetničkog i tehnološkog inovatora prije 1950-ih“ (Best i Lowney, 2009: 434). Robb (2014) dodaje kako je Walt gledao šire na animaciju, odmičući se od karikatura i komičnih situacija, smatrajući ju sredstvom unošenja života i pokreta u finu ilustraciju.

¹ *Velika gospodarska kriza* ili *Velika depresija* odnosi se na najgoru gospodarsku krizu u povijesti industrijaliziranog svijeta, koja je trajala od 1929. do 1939. godine. Navedena kriza izazvala je fundamentalne promjene u ekonomskim institucijama, makroekonomskoj politici i u ekonomskoj teoriji. Britannica. (2023, ožujak). *Great Depression*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.britannica.com/event/Great-Depression>]

Početak i sredina 1930-ih označavali su period širenja i rasta kompanije *Disney*. Zapošljavali su se novi animatori, a kako je osoblje raslo, tako su se animacija i kvaliteta naracije animiranih filmova poboljšale i postale sofisticiranije. Kako bi održao, ali i kontinuirano poboljšavao kvalitetu svojih filmova, Walt je kontrolirao sve aspekte produkcije filma. Štoviše, sve je bilo podložno njegovom odobrenju. Prema Robbu: „...sve je bilo sekundarno kako bi se održala kvaliteta filmova koje je njegov studio proizvodio“ (Robb, 2014). Dok su *Disneyjevi* animirani filmovi stjecali popularnost, njegovi su animatori shvatili da je stavljanje i izlaganje likova iz *Disney* filmova na trgovačku robu dodatni izvor prihoda. Tako je, kako navodi *D23*: „Čovjek u New Yorku ponudio Waltu 300 dolara za licencu da stavi Mickeyja Mousea na notese s olovkom koje je proizvodio“². Walt se složio s time, te se taj podvig označava kao početak *Disneyjevog merchandisinga*³ (što će, uz ostale aspekte, poput zabavnih parkova, televizijskih postaja, i sl., podignuti *Disney* korporaciju na nivo multinacionalne, masovne medijske konglomeracije, o čemu ću više reći kasnije u radu). Ubrzo su u prodaju stavljene lutke s likom Mickeyja Mousea, posuđe, četkice za zube, figurice, i slično. Također, porastom prihoda korporacije, Walt je imao na umu snimiti i prvi dugometražni animirani film, jer je smatrao da bi takav film donio još veći profit studiju. Do tada, svi *Disneyjevi* animirani filmovi bili su kratkometražni. Tako je godine 1934., kako smatra *D23*: „...Walt informirao svoje animatore da će snimiti dugometražni animirani film, a zatim im je ispričao priču o *Snjeguljici i sedam patuljaka*“⁴. *Snjeguljica* će time postati prvi animirani film u boji baziran na bajci, u smislu da će odrediti način na koji će budući animirani filmovi, koji će ekranizirati neku bajku, biti proizvedeni.

² *D23*. (n.d.). *Disney History*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://d23.com/disney-history/>]

³ *Merchandising* označava praksu i proces izlaganja i prodaje proizvoda kupcima. Trgovci koriste *merchandising* kako bi utjecali na namjere kupaca i postigli svoje prodajne ciljeve. Sitecore. (2023). *What is merchandising?* Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.sitecore.com/knowledge-center/digital-marketing-resources/what-is-merchandising>]

⁴ *D23*. (n.d.). *Disney History*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://d23.com/disney-history/>]

3. FAZE DISNEY JUNAKINJA SAGLEDANE KROZ FEMINISTIČKI KONTEKST

Jedna od najvećih promjena koja se odvijala kroz povijest *Disneyja*, a koja se počinje sagledavati upravo likom Snjeguljice, bila je u načinu na koji su glavne ženske junakinje prikazane, odnosno u njihovoj vizualnoj reprezentaciji, ali i u njihovim osobnostima, romantičnim i obiteljskim odnosima, sposobnostima, i slično. Stoga, reprezentaciju junakinja u *Disneyjevim* filmovima potrebno je analizirati i iz feminističke perspektive. McKenzie Barber u svojem radu *Disney's Female Gender Roles: The Change of Modern Culture*, navodi načine na koji je *Disney* tijekom vremena portretirao princeze. Prema Barber, *Disney* je: „...odigrao [ključnu] ulogu u načinu na koji društvo prikazuje rodne uloge. Kako moderna kultura prolazi kroz promjene, tako se može uvidjeti kako *Disney* također mijenja način na koji reprezentira svoje likove, osobito one ženske“ (Barber, 2015: 3). Uloge žena prikazane u filmovima *Disneyja* odražavale su kulturalnu perspektivu i uvjerenja društvenih normi i očekivanja vezanih uz rodne uloge i identitet, stoga, kako smatra Barber: „*Disney* [...] postaje sjajna ilustracija i reprezentacija praćenja kulturalnih trendova i razvoja“ (Barber, 2015: 4). Cassandra Stover dodaje da je *Disneyjeva* evolucija princeza: „...korespondirala sa suvremenim rodним standardima, kako bi se zadržala relevantnost i u radnjama i u karakteristikama“ (Stover, 2013: 2). No, ako se *Disney* mijenja kako bi se prilagodio kulturalnim trendovima, tada moraju postojati određeni filmovi ili vremenski okviri koji prikazuju taj pomak. Tako se reprezentacija *Disney* princeza i njihove rodne uloge mogu sagledati kroz tri faze, o kojima detaljnije govore tri autorice, dakle, već spomenuta McKenzie Barber, Jaquelyn Guizerix te Juliana Garabedian. Barber prvoj fazi *Disney* junakinja simbolično daje naziv *Era domaćica*, potom slijedi druga faza ili *Era buntovnih i ambicioznih princeza*, a naposljetku dolazi se do treće faze ili *Ere neovisnih princeza slobodnog duha*. Guizerix pak grupira filmove o *Disney* princezama kronološki, dijeleći ih na *rane*, *srednje* i *suvremene* filmove, dok Garabedian govori o razdobljima *predtranzicije*, *tranzicije* i *progresije*. Svaku od navedenih faza, a posebice onu treću, koja je najrelevantnija za ovaj rad, detaljnije ću razjasniti u poglavljima i potpoglavljima koja slijede.

3.1. Prva ili rana faza *Disney* junakinja – *Era domaćica*

Prva, rana ili predtranzicijska faza obuhvaća animirane filmove u *Disney* produkciji koji su snimljeni u razdoblju između 1937. i 1959. godine. Charlotte Krolokke definira navedeno razdoblje kao: „...dio „prvog vala feminizma““ (Krolokke prema Garabedian, 2014: 23).

Hrvatska enciklopedija navodi kako se u prvom valu feminizma: „...poduzimaju inicijative za ostvarenje ženskoga prava na obrazovanje, zapošljavanje, imovinu i glasovanje“⁵. Žene su oduvijek bile najviše pogođene stereotipima i normama društva. Povijesno gledano, kako navodi Sharik Stephanie Jimenez Zuniga, žene su: „...patile od pritiska, opresije, misreprezentacije, i prosudbe“ (Jimenez Zuniga, 2022: 3). Podređen položaj žena u društvenom, političkom i moralnom aspektu bio je zasnovan na tradicionalnom patrijarhatu. Taj je patrijarhat davao osnovno značenje društvenom životu te je, s jedne strane, institucionalizirao odnose dominacije i moći muškaraca, a s druge strane, podređenost ili podčinjenost žena. Žene su bile okrenute privatnoj sferi, unutarnjem svijetu obitelji i doma, dok su muškarci bili okrenuti vanjskom svijetu. Prema Damirki Mihaljević: „Žena je postala metafora privatne sfere i pokornoga položaja“ (Mihaljević, 2016: 150). Isključivanjem iz javne sfere lišavanjem različitih oblika političkih i društvenih prava poput glasovanja, obrazovanja, zapošljavanja, i sl., žene su žudjele za promjenom. Tako su se, kako je navedeno u *Hrvatskoj enciklopediji*: „...javili pokreti i svjetonazori objedinjeni pojmom feminizma...“⁶ Žene su se, prema Barber: „...borile za jednakost i počele su osporavati te tradicionalne standarde i očekivanja od žena i njihovih rodnih uloga“ (Barber, 2015: 10). No, ostvarena politička prava ipak nisu ukinula podjelu na muške i ženske poslove, kao niti rodnu nejednakost. Dobivanje pravne jednakosti nije značilo i stvarnu jednakost. Prema Mihaljević: „Ustaljene socijalne norme i društveno konstruirane rodne uloge žene mijenjale su se puno teže i sporije“ (Mihaljević, 2016: 149).

Feministkinje su svoj aktivizam usporile krajem 1920-ih i početkom 1930-ih, zbog širenja *Velike gospodarske krize*. Kriza je utjecala svekolike aspekte društva, života i svijeta, pa tako i na ulogu žena, ali i na oživljavanje tradicionalnog pogleda na činjenicu da je ženina primarna funkcija bila rađanje djece, te briga o kućanstvu, djeci i suprugu. Prema Barber: „Kultura i društvo pojačavalo je ovu stigm...“ (Barber, 2015: 10). Ovo je razdoblje stvorilo sliku žena u ulozi majki koje su bile samopožrtvovne, koje su svoje vrijeme posvetile brizi za svoju obitelj, te koje nisu bile u sferi plaćenog rada. Na žene koje su pak radile za plaću gledalo se je kao da kradu poslove od muškaraca koji su novčano osiguravali svoju obitelj.

Simone de Beauvoir, francuska egzistencijalistička filozofkinja, spisateljica i feministička aktivistica, u svojem djelu *Drugi spol* (1948.) sažima feminističku kritiku društva, pokazujući

⁵ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Feminizam*. Preuzeto 30.8.2023. s [<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19203>]

⁶ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Feminizam*. Preuzeto 30.8.2023. s [<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19203>]

načine na koji društvo sputava i limitira žene. Žena nije bila u mogućnosti razviti svoj identitet jer se na nju gledalo kao na Drugo, dok je muškarac bio apsolut i subjekt. Prema de Beauvoir: „On je Subjekt, on je Apsolut: ona je Drugo“ (de Beauvoir, 2016: 14). Muškarac vidi ženu kao spolno biće, čime je žena određena i diferencirana u odnosu na muškarca, dok on nije u odnosu na nju. Kako objašnjava de Beauvoir: „...muškom ona suštinski figurira kao spolno biće [...] Ona se određuje i razlikuje u odnosu na muškarca, a ne on u odnosu na nju. Ona je neesencijalno nasuprot esencijalnome“ (de Beauvoir, 2016: 14). De Beauvoir kritizira uvjete u kojima se muškarac i žena razvijaju, gdje se ženu smatralo pasivnom, ovisnom o muškarcu i inferiornom. Žena nije rođena s takvim svojstvima, već ih nesamovoljno zadobiva u muškom svijetu. Kako smatra Mihaljević: „Društvo na taj način nameće djevojčicama poslušnost i pasivnost kao poželjne vrijednosti kako bi ih se zaustavilo u razvoju vlastitih ličnosti“ (Mihaljević, 2016: 158). Društvo je tada pridavalo veliku važnost čvrstim i dugotrajnim brakovima koji su pomagali ojačati identitet žene i njezinu budućnost. Navedene su dihotomije polarizirane i dramatzirane *Disneyjev*im prikazima princeza u ranim filmovima.

3.1.1. *Snjeguljica i sedam patuljaka* (1937.)

Prvi dugometražni animirani film *Snjeguljica i sedam patuljaka* snimljen je 1937. godine. Temelji se na originalnoj bajci braće Grimm, ali su detalji te priče malo izmijenjeni kako bi bili primjereniji tadašnjoj publici. Barber objašnjava kako je *Disney*: „...maknuo [...] nasilje i neugodnu stvarnost, a stvorio priču koja govori o romantici, uz veselu glazbu i sretan završetak“ (Barber, 2015: 11). Time je *Disney* uspostavio model konformizma koji su drugi filmaši potom slijedili, dakle, djevojka se zaljubljuje u mladića, često princa, ili želi ostvariti svoje snove; zla vještica, maćeha ili zla sila želi poniziti ili ubiti djevojku; progonjena djevojka je oteta ili izbačena iz službe; progonjena djevojka je spašena od strane princa ili muških pomagača; te sretan završetak u obliku vjenčanja, bogatstva i porasta društvenog statusa ili reafirmacije kraljevske obitelji. Zipes smatra kako su: „Na mnoge načine, Disneyjeve predvidljive filmske sheme bajki postale klasične na isti način na koji su priče Grimmovih poslužile kao model za većinu ranih zbirki bajki u devetnaestom stoljeću“ (Zipes, 2010: xi). Walt Disney je tako, prema Zipesu: „...postao sve konvencionalniji u adaptaciji klasičnih bajki braće Grimm i Perraulta, pridržavajući se tradicionalnih zapleta i patrijarhalne ideologije narodnih priča i bajki devetnaestog stoljeća“ (Zipes, 2010: xi). Barber dodaje kako je: „...Walt Disney promijenio način bajki na fantastičan i revolucionaran način“ (Barber, 2015: 4).

Glavna protagonistica, Snjeguljica, prikazana je na samom početku filma kao prelijepa princeza, „...bijele puti poput snijega, rumenih obraza poput krvi i crne kose poput ebanovine“⁷. Kroz smiješne likove, veselu glazbu i sretan završetak, lik Snjeguljice započinje *Disneyjev* trend domestificirane žene koja postaje „dama u nevolji“, pri čemu se oslanja na princa koji će doći i spasiti ju. Tako Snjeguljica, prema Barber: „...prikazuje društvene poglede na ono što se očekuje od žena i njihovih rodnih uloga“ (Barber, 2015: 11). Kao zatočenica svoje maćehe, Snjeguljica je prisiljena čistiti i brinuti se za dom. Iako je uspjela pobjeći zloj maćehi, koja ju je planirala ubiti samo iz razloga što je Snjeguljica ljepša od nje, ona ponovno pronalazi zadovoljstvo kuhajući, čisteći i brinući se za sedam patuljaka, koji su prikazani na način kao da nisu imali nikakve higijenske ili domestificirane navike prije nego što se Snjeguljica uselila kod njih. Tako je, prema Dawn Elizabeth England, Lari Descartes i Melissi A. Collier-Meek: „Snjeguljica spasila patuljke na tradicionalno feministički način, kuhanjem i čišćenjem i ponašajući se kao njihova surogat majka kako bi ostala s njima“ (England, Descartes i Collier-Meek, 2011: 563). No, Guizerix, u svojem radu *From Snow White to Brave: The Evolution of the Disney Princess*, objašnjava: „Iako je ovisnost patuljaka o Snjeguljici prikazana kao komična, njihova priča sugerira mladim djevojkama da je uloga žene ta da neprestano radi po kući i pokazuje majčinsku brigu prema svima, uključujući i kuću punu nepoznatih muškaraca“ (Guizerix, 2013: 10). Ovakav prikaz Snjeguljice trebao je samo ojačati očekivanja žena kao domaćica, posebice nakon razdoblja *Velike gospodarske krize*. Stover dodaje da Snjeguljica: „...odgovara domestificiranim očekivanjima žena prije Drugog svjetskog rata, [...] i poziva se na eskapizam iz doba Depresije...“ (Stover, 2013: 2). Također, Snjeguljičina najveća želja jest da je pronađe njezin princ. Međutim, kako smatra Guizerix: „Ona samo želi da je on pronađe, umjesto da ga ona aktivno traži“ (Guizerix, 2013: 11).

Kroz cijeli film Snjeguljica se ne može sama zaštititi niti sama donositi odluke, primjerice, ona bježi od zle maćehe samo onda kada joj lovac kaže da to učini. Nadalje, iako se čini da je Snjeguljica u asertivnijoj ulozi dok živi u kući patuljaka, primjerice, kada inzistira da patuljci operu ruke kako bi mogli jesti večeru, ona im se također podređuje u čišćenju njihovog doma, u zamjenu za mjesto gdje može boraviti. Između Snjeguljice i princa nema značajnijeg razvitka romantične veze, iako ga poznaje tijekom cijelog filma. Snjeguljica je mogla biti priča o mladoj djevojci koja otkriva svoje vlastito sebstvo, no, umjesto toga, ona stvara reprezentaciju drugim ženama o ideji domestifikacije.

⁷ Bajke.hr. (n.d.). *Snjeguljica*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.bajke.hr/snjeguljica-grimm/>]

Dakle, fokus na ženskoj domestifikaciji više je razumljiv u *Snjeguljici* nego u bilo kojem drugom *Disneyjevom* animiranom filmu. Guizerix objašnjava: „Ovaj film je jedini koji je snimljen prije nego što su američke žene kao skupina probile domestificiranu sferu tijekom Drugog svjetskog rata, kada su se svi kvalificirani muškarci borili u ratu u Europi“ (Guizerix, 2013: 10). Ženski rad u isključivo muškim poslovima bio je ključan u ovom razdoblju. Victoria Sherrow smatra kako su: „Žene radile poslove koji su bili samo za muškarce, radeći [tako] u obrambenim pogonima i drugim tvornicama, i vozeći kamione, upravljajući strojevima, dostavljajući poštu...“ (Sherrow, 2001: 111). Preuzimanjem isključivo muških poslova u ratnom razdoblju, žene su pomagale ekonomiji. Time su mnoge žene po prvi puta radile izvan doma, te su po prvi su puta iskusile osjećaj slobode od tradicionalnih rodnih uloga koje im je društvo nametalo svih ovih godina. No, kako navodi Barber: „Ovaj tip mentaliteta i poticanje žena na rad bilo je dopušteno samo dok je Amerika još bila u ratu“ (Barber, 2015: 11). Nakon izlaska SAD-a iz rata, žene su se vratile svojim tradicionalnim ulogama domaćica, a njihovi plaćeni poslovi zamijenjeni su muškarcima.

3.1.2. Disney korporacija za vrijeme i nakon Drugog svjetskog rata

U ratnom razdoblju snimljeno je tek nekoliko dugometražnih animiranih filmova u *Disney* produkciji, na početku neuspješnih, s obzirom da su posljedice rata na *Disney* bile neposredne, od kojih se ističu dva, danas kulturna filma, dakle *Pinocchio* (1940.), i *Bambi* (1942.). Ono što se može uočiti u *Disneyjevim* filmovima snimljenima u ratnim godinama jest odsutnost glavne protagonistice. Ta činjenica zapravo korespondira s tadašnjim zbivanjima u društvu. Razlog izostanka glavnog ženskog lika jest upravo javni aktivizam američkih žena u ratu. Prema Stover: „Od 1937. do 1950. [...] likovi princeza bili su potpuno odsutni, uglavnom zbog neviđenog javnog aktivizma američkih žena u ratnim naporima“ (Stover, 2013: 2). S obzirom da su žene same upravljale cijelim kućanstvima, i radile muške poslove, publika se ne bi mogla lako poistovjetiti s pasivnom protagonisticom koja samo čeka svojeg „princa na bijelom konju“, kakva je, primjerice, bila *Snjeguljica*. Ovaj je trend, kako sam već spomenula, bio aktualan sve do poslijeratnog razdoblja, kada je privlačnost i sigurnost obiteljskog braka popularizirana i gurnuta u američku javnost.

Neposredno nakon rata, *Disney* nije odmah uspio proizvesti uspješne filmove. Kako smatra Robb: „...Disney studio suočavao se s teškim financijskim vremenima pri povratku u civilnu produkciju“ (Robb, 2014). Korporacija je nakon rata bila u velikim financijskim gubicima. No,

u godinama koje su uslijedile počele su se odvijati značajnije promjene. Posebice su bile važne 1950-e, kada televizijska industrija započinje ubrzano rasti, čime je televizija postala uobičajen medij u mnogim kućanstvima. Kako smatraju Best i Lowney: „Do 1950-ih filmska se industrija suočavala sa značajnim promjenama: Televizija se širila brzo i široko. [...] Rana televizija bila je uvelike masovan medij osmišljen kako bi imao široku privlačnost...“ (Best i Lowney, 2009: 435). Raymond Williams, britanski teoretičar marksističke kritike i kulturalnih studija, o televiziji govori kao o „karakterističnom uređaju za dom“. Prema njemu: „Televizija [...] je odabrana za ulaganje i promociju kao nova i profitabilna faza domaće potrošačke ekonomije“ (Williams, 1975: 12). Kao rezultat toga, filmska je publika počela opadati, dok je gledanje televizije u vlastitom domu postalo dio svakodnevice. Televizija je, dakle, postala medij komunikacije putem kojeg se prenosila popularna ili masovna kultura koja je svima lako dostupna, te koja ima velik i dalekosežan utjecaj na društvo. O masovnoj ili popularnoj kulturi govorili su kritički teoretičari Theodor W. Adorno i Max Horkheimer još 1947. godine, u djelu *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Međutim, prema Adornu: „Zamijenili smo taj izraz s „kulturnom industrijom“ [...] riječ je o nečemu poput kulture koja spontano proizlazi iz samih masa, suvremenom obliku popularne umjetnosti“ (Adorno, 1975: 12). Kulturna industrija označava proizvodnju standardiziranih oblika popularne kulture namijenjenih za široku potrošnju, a, slijedom toga, i za stjecanje dobiti. Samim time, *Disney* se po prvi puta diverzificirao s kino platna na televiziju, kada je i snimljena prva *Disneyjeva* televizijska emisija koja je emitirana na Božić 1950. godine. Također, te se godine *Disney* vratio snimanju uspješnih dugometražnih animiranih filmova, od kojih je prvi *Pepeljuga*. Gary Susman navodi kako je: „Povratak ambicioznim narativnim značajkama [...] označio i kreativni i financijski rizik za studio [...] Da je film doživio neuspjeh, doveo bi *Disney* kompaniju do bankrota“⁸. No, dogodilo se upravo suprotno. *Pepeljuga* je postala najveći kritički i marketinški hit još od prvog *Disneyjevog* dugometražnog animiranog filma, *Snjeguljice*.

Međutim, Walt je smatrao da bi se *Disney* korporacija trebala razgranati i na druga područja. Jedno područje koje ga je osobito zanimalo bili su zabavni parkovi. Walt je smatrao da bi trebao postojati park u koji bi i roditelji i djeca mogli ići zajedno i dobro se zabaviti. Prema *D23*: „Ovo je bila geneza *Disneylanda*“⁹. Novi je park otvoren 1955. godine u Kaliforniji, te je odmah postigao enorman uspjeh. Walt i njegova korporacija više su se posvetili obiteljskoj zabavi,

⁸ Susman, G. (2015, veljača). *Disney's 'Cinderella': 25 Things You Didn't Know About the Beloved Fairy Tale Classic*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.moviefone.com/news/disney-cinderella-facts/>]

⁹ *D23*. (n.d.). *Disney History*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://d23.com/disney-history/>]

dakle zabavi koja je prikladna i za djecu, jer su njegovi filmovi morali biti uključeni u novi park, kao i u televizijski program. Kako smatraju Best i Lowney: „Tijekom 1950-ih, to je bila vrlo profitabilna strategija“ (Best i Lowney, 2009: 436). Ime *Walt Disney* postalo je sinonim za obiteljsku zabavu. *Disneyland* je od svog otvorenja korišten kao obrazac za svaki zabavni park koji je izgrađen nakon njega. Velikim uspjehom prvog zabavnog parka u vlasništvu *Disneyja*, odmah je počelo planiranje izgradnje drugog parka na Floridi, koji će kasnije biti poznat pod imenom *Walt Disney World*. Iako se Walt više počeo baviti drugim projektima, negoli animiranim filmovima, prepustivši tako većinu posla najboljim animatorima u kompaniji, *Disneyjev* uspjeh s animiranim filmovima nastavio se i s *Pepeljugom*.

3.1.3. *Pepeljuga* (1950.)

Drugi film rane faze naziva *Pepeljuga* snimljen je 1950. godine. *Pepeljuga* je bazirana na narodnoj priči koja ima različite varijacije u različitim dijelovima svijeta, no osnova priče je jednaka, dakle, glavna protagonistica je mlada žena koja živi teškim, siromašnim životom, koji se iznenada promijeni, popraćen njezinim usponom na prijestolje putem braka. Priča o *Pepeljugi* temelji se na bajci braće Grimm te je *Disney*, kao i u slučaju *Snjeguljice*, ponovno preoblikovao priču i film. No, Susman navodi: „Postoje mnoge verzije priče o *Pepeljugi* u europskom folkloru, ali *Disney* je odabrao onu koju je učinio poznatom francuski pisac Charles Perrault 1697. godine“¹⁰. Perrault je u priču uveo ključne elemente poput dobre vile, bundeve pretvorene u kočiju, te staklenih cipelica. Slijedeći jednaku matricu kao i *Snjeguljica*, film *Pepeljuga* ima romantičnu temu, s veselom glazbom i sretnim završetkom. Također, poput *Snjeguljice*, *Pepeljuga* je zatočenica svoje zle maćehe, koja ju, uz svoje dvije kćeri, *Pepeljugine* polusestre, maltretira i izrabljuje. Već na samom početku filma, zla je maćeha predstavljena kao hladna, okrutna i ljubomorna na *Pepeljugin* šarm i ljepotu. Ona je također bila odlučna u namjeri da zastupa interese svojih dviju kćeri. Guizerix navodi: „Dok je *Pepeljugina* uloga domesticirana služba, maćeha i polusestre preuzimaju jedinu drugu prihvatljivu ulogu za žene u filmu, kao luksuzne ljubavnice čija je ženska uloga trošenje novca *Pepeljugin* oca“ (Guizerix, 2013: 12). Ženska podređenost konzistentna je tema kroz cijeli film. Kako smatraju England et al.: „U *Pepeljugi*, princeza je radila kućanske poslove kao čin podređenosti“ (England et al., 2011: 563). Ženska podređenost muškarcu očituje se u obveznom prisustvu

¹⁰ Susman, G. (2015, veljača). *Disney's 'Cinderella': 25 Things You Didn't Know About the Beloved Fairy Tale Classic*. Preuzeto 30.8.2023. s <https://www.moviefone.com/news/disney-cinderella-facts/>

djevojaka različitih društvenih statusa prinčevom balu, gdje će princ odabrati djevojku koju će oženiti, i to na osnovu njena vanjskog, fizičkog izgleda. Prema Guizerix: „Čini se da se svaka djevojka u kraljevstvu slaže da ništa ne bi bilo bolje od braka sa princem [...], njegova jedina namjera jest pronaći djevojku kojom bi se želio oženiti“ (Guizerix, 2013: 12). Također, maskulinizacija u obliku aseksualnog sata prikazana je već na samom početku filma kada Pepeljugu probudi zvonjava gradskog sata. Ona, pospano promrmljavši, kazuje kako joj i sat naređuje. Navedena maskulinizacija presudna je u jačanju rodni uloga. Dakle, muškarac naređuje, a žena mu se podređuje.

Za razliku od Snjeguljice, uz poticaj svoje dobre vile, Pepeljuga prkosi maćehi, i odlazi na prinčev bal. No, kako smatra Guizerix: „Ona to ne radi s izričitom namjerom traženja princa, već radije kao demonstraciju njezina statusa kao „prikladne djevojke““ (Guizerix, 2013: 12-13). Također, važnost braka prikazana je kao jednaka za oba spola u ovom filmu, dok se kod Snjeguljice potreba za brakom temeljila na njezinoj vlastitoj želji za ljubavlju. Veza između princa i Pepeljuge malo je dinamičnija nego što je bila u *Snjeguljici*. Međutim, prema Guizerix: „Njihova primarna interakcija odvija se kroz tišinu međusobnog plesa, sugerirajući mladim djevojkama prevalenciju tjelesnosti u vezama nad razgovorom ili osobnom kompatibilnošću“ (Guizerix, 2013: 13). Pepeljuga nakon bala mora stići kući prije nego što sat otkuca ponoć, no pritom izgubi svoju staklenu cipelicu na dvorskim stepenicama. Tim činom Pepeljugin je identitet reduciran samo na veličinu njezinih cipelica. Prema Guizerix: „Ovaj proces je dehumanizirajući i degradirajući, jer sugerira da ju princ ne bi mogao identificirati po bilo kojoj indikaciji osim po tome pristaje li [joj] cipela“ (Guizerix, 2013: 13). Iako *Pepeljuga* pokazuje feministički napredak u odnosu na *Snjeguljicu*, Guizerix objašnjava kako je romantična veza opet svedena na tjelesnost i ovisnost, te se čini kao da Pepeljugini jedini smisleni odnosi postoje jedino s njezinim ljubimcima. England et al. navode da su: „...žene bile asertivnije prema životinjama i djeci, a daleko manje prema drugim ljudima“ (England et al., 2011: 562). Ovo sugerira podložan i ograničen način asertivnosti, u smislu da žene nisu mogle biti asertivne sa drugim odraslim osobama, nego samo kada su bile majke, ili pak s onima koji su imali manje moći. Kroz njihovu nesposobnost da budu asertivne s drugima, *Disneyjeve* princeze prihvaćaju svoj ograničeni status u patrijarhalnom društvu koje podređuje žene. No, Barber pak navodi kako priča o Pepeljugi nije bila tipično medijsko pojačanje rodni uloga koje je bilo očito kao i svako drugo tijekom 1950-ih. Prema Barber: „Većina pritisaka koja je dolazila od rodni uloga stvorenih kulturom, bila je od žena koje su željele biti kući, čisteći i kuhajući, dok istovremeno usrećuju druge“ (Barber, 2015: 12). Iako je Pepeljuga bila prikazana na način kao da vidi radost

u kućanskim poslovima, ona je ipak sanjala o svom sretnom završetku. Pepeljuga je tipična, stereotipizirana „dama u nevolji“ koja biva zaglavljena u svom prisilnom ropstvu sve dok se iz tog ropstva ne izbavi udajom, što je bilo u skladu s tadašnjim društvenim pogledima na žene koji su idealizirali brak i ulogu žene kao domaćice.

3.1.4. *Uspavana Ljepotica* (1959.)

Treći film rane faze *Disneyja*, koji je objavljen 1959. godine, jest *Uspavana Ljepotica*. Uz Snjeguljicu i Pepeljugu, ovaj je film predstavio treću *Disneyjevu* princezu, Auroru. Kao i raniji *Disneyjevi* filmovi, *Uspavana Ljepotica* temelji se na priči koja ima nekoliko adaptacija. Prema Barber: „S ovim konkretnim filmom, *Disney* je koristio adaptacije Charlesa Perraulta i braće Grimm, dok ga je adaptirao još i više kako bi odgovarao publici tog vremena“ (Barber, 2015: 13). Film *Uspavana Ljepotica* koristi glazbu, romantiku, i princa heroja koji se bori za pravu ljubav, slijedeći time jednaku formulu priče kao i kod prethodnih princeza. Također, ovaj je film osnažio tradicionalne rodne uloge. Prema Barber: „Racionalnost rodni uloga i stereotipa 1950-ih očita je u *Uspavanoj Ljepotici*“ (Barber, 2015: 13). Aurora nije toliko zaokupljena kućanskim poslovima kao što su bile Snjeguljica i Pepeljuga, no njezin je san upoznati princa koji će pretvoriti njezin život u bajku. Primjerice, Aurorine dobre vile šale se na račun ženske domestifikacije i činjenja kućanskih poslova kada pokušaju prirediti Aurori rođendansku zabavu bez upotrebe magije. No, kako objašnjava Guizerix: „Dok dobre vile nude osvježavajuće razdvajanje između žena i domestifikacije, njihova predodžba da su pečenje kolača i šivanje haljina jednostavni zadaci je opovrgnuta, te moraju pribjeći magiji...“ (Guizerix, 2013: 14-15). Dakle, dok s jedne strane dobre vile izazivaju rodne uloge, s druge su strane svjesne da će ih Aurora napustiti nakon što sazna da je princeza.

Aurora, također, ima bliske odnose sa svim životinjama u šumi, opisujući im svoj san o susretu sa princem. Princa susreće samo jednom, no, ona se ubrzo podvrgava njegovom prijateljstvu kada je podsjeti: „Već smo se sreli... jednom u snu“ (*Uspavana Ljepotica*). Prema Guizerix, *Disney* se ovdje: „...ponovno poigrava ženskom potrebom da bude prihvaćena i voljena od strane muškaraca...“ (Guizerix, 2013: 15). Također, *Disney* naglašava važnost ženske uljudnosti, ponekad uz rizik vlastite sigurnosti. *Uspavana Ljepotica* bavi se idejom da djevojka treba biti ljubazna čak i kada drugi možda nisu toliko ljubazni. Barber zaključuje kako se princeza Aurora ne razlikuje od svoje dvije prethodnice, budući da su sve tri princeze ovisne i oslanjaju se na princa koji će doći i izbaviti ih iz nevolja. Prema Barber: „Ovaj društveni

mentalitet stvaranja idealne žene koja će biti krhka i koja neće biti sposobna samu sebe spasiti, ponovno je zastupljen kroz ovaj film“ (Barber, 2015: 13).

Dakle, *Snjeguljica*, *Pepeljuga* i *Uspavana Ljepotica* naglašavaju da je ženina primarna uloga biti domaćica te brinuti o cjelokupnom kućanstvu. Također, one su pod stalnom dominacijom autoritarnijih figura poput zle maćehe, princa i neživih predmeta, kao i tradicionalnih običaja. Njihov san jest udati se za princa, a svi ostali ciljevi nestaju nakon što je princ pronađen. U navedenim filmovima postojala je i distinktivna linija koja je pokazivala što su muškarci i žene trebali činiti, kako su trebali izgledati i kako su se trebali ponašati. Prema Larisi Arnold, McKenni Seidl i Ariel Deloney: „Disney je prikazao ulogu žena kao „domaćica“ koje su trebale slušati naredbe muškaraca“ (Arnold, Seidl i Deloney, 2015: 5). Guizerix dodaje kako *rani* filmovi: „...ignoriraju rad žena izvan kuće i njihovu sve veću neovisnost sve do *srednjih* filmova kasnih 1980-ih i ranih 1990-ih“ (Guizerix, 2013: 10). Sva tri filma, s obzirom na njihovu proizvodnju tijekom ere u kojoj su ideali domaćinstva i domaćica definirali rodne uloge, odražavaju „staromodno“ poimanje ženskosti. Garabedian smatra kako ti filmovi: „...pridonose rodnim stereotipima tog vremenskog razdoblja, a ne napredovanju ženskog pokreta garabedian jednakosti“ (Garabedian, 2014: 23). Primjerice, s *Uspavanom Ljepoticom Disney* je pokušao zadržati tradicionalne ideale ženskosti, dok se u isto vrijeme generacija mijenjala. Tako je nova publika smatrala strogo definirane rodne uloge *Disneyjevih* princeza irelevantnima za njihova iskustva. Stoga ne čudi da između 1959-te i 1989-te, *Disney* nije snimio animirane filmove sa princezama u glavnim ulogama. Guizerix navodi kako su: „Animirane produkcije tijekom tog vremena [...] bile usredotočene na muške, uglavnom neljudske, protagoniste, u filmovima poput *101 Dalmatinac* (1961), *Knjiga o džungli* (1967), *Robin Hood* (1973)...“ (Guizerix, 2013: 4). No, u skladu sa promjenama koje su se odvijale u društvu, *Disney* je također počeo mijenjati svoju matricu. Obrazac koji je vidljiv u ovoj *Disneyjevoj* fazi, prema Garabedian, jest: „...ženska protagonistica koja doživljava potrebu da se oslobodi društvenih okova“ (Garabedian, 2014: 23). No, njezin sretan završetak ovisi o njenom povratku ulozi koja se očekuje od žene, bila to poslušna princeza ili pak podređena žena. Princeze u ovom dobu mogu se smatrati buntovnicima i ambicioznima jer traže vlastitu slobodu i ulogu, ali ipak dobivaju neku vrstu svojeg sretnog završetka. One su manje domaćice, a više su neovisne i željne avanture od ranijih princeza. Kako navodi Guizerix: „...one su imale snove više ukorijenjene u avanturi i bijegu nego u pronalasku prave ljubavi“ (Guizerix, 2013: 4).

3.2. Druga ili srednja faza *Disney junakinja* – *Era buntovnih i ambicioznih princeza*

Kasne 1960-e i početak 1970-ih stvorile su priliku za promjenu, a time i za drugi val feminizma. Kizhan Salar Abdulqadr, Ranjdar Hama Sharif, Roz Jamal Omer, Alan Ali Saeed i Zanyar Kareem Abdul dodaju kako se čak i: „U vrijeme kada je snimljena *Uspavana Ljepotica* počeo pojavljivati drugi feministički val, a pitanja vezana uz osnaživanje žena počela su dobivati uporište u društvu“ (Abdulqadr, Sharif, Omer, Saeed i Abdul, 2021: 835). Počinju se razmatrati društveni pogledi na rodne uloge, posebice na rodne uloge žena. Također, odvijaju se i duboke kulturalne promjene u svrhu redefiniranja uloge žena u društvu. Mollet naglašava da: „...ženi treba dopustiti da izabere svoj put, bez obzira na odredište. Žene su mogle prihvatiti domestifikaciju i brak, ili slijediti karijeru, ili oboje“ (Mollet, 2020: 49). Šezdesete su, dakle, donijele hrabrost i odlučnost žena koje su tražile jednake mogućnosti, kao i jednake plaće i napredovanja na radnom mjestu, ali i u društvu općenito.

Betty Friedan, američka feministkinja, inspirirana spomenutim djelom Simone de Beauvoir *Drugi spol*, piše djelo *Ženska mistika* 1965. godine, kojim, kako smatra Mihaljević: „...započinje drugi feministički val“ (Mihaljević, 2016: 158). U djelu se bavila „problemom koji nema imena“. Riječ je o šutljivoj patnji obrazovanih žena, gdje je ta patnja proizlazila iz nezadovoljstva i osjećaja praznine koji su žene osjećale živeći životom kućanica i majki koji je u javnoj sferi bio uzdignut do razine mita. Za Friedan, brak i majčinstvo bile su vrijednosti, no ne i jedini smisao ženskog života. Njezina glavna teza jest da je: „...središnji ženski problem nepostojanje prava na vlastiti identitet – blokiranje rasta i razvoja pod vodstvom ženske mistike“ (Mihaljević, 2016: 158-159). Stoga, kako je navela *Hrvatska enciklopedija*: „Sintagma »ženska mistika«, kao osuda idealizacije tradicionalne uloge žene, postala je borbena parola feminističkoga pokreta u 1960-ima“¹¹.

Do 1980-ih mnoge feminističke inicijative na Zapadu bile su usvojene, što se uočava kroz činjenicu da su žene primane na fakultete, na radna mjesta, kao i kroz pristup kontracepcijskim pilulama i pravu na pobačaj, iako borba i dalje nije iscrpljena. Kako navodi Barber: „Iako ravnopravnost nije bila savršena, žene su se nastavile zauzimati za svoja jednaka prava“ (Barber, 2015: 14). Žene su, dakle, nastojale promijeniti način na koji se društvo i kultura odnosi prema ženama. U skladu s novim društvenim promjenama, *Disney* je donekle počeo mijenjati svoje filmove. Obrazac koji se javlja u ovoj *Disneyjevoj* fazi jest taj da: „...glavna ženska protagonistica doživljava potrebu da želi biti oslobođena društvenih okova“

¹¹ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Friedan, Betty*. Preuzeto 30.8.2023. s [<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=70887>]

(Garabedian, 2014: 23). Princeze u ovom razdoblju su odvažne, slobodoumne i ambiciozne. Filmovi ovog tranzicijskog perioda uključuju suvremenije stavove o rodnim ulogama, odnosno, kako smatraju England et al.: „...uravnoteženije prikaze rodnih uloga“ (England et al., 2011: 564). Naime, princeze su prikazane kao manje domestificirane, manje bespomoćne i neovisnije od svojih prethodnica, a dijelom su zaslužne i za kontroliranje svojih sudbina. No, prema Guizerix: „...u svakom filmu početak romantične veze između princa i princeze ključan je za radnju, i za sposobnost princeza da ostvare svoje snove“ (Guizerix, 2013: 17), čime se ponovno slijedi stara *Disneyjeva* matrica.

3.2.1. Slobodoumnost, buntovnost i avanturizam *Disney* princeza srednje faze

Prvi film *tranzicijskog* perioda bio je *Mala sirena* (1989.), temeljen na istoimenoj bajci Hansa Christiana Andersena. Ariel je četvrta po redu *Disney* princeza. Stover smatra kako je: „Nova *Disneyjeva* žena, na prvi pogled, nevjerojatan napredak u odnosu na Snjeguljicu i Pepeljugu, te odražava pomak u statusu žena od respektivnih razdoblja tih produkcija“ (Stover, 2013: 3). Slijedeći novi val feminizma, Ariel je pokrenula trend djevojke koja izlazi van okvira tipične princeze. Garabedian navodi kako: „Arielina radoznala priroda, želja za avanturom i hrabrost, predstavljaju *Disneyjevo* napredovanje neovisne rodne uloge žene...“ (Garabedian, 2014: 23). Lik Ariel bio je velika promjena za *Disney* i njegovu reprezentaciju protagonistica u svojim filmovima.

Arielina osobnost, šarm i ljepota nude joj određenu prednost nad njezinim sestrama i čine ju miljenicom oca Tritona. Njezin je otac najdominantnija prisutnost u njenom životu. Kako navodi Guizerix: „Kralj Triton je najmoćniji čovjek u morskome kraljevstvu, i bezuspješno primjenjuje svoju moć nad svojom najmlađom kćeri Ariel“ (Guizerix, 2013: 18). Kroz cijeli film Arielina individualnost neprestano biva potkopana i ugrožena. Konstantna kontrola od strane njena oca, kao što će to biti slučaj i kod Moane, nagnala je Ariel da se upusti u avanture ljudskog svijeta. Tritonovim odnosom prema kćeri gdje kazuje: „Očekujem da se pravila trebaju poštivati!“ (*Mala sirena*) uviđa se patrijarhalna prijetnja ženskom djelovanju. No, dok su ranije princeze dopuštale da budu podređene i izrabljivane od strane svojih maćeha, Arielina sposobnost da vidi sebe kao pojedinca izvan očeve kontrole naglašava njezino prepoznavanje sebe kao odrasle osobe, ali i kao spolnog bića. Prema Guizerix: „...Ariel očekuje da se s njome postupa kao s odraslom osobom, no kada joj otac ne želi udovoljiti, ona se okreće vudu moći morske vještice Ursule“ (Guizerix, 2013: 19).

Mala sirena bio je prvi *Disneyjev* film koji je počeo osporavati tradicionalne rodne uloge. S obzirom na razdoblje od tri desetljeća između *Uspavane Ljepotice* i *Male sirene*, očekivao se veći raspon ženskog ponašanja, što je u *Maloj sireni* i pokazano. Na primjer, princeza Ariel promovirala je ideju o želji za istraživanjem i bila je prikazana kao neovisna i asertivna. Međutim, England et al. tumače kako je: „...ovaj film ipak imao mnoge rodne stereotipe u skladu s onima u tri ranija filma, kao što su visoke razine ženskog ponašanja, uključujući strašljivost, privrženost, i sklonost fizičkom izgledu...“ (England et al., 2011: 564). Princ u *Maloj sireni* također je prikazan kao mješavina netradicionalnog i tradicionalnog rodnog ponašanja. Naime, prikazivan je kao fizički slab jednako često kao što je prikazivan kao fizički jak. Stoga, iako je film *Mala sirena* predstavljao veliki pomak u odnosu na filmove iz rane faze, njezina se priča na kraju ipak svodi na njezinu potrebu za princem, čime se slijedi stara *Disneyjeva* matrica. Ipak, unatoč svemu tome, Barber smatra kako je Arielin lik: „...početak nove ere za Disney i model za Disneyjeve princeze koje će ju slijediti“ (Barber, 2015: 16).

Dvije godine nakon *Disneyjevog* prvog pokušaja u progresiji, snimljen je film *Ljepotica i zvijer* (1991.), koji je predstavio petu po redu *Disney* princezu, Belle ili Ljepoticu. *Ljepotica i Zvijer* smatra se prvim feminističkim filmom proizašlim iz *Disney* produkcije. Susan Jeffords čak tvrdi da je Belle bila *Disney* feministkinja: „Jer Belle je, za sve namjere i svrhe, *Disney* feministkinja“ (Jeffords, 1995: 170). Allison Craven dodaje: „...*Disneyjeva* Belle je prizemna djevojka, sitničava prema dečkima i pomalo feministkinja...“ (Craven, 2002: 124). Belle otvoreno pokazuje što želi, neovisna je i sama donosi svoje odluke. Nadalje, Belle je smatrana najljepšom djevojkom u malom gradu. Uz ljepotu, ona je u filmu prikazana kao inteligentna djevojka koja voli čitati knjige, a to čini kako bi pobjegla od monotonije francuskog provincijskog grada. No, kako smatra Guizerix: „Ove dvije kvalitete prikazane su kao oprečne kroz cijeli film“ (Guizerix, 2013: 21). Belleina inteligencija, neovisnost i ljubav prema čitanju čine ju društvenim izopćenikom. *Disney* se fokusirao na Belleinu intelektualnu i radoznu prirodu, no prisvojio je te kvalitete kako bi konstruirao njezinu marginalizaciju, jer iz razloga što ona čita, ona je smatrana čudnom. Kirsten Malfroid smatra kako ostatak sumještana: „...vide njezino čitanje i maštu kao razlog zašto se teško uklapa“ (Malfroid, 2009: 59). Međutim, upravo iz razloga što čita knjige, ona se samim time izdvaja od princeza iz ranijih filmova. Naime, zato što Belle čita, ona počinje razmišljati.

Nadalje, Belle potvrđuje argument da novije princeze propituju društvo i njegove tradicionalne rodne norme. Prema Craven, Belle pokazuje: „...nekonvencionalnu ženskost [...] i nekonformizam...“ (Craven, 2002: 130). Belleina nekonvencionalna ženskost, osim u čitanju

knjiga, očituje se i u odbijanju Gastonove bračne ponude. Naime, Belle nije ni najmanje zainteresirana za ekscesivnu muškost koju je iskazivao primitivni i arogantni Gaston, koji ju je pokušavao osvojiti. Gaston je u filmu prikazan kao hipermaskuliniziran, snažan i mišićav, što će biti i odlika Mauija iz *Moane*. Jeffords opisuje Gastona: „Sa svojim rascjepom na bradi, širokim ramenima, mišićavim prsima, valovitom kosom i nadprosječnom visinom, Gaston ispunjava stereotipiziranu sliku muške ljepote...” (Jeffords, 1995: 169-170). Također, Gaston sa svojim radnjama ispunjava i stereotipiziranu sliku muškosti. Naime, on, osim hipermaskulinizacije, ima sva mišljenja koja bi trebala ići uz to. Guizerix dodaje kako: „Gastonov lik predstavlja oličenje patrijarhalne podređenosti žena, dok je Belle jaka i inteligentna feministička figura“ (Guizerix, 2013: 22). Odbijajući Gastona, Belle time remeti tradicionalne obrasce uloga. Umjesto udaje za Gastona, prema Christine M. Yzaguirre: „...Bellein je aktivan odabir voljeti i brinuti se o Zvijeri, umjesto da ga izbjegava kao izopćenika, kao što ostatak društva to čini...” (Yzaguirre, 2006: 45). Dakle, vrsta muškosti koju utjelovljuje Gaston namjerno je prikazana kako bi ustupila mjesto problematičnom liku Zvijeri. Međutim, iako oprečne uloge Belle i Gastona sugeriraju uspješnu feminističku viziju na početku filma, Guizerix smatra kako: „...Bellein odnos sa Zvijeri potkopava njezin navodni samopouzdan identitet“ (Guizerix, 2013: 22). Belle je svedena na ženske stereotipe budući da joj je u ambicioznim planovima i dalje brak sa princem, kao što je bio i kod njenih prethodnica.

Disneyjeva evolucija u konstrukciji junakinja nastavlja se i s Jasmine, buntovnom princezom iz filma *Aladdin* (1992.). Celeste Lacroix smatra da Jasmine označava: „...tranziciju između starijih i novijih heroina“ (Lacroix prema Yzaguirre, 2006: 30). Jasmine poput svoje dvije prethodnice, pokušava izaći iz svoje rodne uloge i radije slijediti vlastiti put, umjesto onog koji je unaprijed određen za nju. Ona se buni protiv patrijarhata, tradicionalnih uloga žene u zamišljenom arapskom gradu Agrabi. Jasmine odbija zakon, spominjući da ne želi biti pod pritiskom da se uda. Guizerix spominje kako: „Takav osjećaj prije nije bio izražen u filmovima o princezama“ (Guizerix, 2013: 28). U filmovima koji su prethodili *Aladdinu*, posebice u filmovima iz rane faze, vjenčanje za princa iz kraljevske obitelji i dosezanje višeg društvenog statusa, uvijek su za princezu značili konačan cilj i/ili ostvarenje sna, a nikada teret. No, kako navodi Guizerix: „...Jasminina priča također otkriva da iako biti princeza može biti san, također može biti i „prepreka“ koju treba savladati“ (Guizerix, 2013: 28).

U *Aladdinu*, Jasmine je prvi puta prikazana kako odbija jednog od udvarača. Naime, kao princeza, ona je prisiljena udati se u određenim godinama, čak i protivno njenoj volji. No, poput Ariel, Jasmine se buni protiv društvenih očekivanja koja nameće njezin otac. Guizerix navodi

da: „Kroz cijeli film Jasmine prkosi muškarcima koji ju tretiraju i raspravljaju o njoj kao da je ona „nagrada koju treba osvojiti““ (Guizerix, 2013: 28). Međutim, prilikom jednog bijega iz palače, jer je željela biti slobodna od svih očekivanja, ona se potpuno oslanja na pomoć drugih. Jasmine se ponaša naivno, nepromišljeno i nezrelo, što je posljedično dovodi u nevolje. Ona se u potpunosti oslanja na Aladdina, siromašnog muškarca kojeg je tek upoznala na tržnici, čime se ne razlikuje od svojih prethodnica, koje su također trebale princa da ih spasi. Dakle, iako se na prvu doima kao odvažna princeza koja prkosi očekivanjima i koja je spremna na avanturu, tu avanturu Jasmine ne bi doživjela bez Aladdina. Prema Malfroid: „...jedine avanture koje Jasmine doživljava su putovanja u strane zemlje na čarobnom tepihu, koje joj nudi njezin ljubavnik Aladdin. Šteta što joj je trebao muškarac da joj pokaže „čitav novi svijet“...“ (Malfroid, 2009: 73-74).

Tri godine nakon filma *Aladdin*, snimljen je film *Pocahontas* (1995.), koji je donio sedmu po redu *Disney* princezu, Pocahontas. Pocahontas, kći poglavice plemena (kao što su Moana i Raya), ističe se svojom osobnošću i sposobnostima. Naime, ona je, za razliku od svojih prethodnica, vrlo atletski orijentirana. Prema Yzaguirre: „...Pocahontas [...] neprekidno demonstrira svoj atletizam kroz film, trčeći, skačući, čak [...] i splavareći rijekom duž opasnih struja, sugerirajući time pomak u Disneyjevim animiranim junakinjama...“ (Yzaguirre, 2006: 30-31). No, ne samo da je Pocahontas fizički aktivna, ona je također i aktivna donositeljica odluka, s obzirom da djeluje i prema političkim stavovima. Stoga, ona je, prema Malfroid: „...inteligentna, hrabra, eruditna i politički korektna“ (Malfroid, 2009: 80). Pocahontasin otac dao je Pocahontas ogrlicu koja je pripadala njezinoj majci, a koju je nosila na njihovom vjenčanju, što simbolizira dosezanje dobi prikladne za brak. No, Pocahontas se protivi očevoj odluci da se vjenča za ratnika Kocouma. Ona se, umjesto toga, u filmu zaljubljuje u engleskog istraživača Johna Smitha. Kao i prethodne princeze, i Pocahontas, prema Malfroid: „...umjesto da poslušati želju svog oca i bira siguran put, [ona] se pobuni protiv onoga što se od nje očekuje“ (Malfroid, 2009: 81). Njezina djela izražavaju njezinu vlastitu samosvijest i imaju dalekosežne posljedice. Dakle, Pocahontas, unatoč odluci svojeg oca, izabire Johna, čime se može uvidjeti kako ona stvara vlastito mišljenje i donosi vlastite odluke, što je kontradiktorno onome što bi se dogodilo u stvarnom životu, jer se tada zahtjevu vođe plemena, što je bio njezin otac, moralo pokoriti. Pocahontas također ne ovisi o drugima da bi ju spasili, već ona sama spašava ljude, poput Johna, posebice u sceni kada ga njezin otac pokušava ubiti. Prema Malfroid: „Disney je posebno istaknuo odvažnost Pocahontas, koja [...] se pozicionirala između svoga oca i Smitha,

kao zaštitni štit...“ (Malfroid, 2009: 81). Ovakav postupak nije vidljiv kod prijašnjih princeza, koje su čekale da princ njih spasi.

Nadalje, Yzaguirre vidi sličnu evoluciju u Pocahontasinim ciljevima kao što su bili kod Ariel, Belle i Jasmine, dakle prelazak sa prvobitno avanturističkog duha na ženu zaslijepljenu ljubavlju, čiji je jedini cilj sjediniti se s muškarcem njezinih snova. Kako objašnjava Yzaguirre: „Njezin glavni fokus više nije ostati „slobodnog duha“; ona je sada fokusirana na svoju ljubav prema Johnu“ (Yzaguirre, 2006: 57). No, smatram da Pocahontasina sreća ne ovisi o braku jer ona odbija i Kocouma i Johna, te, umjesto toga, prihvaća sebe i nastavlja ulogu vodstva u svom plemenu. Stoga, iako želi ostati s muškarcem kojeg voli, što bi joj također omogućilo daljnje avanture, Pocahontas ispunjava svoju percipiranu obvezu da ostane u plemenu koje je treba. Dakle, za razliku od ostalih *Disney* princeza, Pocahontas ne završava u impliciranom brakom, što je bio prijelomni trenutak u *Disneyjevim* animiranim filmovima, s obzirom da je svim princezama prije Pocahontas ostvarenje sna bilo stupanje u brak.

Posljednja u nizu *Disney* princeza iz srednje faze jest Mulan, junakinja iz istoimenog filma snimljenog 1998. godine. Film *Mulan* temeljen je na srednjovjekovnoj kineskoj legendi o Hua Mulan, djevojci koja je, umjesto svog ostarjelog oca, otišla u vojsku tako što se prurušila u muškarca. *Disney* je s *Mulan* tako, prema Barber: „...prikazao drugačiji tip princeze“ (Barber, 2015: 16). Naime, priča o Mulan je drastično drugačija od *Disneyjevih* filmova iz rane faze. Ona je hrabra, odvažna, neovisna i ambiciozna. Također, prema Barber: „Ona izlazi iz svoje definirane rodne uloge kako bi slijedila vlastiti put“ (Barber, 2015: 16). Žene u Mulaninoj kulturi, uključujući i njezinu obitelj, govore joj da mora biti tiha supruga puna poštovanja i razumijevanja, protiv čega se Mulan sustavno buni jer se osjeća kao da je mnogo više od onoga što joj društvo govori. Stoga je *Mulan*, kako smatra Malfroid: „...još jedan film koji prikazuje manje konvencionalnu vrstu ženskosti...“ (Malfroid, 2009: 11). Također, kao i kod Pocahontas, film *Mulan* ne završava brakom, već je na kraju filma prikazano kako Mulanin odabranik poziva Mulan na večeru. Ove činjenice zapravo predstavljaju pozitivnu promjenu u standardnoj *Disneyjevoj* matrici.

3.2.2. Vizualni, etnički i rasni prikazi princeza

Za razliku od Snjeguljice, Pepeljuge i Aurore, koje su prikazane, prema Elizabeth Bell, Lyndi Haas i Lauri Sells, kao: „...individualizirane u svijetoj puti, svijetlim očima, anglosaksonskim crtama eurocentrične ljupkosti, koje su ujedno odgovarale, i usavršavale hollywoodske granice ljepote“ (Bell, Haas i Sells, 1995: 110), princeze srednje faze, ali, kao što ćemo vidjeti, i suvremene princeze, etnički, rasno i kulturalno su raznolikije. Princeze srednje faze podrijetlom su iz francuske, arapske, indijanske i kineske kulture. Guizerix navodi kako princeze na osnovi boje svoje kože: „...pokazuju različite stupnjeve seksualnosti, avanturizma i neovisnosti...“ (Guizerix, 2013: 17). Njihova rasa također utječe na njihove mogućnosti u odabiru supruga. No, taj rasni prikaz princeza utjecao je na *Disneyjevu* reprezentaciju o njima, te je *Disney* bio podvrgnut kritikama zbog nepoštivanja kulturalnih prikaza. Međutim, iako u srednjoj fazi *Disney* otvorenije prihvaća, i u svojim filmovima prikazuje, različite etničke, kulturalne, klasne i seksualne skupine žena, Lacroix navodi kako prva u nizu *Disney* princeza iz srednje faze Ariel, ali i princeza koja je uslijedila nakon nje, Belle, zapravo vuku poveznicu sa svojim prethodnicama iz ranije faze u smislu fizičkog izgleda i boje kože: „...one zadržavaju isti porculanski ton kože i nježne fizičke značajke“ (Lacroix prema Yzaguirre, 2006: 29).

Također, većina literature srednju fazu *Disney* princeza povezuje sa drugim feminističkim valom, no, sagledavajući vrijeme početka trećeg vala feminizma i vrijeme nastanka prvih filmova srednje faze, kao i etničku reprezentaciju *Disney* princeza te faze i ciljeve vala, može se povući poveznica sa trećim feminističkim valom. Treći feministički val nastaje krajem 1980-ih i početkom 1990-ih kao reakcija na nedostatke i neuspjehe drugog feminističkog vala. Daljnja pitanja trećeg vala ticala su se rodnog nasilja, reproduktivnih prava, seksualnog rada, i slično. Također, prema *Hrvatskoj enciklopediji*: „Na udaru kritike posebice se našla svojevrsna zatvorenost prethodnica, mahom bijelih srednjoklasnih zapadnjakinja, prema ženama drugih društvenih skupina (rasnih, klasnih, etničkih, seksualnih, transrodnih i dr.)...“¹². Stoga, treći val feminizma, kako smatraju Leslie Heywood i Jennifer Drake: „...radi uključivanje osoba različitih spolova, seksualnosti, nacionalnosti, i klasa kao glavni prioritet...“ (Heywood i Drake, 2003: 8). Dakle, može se uvidjeti poveznica između ciljeva trećeg feminističkog vala i princeza srednje faze, koje nužno više nisu bijele rase, već se pojavljuju princeze različitih kultura i boja kože, poput Jasmine, Pocahontas i Mulan. Filmovi srednje faze kao skupina kulturalno su raznolikiji, iz razloga što prikazuju, primjerice, izmišljeni muslimanski grad Agrabah u

¹² Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Feminizam*. Preuzeto 30.8.2023. s [<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19203>]

Aladdin, indijansku kulturu u *Pocahontas*, te kinesku kulturu u *Mulan*, no koji su, uz same likove, predstavljeni stereotipizirano. Guizerix: „Iako ovo označava početak Disneyjevih avantura u prikazivanju ne-bijelačkih kultura, to je istovremeno i početak Disneyjevih uvredljivih i rasističkih prikaza različitih kultura“ (Guizerix, 2013: 29). Tako su ulični trgovci u *Agrabu* prikazani kao nepouzdana cjenkari, niski, debeli, tamne boje kože, s velikim usnama i nosovima, te crnom bradom. Osim omalovažavajuće reprezentacije žena, arapske noći prikazane su kao da aludiraju na raspušteni moral i egzotičnu seksualnost u nezapadnjačkom kontekstu. Prema Malfroid: „U cjelini, mislim da je njihova kultura predstavljena na vrlo negativan i stereotipan način kao „barbarska““ (Malfroid, 2009: 76).

U *Pocahontas* se prepričava povijesni narativ o susretu između naroda Algonquin i engleskih doseljenika u 17. stoljeću. No, film je netočno prikazao ovu povijest, a posebice glavnu protagonisticu, Pocahontas. Dok su *Disneyjevi* prikazi Pocahontas i naroda Algonquin prepuni nesavršenosti, film ipak pokazuje da je *Disney* napravio pomak u prikazivanju indijanske kulture od svojeg ranijeg prikaza Indijanaca u filmu *Petar Pan* (1953.). Tolerantnost i otvorenost prema indijanskoj kulturi koja je prikazana u *Pocahontas* naglašava pozitivnu reprezentaciju, koja spoznaje indijanski život kao kulturu. Glavni cilj zašto je film *Pocahontas* uopće snimljen, bio je vratiti *Disneyjev* ugled nakon lošeg prijema ranijih animiranih filmova koji su imali stereotipizirane prikaze ne-bijelačke kulture, poput *Aladdina*.

U filmu *Mala sirena*, uz protagonisticu Ariel, smatram bitnim spomenuti i glavnu antagonisticu Ursulu. Njezin fizički izgled značajno se razlikuje od Arielina. Tako su Ursulina koža i kosa puno tamnije od Arielinih, što subliminalno pokazuje gledateljima ideje o rasnim stereotipima. Binarnosti koje povezuju svjetlije sa dobrom i tamnije sa zlom prevladavaju u mnogim filmovima o *Disneyjevim* princezama. Dok ostali „dobri“ likovi u *Maloj sireni* imaju svijetlu boju kože, Ursula i njezini ljubimci-jegulje znatno su tamniji od bilo kojih drugih likova u filmu. Guizerix objašnjava: „Zlikovci su tamniji, obično crne kose, kože ili odjeće, od protagonista u gotovo svakom filmu o *Disney* princezama, osobito u *Snjeguljici*, *Uspavanoj Ljepotici*, *Aladdinu* [...], pored *Male sirene*“ (Guizerix, 2013: 20). Ursula, s madežom na licu, dubokim senzualnim glasom, svečanom haljinom i tijelom s oblinama, prema Malfroid: „...predstavlja prošlu slavu hollywoodskih diva“ (Malfroid, 2009: 49). Njezino groteskno tijelo, kako to navodi Garcia Zarranz: „...prekoračuje višestruke granice, postajući potencijalno mjesto za feministički užitak“ (Garcia Zarranz, 2007: 57). To je groteskno tijelo otvoreno, izbočeno i prošireno, odnosno, to je tijelo nastajanja, procesa i promjene, što stoji u suprotnosti sa klasičnim tijelom koje je monumentalno, statično i zatvoreno.

Također, lik Ursule napravljen je po uzoru na *drag queen*¹³ imena Divine. Ursula, sa svojim pretjeranim i teatralnim oblačenjem odjeće drugog spola, predstavlja rod kao umjetnu konstrukciju. Prema Bell et al.: „...Ariel uči da je rod performans; Ursula ne simbolizira samo ženu, ona *performira* ženu. [...] Ariel uči rod, ne kao prirodnu kategoriju, već kao performativni konstrukt“ (Bell et al., 1995: 183). Ovdje se može podvući poveznica s teorijom rodne performativnosti koju je izložila američka filozofkinja Judith Butler. Njezin argument jest taj da je rod performativan. Butler objašnjava: „...suštinski učinak roda performativno je proizveden i primoran regulatornim praksama rodne koherentnosti“ (Butler, 1999: 33). Naime, Butler vidi rod u vanjskim znakovima i radnjama, a ne nešto što je prirodno ili internalno. Performativni činovi ne izražavaju „urođeni“ rod, već stvaraju sam rod. Performativnost roda konstruira identitet koji tvrdi da on otkriva. Butler smatra kako rodni identitet ne postoji iza ekspresija roda. Ustvari, za Butler je taj identitet: „...performativno konstituiran samim „ekspresijama“ za koje se kaže da su njegov rezultat“ (Butler, 1999: 33). Rod se ne izvodi kroz pojedinačni čin, već kroz ritualizirano ponavljanje. Ovo ponavljanje daje rodu iluziju stabilnosti. Ritualizirana performativnost roda u skladu sa društvenim normama reproducira i ponovno upisuje te norme, čineći ih fiksnima. Dakle, rod nije prirodni fenomen, već je performativni konstrukt, odnosno društveno uvjetovana kategorija.

Već spomenuta de Beauvoir zagovarala je sličnu teoriju, kada je izjavila: „Žena se ne rađa, nego postaje ženom“, formulirajući po prvi puta distinkciju između spola i roda. De Beauvoir činila je razdvoju između žene kao biološkog ili prirodnog bića, što je ona definirala kao spol, i žene kao društvenog bića, što je za nju bio rod. Prema *Hrvatskoj enciklopediji*: „Uzrok je opresije nad ženama društveno-povijesno reduciranje žene na ono ontološko „drugo“, čemu se treba usprotiviti putem egzistencijalnog emancipacijskog stava [...] koji rod razumije kao društveni konstrukt“¹⁴. Dakle, rod se odnosi na karakteristike žena, muškaraca, djevojčica i dječaka koje su društveno konstruirane. Kako navodi *WHO*: „Ovo uključuje norme, ponašanja i uloge povezane s biti ženom, muškarcem, djevojčicom ili dječakom, kao i međusobne odnose“¹⁵. Rodne uloge percipiraju se kao skup normi ponašanja koje se obično vezuju uz muškarce i žene u društvenoj skupini ili strukturi. Barber smatra kako su: „Određeni stavovi i ponašanja povezani s određenim identitetima ili stereotipima“ (Barber, 2015: 7). Društvo ima

¹³ Termin *Drag Queen* označava osobu, izvođača, čiji performans uključuje stiliziranu i pretjeranu interpretaciju ženskosti koja se poigrava sa stereotipnim rodnim temama. Dictionary.com. (n.d.). *Drag queen*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.dictionary.com/browse/drag-queen>]

¹⁴ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Beauvoir, Simone de*. Preuzeto 30.8.2023. s [<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6485>]

¹⁵ WHO. (n.d.). *Gender and health*. Preuzeto 30.8.2023. s [https://www.who.int/health-topics/gender#tab=tab_1]

tendenciju naglasiti što znači biti muškarac ili žena, a potom i definirati koje bi prikaze i osobine normalnog ponašanja svaki od njih trebao prikazati. Ovi prikazi i osobine zatim se pojačavaju kroz, primjerice, proizvode, odjeću, pa čak i medije, za ono što se smatra prikladnim. Matrica koja se provlači kroz većinu *Disneyjevih* filmova rane i srednje faze jest ta da su tradicionalno muške karakteristike princa atletska građa, hrabar i odvažan muškarac. S druge strane, tradicionalno ženske karakteristike princeze jesu lijepa, nježna, pažljiva i elegantna žena, koja voli njegovati, pomagati i brinuti se o djeci i kućanstvu. England et al. navode kako su te karakteristike: „...izložene od strane likova princa i princeze kroz njihova ponašanja i radnje“ (England et al., 2011: 556).

Nadalje, u filmu *Mulan*, Mulanine ženske karakteristike nikada nisu naglašene. Kako smatra Malfroid: „Čak i bez svoje vojničke odjeće, ona je poprilično „grubog izgleda“ i posve androgina¹⁶“ (Malfroid, 2009: 92). Mulanina nekonvencionalna osobnost počela se razvijati iz razloga što nije uspjela zadovoljiti tradicionalne standarde za žene, što se može uočiti kada Mulan skida šminku s lijeve strane lica. Ta preferenca lijeve strane tumači se kao znak da je lijeva strana njezina mozga, koja sadrži sposobnost za racionalno ponašanje i koja se obično smatra „muškom“, razvijenija. Transformacija u osobu suprotna spola već sam spomenula kod Ursule iz *Male Sirene*, koja promjenom oblika zadobiva „muške“ značajke. Muške i ženske značajke zadobivaju i princeze suvremene faze, o čemu ću više reći kasnije. No, iako se Mulan ne slaže s nametnutim očekivanjima obitelji, što je bila odlika princeza srednje faze, ona svejedno želi udovoljiti svojoj obitelji. Ta je činjenica bila tipična za tradicionalnu, ruralnu i patrijarhalnu Kinu koja je, izrazito stereotipno, prikazana u filmu. Čvrsta podjela uloga između muškaraca i žena neupitno se prihvaća. Muškarci žele djevojke s ukusom, mirne, poslušne, dobro odgojene i, prije svega, lijepog fizičkog izgleda: „Želim je bljeđu od mjeseca, s očima koje sjaje poput zvijezda“ (*Mulan*). Osim ljepote, idealna žena u Kini mora biti domaćica, a osobito mora posjedovati izvrsne kulinarske vještine. No, Mulan ima vlastitu volju i buni se protiv tradicionalnih uloga. Ona pokazuje maskuliniziranu pravilnost. Kako smatra Malfroid: „U jednom trenutku, njezina razmazana šminka i tintom obojana brada čine da izgleda kao muškarac“ (Malfroid, 2009: 95). Ovime se potvrđuje da rod nije urođena već umjetno stečena konstrukcija, o čemu su govorile Butler i de Beauvoir.

¹⁶ Androginitet je stanje u kojem su karakteristike oba spola jasno izražene kod pojedinca. Britannica. (2023, ožujak). *Androgyny*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.britannica.com/topic/androgyny>]

3.2.3. Seksualizacija i objektifikacija princeza

Disney princeze srednje faze, unatoč tome što su, s jedne strane, postale slobodne, odvažne i ambiciozne, želeći se osloboditi društvenih očekivanja, s druge su strane postale sve egzotičnije i seksualiziranije u pogledu toga kako izgledaju, kako se ponašaju te kako se oblače. Kako navodi Guizerix, *srednji* filmovi: „...usuđuju se prikazati princeze kao više seksualizirane ikone“ (Guizerix, 2013: 17). Ariel je prva princeza koja je poprimila drugačiji, moderniji izgled od svojih prethodnica. Prema Yzaguirre: „Počevši s Ariel, noviji likovi poprimaju izgled koji je moderniji i nekonvencionalniji od starijih likova...“ (Yzaguirre, 2006: 52). Primjerice, sve dok se ne preobrazi u ljudsko biće, Ariel je kao sirena prikazana odjevena samo u bikini koji je napravljen od školjki, pokazujući gola ramena i trbuh. No, kako navodi Malfroid: „...to znači da ona i dalje slijedi prevladavajuće ideale ljepote, ali se otvorenije predstavlja kao seksualni objekt“ (Malfroid, 2009: 47). Henry A. Giroux smatra kako je Ariel: „...nastala po uzoru na pomalo anoreksičnu Barbie lutku...“ (Giroux, 2001: 99), iz razloga što je prikazana s tankim strukom i istaknutim poprsjem, čime se zapravo pojačava njezin status kao seksualnog objekta. Ariel je svjesna svoje ljepote, posebice kada se preobrazi u ljudski oblik. No, čak i kao ljudsko biće, ona nosi haljine s dubokim izrezom i golim ramenima. Stoga, Bell et al. zaključuju da je: „...kostimiranje sirene problematično“ (Bell et al., 1995: 114).

Nadalje, Belle iz *Ljepotice i Zvijeri* je na temelju fizičkog izgleda vrlo nalik princezama iz rane faze. Naime, ona je bijele puti i vrlo nježnih fizičkih značajki, te ima smeđu ravnu kosu, povezanu plavom vrpcom. Za razliku od tvrdnje da su novije junakinje više egzotičnije, seksualiziranije i manje formalne, Malfroid smatra da je Belle: „...izrazito neseksualizirana...“ (Malfroid, 2009: 56). Ona izgleda vrlo prirodno, s minimalno šminke na licu. Unatoč svemu tome, Belle je smatrana najljepšom djevojkom u malom gradu. Iako se Belle po fizičkom izgledu ne razlikuje od svojih prethodnica, ona je prva *Disney* princeza koja je ponudila žensku seksualnu želju ili „female gaze“. Preciznije, Belle prvi puta upoznaje Zvijer kada Zvijer drži njenog oca zarobljenog u tamnici u dvorcu. Belle ponudi Zvijeri da zarobi nju u zamjenu za slobodu svojeg oca, na što Zvijer pristane. Malfroid smatra da: „Kada Belle biva zarobljena od strane Zvijeri, strahuje se da će ona biti prikazana kao seksualni objekt koji muškarci gledaju“ (Malfroid, 2009: 56). Ovdje se može uočiti povezanost s terminom *gazea*, o kojem su govorili francuski teoretičar književnosti Roland Barthes, te filmska feministička teoretičarka Laura Mulvey. Barthes objašnjava pojam *gazea*: „Znak je ono što se ponavlja...gaze može reći sve, ali se ne može ponoviti, 'riječ po riječ.' Dakle, gaze nije znak, ali on označava...gaze pripada onom području označavanja čija jedinica nije znak (diskontinuitet), već je *označiti*

[značenje]...“ (Barthes prema Jayu, 1994: 441). Prema Barthesu, *gaze* uvijek informira, posjeduje i traži nešto ili nekoga. Mulvey pak spominje „muški *gaze*“ ili mušku perspektivu koja označava poziciju gdje žena pasivno stoji spram aktivnog muškarca. Prema Mulvey: „U svijetu uređenom seksualnom neravnotežom, užitak u gledanju podijeljen je na aktivno/muško i pasivno/žensko“ (Mulvey, 1989: 19). Određujući „muški *gaze*“ projicira svoju fantaziju na žensku figuru. U svojoj tradicionalnoj rodnoj ulozi, na žene se istovremeno može gledati, ali su one i eksponirane, uz svoju pojavu koja je kodirana na snažan vizualni i erotski učinak. Žene su prikazane kao pasivni objekt, ili „muze“. One su seksualno submisivne muškoj želji i promatrane su kao objekt žudnje od strane muškog voajera. Na žene se gledalo kao na ono Drugo, o čemu je govorila de Beauvoir. Međutim, u *Ljepotici i Zvijeri* događa se preokret. Dakle, Belle nije ta koja je prikazana kao seksualni objekt podložan „muškom *gazeu*“ i želji, već je prikazana kako erotično procijenjuje i promatra Zvijer, podižući obrvu i zahtijevajući od njega da „zakorači na svjetlo“ (*Ljepotica i Zvijer*). Kako navodi Craven: „...u podvrgavanju zatočeništvu od strane Zvijeri, Belle se doista pojavljuje kao neka vrsta sadejske žene, osobito dok podiže obrvu da ga pogleda i odluči“ (Craven, 2002: 134). Takvo Belleino ponašanje dokazuje da je *Disney* po prvi puta donio prikaz „ženskog *gazea*“, ženske žudnje, ponudivši tako žensku varijantu inače tipično „muškom *gazeu*“. Međutim, Malfroid smatra da: „...unatoč ovoj ilustraciji ženske želje, *Disney* nije uspio poremetiti „muško-ženske polaritete“ „da otvori druge prostore za identifikaciju, druge pozicioniranosti želje“, jer ipak [...] Belle se drži u zatočeništvu...“ (Malfroid, 2009: 57). Njezin pogled na Zvijer zapravo je trenutak identifikacije za žensku gledateljicu, trenutak prepoznavanja i spoznaje da, u patrijarhatu, ženska se želja uhvati i zarobi prije nego što se uopće izazove.

Jasmine iz *Aladdina*, iako je po svojoj osobnosti samovoljna, odlučna i buntovna, u filmu je prikazana kao stereotipizirana, objektificirana i seksualizirana. Ona ima egzotične karakteristike, velike bademaste oči, male usne i nos. Nosi tamnu šminku, za razliku od prethodnih princeza, i ima neprirodno tanak struk. Kao i Ariel, i Jasmine je oskudno odjevena, s golim ramenima i strukom, što je čini seksualnim objektom. Njezin status kao objekta pojačan je unutrašnjošću njezine sobe. Prema Malfroid: „Ona leži na fotelji, vidljiva kroz prozirne zavjese“ (Malfroid, 2009: 71). Kako se ne bi izlagala drugim muškarcima na ulici, ona je potpuno prekrivena dugačkom odjećom. No, kada je u privatnosti svoje sobe, Jasmine je prikazana kao raskošna, senzualna ljepotica, koja tu senzualnost spontano upotrebljava u svoju korist. Iako je prikazana kao seksualizirana i objektificirana, *Disney* se s Jasmine vratio unatrag, u submisivnu, lijepu djevojku, što se očituje u tome da, od trenutka kada Jafar stupa na vlast,

Jasmine postaje submisivna ropkinja koja je prisiljena hraniti svojeg gospodara voćem. Dakle, iako se film *Aladdin* smatra progresom u *Disney* produkciji, s obzirom da, po prvi puta, prikazuje rasno, etnički i kulturalno raznolikije likove, ipak je taj prikaz spao na ekstremnu stereotipizaciju, a na reprezentaciji Jasmine, i na seksualizaciju i objektivaciju.

Nadalje, Pocahontas označava početak potpuno drugačije fizičke reprezentacije *Disney* junakinja. Drugim riječima, odvija se promjena u prikazu ženske seksualnosti. Nicole Arthur uspoređuje Pocahontas sa starijim junakinjama: „Tamo gdje je Snjeguljica u biti bila aseksualna, Pocahontas je agresivno seksualna...“ (Arthur prema Malfroid, 2009: 79). Dakle, mnogi kritičari smatraju da je Pocahontas vizualno najegzotičnija i najseksualiziranija *Disney* princeza. Kako navodi Malfroid: „Izvanredno je to što puno više pažnje privlači njezino tijelo u usporedbi sa drugim Disneyjevim princezama“ (Malfroid, 2009: 78). Pocahontas je visoka i vitka, ima velike, tamne oči, srcolike usne, crnu kosu, dugačke noge i izvrstan mišićni tonus, a odjevena je u top na jedno rame i kratku suknju, gdje joj se kroz prorez vidi veći dio bedara. Kritičari ju također uspoređuju s Barbie lutkom. Ona je, poput Ariel i Jasmine, svedena na seksualni objekt, na „nagradu“. Pocahontas zapravo nastavlja *Disneyjevu* tradiciju reprezentacije tipa ženskog tijela koji je nerealan, neprirodan i nedostižan.

Dakle, filmovi *tranzicijskog* razdoblja donijeli su veliki napredak u odnosu na filmove iz rane faze, u obliku vizualne reprezentacije *Disney* princeza, njihovih romantičnih i obiteljskih odnosa, osobnosti, i slično. *Disney* je nastojao slijediti promjene koje su se odvijale u društvu, a potom i implementirati te promjene u svojim filmovima. Tako se mogu uočiti više etnički, rasniji i kulturalniji prikazi princeza, koji su korespondirali s ciljevima trećeg feminističkog vala, što su, primjerice, bili uključivanje žena drugih društvenih skupina. Do tada, princeze u *Disneyjevim* filmovima bile su, prema Guizerix: „...isključivo bijele i blijede“ (Guizerix, 2013: 4). Uz prikaze princeza različitih etniciteta i kultura, *tranzicijsko* razdoblje donijelo je princeze koje su po svojoj osobnosti bile buntovnije i ambicioznije, protiveći se nametnutnim očekivanjima i normama. Međutim, iako se uviđa pomak u *Disneyjevom* prikazivanju junakinja, korporacija je, u pojedinim filmovima, slijedila svoj ustaljeni obrazac, dakle princezinu potrebu za romantičnom ljubavlju. Također, problematika koja se javlja u filmovima srednje faze jest stereotipizacija, seksualizacija i objektivacija princeza, čime *Disney* prenosi destruktivne poruke o seksualnosti i o ulozi žene. No, princeze u *suremenim* filmovima postaju neovisnije i samostalnije od svojih prethodnica, te, prije svega, odbacuju ljubav i brak s potencijalnim prinčevima više nego ikada prije. Sve navedene činjenice temelj su partikularnije analize ovog rada te ću ih podrobnije argumentirati u poglavljima koja slijede.

4. DISNEY PRINCESS FRANŠIZA I PROCES DIZNIZACIJE

Krajem 20. i ulaskom u novo, 21. stoljeće, uspjeh i širenje *Disney* korporacije nije slabjelo, već se, osim na području filmske produkcije, očitovalo i u raznim drugim aspektima. Tako je, primjerice, *Disney* najavio da će 1998. godine pokrenuti vlastitu liniju brodova za krstarenje, kao i otvoriti potpuno novi zabavni park, *Disney's Animal Kingdom*, u *Walt Disney Worldu*. Uz linije kruzera i nove parkove, u vlasništvu *Disneyja* našlo se i nekoliko televizijskih postaja, luksuznih hotela, odmarališta, i slično. No, veliku popularnost kompanija zadobiva 2001. godine, kada je osmislila franšizu pod nazivom *Disney Princess*. Guizerix objašnjava: „Veliki dio *Disneyjeve* popularnosti na prijelazu u 21. stoljeće nastao je stvaranjem marketinške franšize *Disney Princess* 2001. godine“ (Guizerix, 2013: 1). Franšiza *Disney Princess* jest reklamna i marketinška franšiza s nizom ženskih junakinja koje su se pojavljivale u raznim *Disneyjevim* animiranim filmovima, počevši od 1937. godine naovamo. Upravo je sam lik Snjeguljice, iz filma *Snjeguljica i sedam patuljaka* (1937.), prema Yzaguirre, označio: „...rođenje prve animirane junakinje *Walt Disney Company*...“ (Yzaguirre, 2006: 3). *Disney Princess* franšiza nastala je iz *Disneyjevih* filmova koji prikazuju animirane junakinje koje su ili rođene kao princeze, ili se udaju u kraljevske obitelji na samom kraju filma. Samim činom vjenčanja one postižu viši društveni status, ali i svoj „sretan završetak“. Franšiza profitira od portretiranja *Disneyjevih* princeza, bilo samostalno prikazanih, ili zajedno sa ostalim princezama, tako što ih stavlja i izlaže na trgovačku robu, prvenstveno namijenjenu djeci, kao što su igračke, odjeća, obuća, i slično. Kako smatraju Sarah M. Coyne, Jennifer Ruh Linder, Eric E. Rasmussen, David A. Nelson i Victoria Birkbeck: „*Princess* franšiza uključuje više načina na koje se djeca mogu zbliziti s *Disneyjevim* likovima, uključujući filmove, igračke, odjeću i još mnogo toga“ (Coyne, Linder, Rasmussen, Nelson i Birkbeck, 2016: 1910).

Disneyjev merchandising spomenula sam na samom početku ovog rada, što je jedan od aspekata dugogodišnjeg uspješnog poslovanja *Disney* korporacije, koji je danas pak dosegao globalne razmjere. *Disneyjev* logotip, kao i *Disney* princeze, izloženi su na brojnim predmetima, poprimili su prepoznatljiv format u gotovo cijelom svijetu, te su, također, postali dio svakodnevice velikog broja ljudi. *Disney Princess* franšiza uključuje preko 25 000 proizvoda i uvelike je pridonijela usponu *Disneyjeve* marketinške prodaje s 300 milijuna dolara u 2001. godini, na 4 milijarde dolara do 2008. godine. Tako Guizerix smatra da je *Disney Princess* franšiza postala: „...najbrže rastuća robna marka koju je korporacija ikada stvorila“ (Guizerix, 2013: 2). U ovome kontekstu, može se reći da se odvija i svojevrsni proces *Diznizacije* ili *Diznifikacije*. *Diznizacija* ili *Diznifikacija* jest opći proces prikazivanja materijala u

standardiziranom obliku koji je prepoznatljiv kao proizvod *Disney* kompanije. Također, navedeni se proces, prema Massimilianu Liviju: „...može odnositi na utjecaj vrijednosti i idealne slike koje predstavljaju Disneyjevi proizvodi i likovi na kolektivnu maštu i društvo u cjelini“¹⁷. Stoga je *Disney*, prema nekim teoretičarima, kompanija koja provodi uspješnu ideologiju. Kako smatraju Bell et al.: „Umetnuvši se u kulturalni registar zdravog razuma, kao i u političke, ekonomske i ideološke institucije našeg društva, Disney kapitalizira svoj status do te mjere da je kritiziranje Disneyja neka vrsta sekularnog svetogrđa“ (Bell et al., 1995: 3). Pravne institucije te filmski i kulturalni kritičari, smatraju da su granice *Disneyjevih* filmova izvan dohvata svake kritike, konstruirajući tako *Disney* kao metonimiju za Ameriku, dakle čisto, vrijedno, „najsretnije mjesto na svijetu“. S obzirom da ne posjeduje konvencionalni sustav za pristup *Disneyjevom* filmu, filmska teorija čuva nepovredivost *Disneyjeva* kanona, kao i njegov status američke metonimije. Međutim, s druge strane, Bell et al. objašnjavaju kako se: „...svi Disneyjevi tekstovi čitaju kao politički, intencionalni i hegemonistički...“ (Bell et al., 1995: 5). *Disney* zapravo skriva golemu industrijsku mašineriju svoje kulturalne i simboličke produkcije pod etiketom „*Disney* magije“. Stoga, retorika o *Disneyjevim* filmovima iziskuje neku vrstu kritičke samorefleksivnosti, odnosno istraživanje načina na koji mi kao članovi publike internaliziramo, konstruiramo i, doista, uživamo u „*Disney* magiji“.

Vraćajući se na *Disney Princess* franšizu, mnogi teoretičari kritiziraju filmove s *Disney* princezama, kao i njegove marketinške tehnike, izražavajući posebnu zabrinutost zbog *Disneyjevog* prikaza uloge žena. Prema Coyne et al.: „...filmovi s *Disney* princezama šalju brojne snažne poruke vezane uz rod“ (Coyne et al., 2016: 1910). Jedna analiza sadržaja filmova, koja je istraživala *Disney* filmove od 1937., pa sve do 2009. godine, otkrila je da, iako je prikazivanje roda postalo složenije tijekom vremena, ipak su postojale snažne poruke o tradicionalnim rodnim stereotipima za djevojčice, primjerice, žene su fizički slabije, one su privržene, podređene, i slično. Slijedom toga, djevojčice, koje su se ugledale na *Disney* princeze, nemaju želje za radom, očekuju tradicionalniju podjelu rada u kućanstvu, te pridaju veću pažnju površnim kvalitetama, kao što je, primjerice, fizički izgled. Coyne et al. smatraju kako one: „...također ulažu manje truda u izazovnom zadatku ponašanja“ (Coyne et al., 2016: 1910). Može se uvidjeti kako djeca dekodiraju poruke različito od odraslih. Kao što je naveo britanski sociolog i kulturni teoretičar Stuart Hall, u svom poznatom eseju *Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu*, kodiranje/dekodiranje je prijevod poruke kako bi se ona

¹⁷ Livi, M. (2023, siječanj). *The Power of Disneyfication: a sociological analysis of the Disney phenomenon*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://tribes.hypotheses.org/2810>]

lakše razumijela. Kada se poruka dekodira, iz nje se izvlače značenja na način da se tu poruku pojednostavi. Učinkovita komunikacija ostvaruje se onda kada je poruka primljena i shvaćena na željeni način. Međutim, i dalje je moguće da primatelj poruke razumije poruku na potpuno drugačiji način od onoga što je pošiljalatelj pokušavao prenijeti. To je trenutak kada nastaju „iskrivljenja“ ili „nesporazumi“ zbog nedostatka jednakosti između dviju strana u komunikaciji. Kako smatra Hall: „Manjak podudarnosti između kodova u velikoj mjeri ovisi o strukturnim razlikama odnosa i položaja između emitenata i publike [...] Ono što se naziva 'iskrivljavanjima' ili 'nesporazumima' nastaje upravo zbog manjka istovrijednosti između dvije strane u komunikacijskoj razmjeni“ (Hall, 2003: 172). S obzirom da djeca još uvijek nemaju dovoljno znanja o tome kako poruku dekodirati, ona je razumiju onako kako su tu poruku primila i shvatila. Stoga, djevojčice nesvjesno prihvaćaju nametnute, stereotipne uloge koje se očekuju od njih, a koje su posebice izražene u ranoj fazi *Disneyjevih* filmova. Nadalje, uz snažne poruke o tradicionalnim rodnim ulogama u *Disneyjevim* filmovima, fizički izgled *Disneyjevih* princeza također je čest predmet rasprava. Tipična princeza prikazana je kao mlada i privlačna, s velikim očima, malim nosom i bradom, velikim grudima, istaknutim jagodicama, te dobrim tonusom mišića i lijepom kožom lica. Osim toga, princeze, osobito one iz srednje faze, općenito imaju nerealna i nedostižna tijela, poprilično mršava, jer: „...mršavo je dobro...“ (Coyne et al., 2016: 1912). Taj prikaz ideala mršavosti i naglasak na fizičkoj ljepoti, mogu biti kontekst u kojem se djevojčice i žene uči da je privlačnost nužna komponenta ženskog identiteta. Stoga, krajnji cilj *Disney Princess* reklamne franšize jest privlačenje široke publike djevojaka kako bi ih se potaklo na osobnu identifikaciju sa princezama, a kako bi one potom i kupile povezane proizvode.

Disneyjev utjecaj, kao što sam već spomenula, ima globalni razmjern. *Disneyjevi* filmovi s princezama proizvode se u SAD-u, te se samim time smatraju svojevrsnim američkim fenomenom. No, kako smatraju England et al.: „...Disney ima snažnu internacionalnu prisutnost i marketinške napore“ (England et al., 2011: 555). Stoga, *Disney Princess* franšiza i rodne uloge povezane s njom, imaju bitne internacionalne, odnosno globalne konotacije. Svijet je postao „globalnim selom“, što je metafora koju je skovao Marshall McLuhan, kanadski teoretičar komunikacija, još davne 1960. godine, čime je predvidio proces koji je relevantan i danas. Naime, McLuhan je smatrao da će ljudi diljem svijeta biti više povezani kroz moderne tehnologije. Definicija „globalnog sela“ implicira da se ljudi, čak i kada nisu fizički blizu, mogu povezati, razmjenjivati iskustva i pristupati istim informacijama putem tehnologija. Ta međusobna povezanost kroz tehnologiju glavna je karakteristika „globalnog sela“. Prema Seadu

Aliću: „Globalno selo danas je postala krilatica kojom se sugerira umreženost medijima, povezanost i međuovisnost svih dijelova svijeta, svih politika i načela opstanka“ (Alić, 2009: 59). Tako umreženi svijet tehnologija postaje veliko „selo“, odnosno: „...nova razina ponovnog spajanja u organsku cjelinu onih dijelova civilizacije koje je mehaničko doba razdvajalo...“ (Alić, 2009: 57). Brišu se granice svijeta i kultura, sve postaje jedno, i moguće, u gotovo bilo kojem kutku ovog svijeta. Stoga se valja zapitati: S obzirom da je svijet postao jednim velikim „selom“, prilagođava li se i *Disney* tim promjenama? Je li *Disney* učinio korak ka drugačijoj, otvorenijoj reprezentaciji princeza, odbacivši tako svoju standardnu matricu, ili taj korak ipak nije bio značajan? Navedena pitanja temelj su ovoga rada, a pokušaju razrješavanja istih bavim se u nastavku.

5. ANALIZA VIZUALNE REPREZENTACIJE *DISNEY* PRINCEZA U FILMOVIMA TREĆE ILI SUVREMENE FAZE - *Era neovisnih princeza slobodnog duha*

21. stoljeće pozivalo je na definitivno oslobođenje žena, slobodu od opresije i osjećaj da su žene osnažene i autonomne, i to u onim društvima u kojima su one još uvijek podcijenjene i diskriminirane. Žene u takvim društvima počele su izazivati tradicionalne rodne uloge, stjecati sve više neovisnosti, a time i rušiti sve društvene barijere. One su počele odbacivati domestificirane rodne uloge, te su se sve više orijentirale na izgradnju svojih karijera, na svoje obrazovanje, na financijsku neovisnost, i slično. Prema Barber: „Žene se sve više viđaju na radnom mjestu, na sveučilišnim kampusima, i kao vođe u društvu“ (Barber, 2015: 19). Dakle, žene postižu višu razinu pismenosti i sve više sudjeluju u područjima u kojima tradicionalno dominiraju muškarci kao što su znanost, tehnologija, inženjerstvo i matematika, što je bio ogroman napredak u odnosu na stoljeće, pa čak i par desetljeća, ranije. *Disney* kompanija, ulaskom u novo stoljeće, nastavila je biti dominantna sila u industriji zabave, proširujući svoj doseg putem strateških akvizicija, tehnoloških napredaka i diverzifikacije. Ona se, više nego ikada, masovno konzumira. Ta konzumpcija ima mjerljiv utjecaj na percepcije ljudi o stvarnom svijetu, i bez obzira na točnost tih percepcija, one se koriste za usmjeravanje kasnijih stavova, prosudbi i postupaka. *Disney* kompanija, kako smatra Arielle Warner: „...postala je središnja sila društvene kontrole [...] stvaranjem svojih dominantnih vrijednosti i stavova“ (Warner, 2015: 3). *Disney* je tako transformirao kulturu u središnju silu, oblikujući ljudsko značenje i ponašanje te regulirajući društvene prakse ljudi.

Iako se *Disney* iščitava u hegemonijskom kontekstu, primjerice hegemonijskom prikazu podređenosti žena i domestifikacije u prijašnjim filmovima, u ovom razdoblju zapravo je postojala rastuća potreba za *anti-princess* kulturom od strane poststrukturalističkih feministkinja. Naime, *Disney* pokušava izmijeniti hegemonijski prikaz tradicionalne princeze koja se prilagođava načinu na koji moderna žena želi biti reprezentirana, ali i kako bi odgovorio na reakciju koju je dobio zbog načina na koji je prikazivao žene u ranijim filmovima. Slijedom toga, *Disney* je stvorio snažne ženske protagonistice koje su djelomično prekinule sa standardiziranim i stereotipiziranim obrascima princeza. Kako smatra Barber: „Nekoliko *Disneyjevih* filmova koji su uslijedili nakon *Mulan* nastaviti će s pomicanjem tih granica koje pokazuju da se žene ne treba spašavati, već se zapravo one same mogu spasiti“ (Barber, 2015: 17). Stoga, najnoviju fazu *Disney* princeza Barber naziva *Erom neovisnih princeza slobodnog duha*, Guizerix pak govori o filmovima ove faze kao o *suvremenim* filmovima, dok Garabedian govori o razdoblju *progresije*. No, Guizerix navodi kako: „Suvremeni filmovi s *Disney* princezama prikazuju svjesniji prekid *Disneyjeve* tradicije seksizma, iako još uvijek problematično prikazuju rodne i rasne odnose“ (Guizerix, 2013: 37). Ipak, između 2009. i 2021. godine, *Disney* je predstavio sedam novih princeza. Suvremene princeze djelomice dokidaju sa tradicionalnim rodnim ulogama kakve su bile prikazane u prethodnim filmovima, posebice onima iz rane faze. Prema Rachael Michelle Johnson: „...ove princeze odbacuju stereotipna ženska ponašanja iz prošlosti i asertivna su“ (Johnson, 2015: 22).

U suvremenoj fazi odvija se progresivan pokret koji se usredotočuje na neovisnost i osnaživanje *Disney* junakinja. Suvremene princeze tako postaju neovisnije, ambicioznije, slobodnije, samostalnije i sposobnije od svojih prethodnica. One imaju svoje ciljeve i želje, koji primarno ne uključuju pronalazak princa njihovih snova. Prema Warner: „One ne isključuju muškarce i romantiku iz svojih života, međutim, priča se više ne usredotočuje na pronalaženje romanse, kako bi se napravilo mjesta njihovim individualnim ciljevima i snovima koje žele ostvariti“ (Warner, 2015: 12). Guizerix dodaje kako suvremene princeze: „...sanjaju o avanturi i preokreću rodne uloge spašavajući istovremeno sebe i svoje muške vršnjake od prijetećih situacija, dok se muškarci [...] čine blesavijima i manje poželjnima od ranijih prinčeva“ (Guizerix, 2013: 4). S obzirom da nove princeze prednost daju ostvarenju svojih ciljeva, a ne romantičnoj ljubavi, te su, samim time, reprezentirane kao jake i neovisne, potrebno je, iz perspektive feminizma, naglasiti što pojam romantične ljubavi jest, te uvidjeti kako taj pojam nije potrebno u potpunosti odbaciti. Tako Simone de Beauvoir o ljubavi govori kao o univerzalnom ljudskom iskustvu s mogućnošću donošenja najvišeg oblika slobode, radosti i

ispunjenja, ali, isto tako, i teške bijede, ovisnosti i izrabljivanja. Također, za nju je pojam ljubavi: „.....kletva koja teško leži nad ženama“ (de Beauvoir prema Susan Z. Swan, 1999: 352). Radikalna feministkinja Shulamith Firestone slaže se s de Beauvoir, te kaže da je ljubav: „.....temelj ženske opresije danas“ (Firestone prema Swan, 1999: 352). No, Julia Kristeva, bugarska psihoanalitičarka i feministkinja, za pojam ljubavi navodi kako on nužno ne mora poslužiti kao instrument patrijarhata. Ljubav, ona tvrdi: „.....mi daje mogućnost da se otvorim nečemu drugom osim sebi... Ono što ja nazivam ljubavlju jest otvorenost prema drugome, i to je ono što mi daje moju ljudsku dimenziju, moju simboličku dimenziju, moju kulturalnu i historijsku dimenziju“ (Kristeva prema Swan, 1999: 352). Dakle, djelomično se odmičući od patrijarhata, tradicionalnih rodnih uloga žene, kao i pasivne dinamike odnosa u ranijim filmovima, princeze u novijim filmovima pokazuju pozitivan napredak. No, iako ispočetka odbacuju ljubav i ne ovise o princu, ipak se kod pojedinih novih princeza uviđa potreba za muškarcem, ljubavlju i romantikom.

Nadalje, *suvremeni* filmovi donose različite vizualne, rasne, etničke i kulturalne reprezentacije princeza. Prvi od *suvremenih* filmova s *Disney* princezom u glavnoj ulozi jest *Princeza i žabac* (2009.). Reprezentacija devete po redu *Disney* princeze, Tiane, korespondira sa trećim valom feminizma, koji je, kako sam navela ranije, radio na uključivanju žena različitih društvenih skupina, bile to rasne ili klasne skupine, ili pak etničke i seksualne. Lianne Blankestijn smatra da je film *Princeza i žabac*: „...pobudio brojne emocije u SAD-u, jer je više od sedamdeset godina nakon *Snjeguljice*, Disney predstavio princezu koja je bila afroameričkog podrijetla“ (Blankestijn, 2015: 32). Također, Taylor Griggs navodi kako: „Hollywood zna da će u svijetu u kojem „bijela neetnička publika čini manje od 50% gledatelja“, filmovi s raznolikijim likovima i glumcima bolje proći na kino blagajnama od onih sa samo bijelim glumcima“ (Griggs, 2020: 5). Za teoriju ideološke hegemonije Antonija Gramscija, talijanskog marksističkog filozofa: „...masovni mediji su alati koje vladajuće elite koriste za 'ovjekovječenje svoje moći, bogatstva i statusa [populariziranjem] vlastite filozofije, kulture i morala“ (Gramsci prema Griggs, 2020: 4). Ove vladajuće elite povijesno su bili bijeli europski muškarci, no, globalizacija je stvorila: „...društvo opsjednuto raznolikošću“, gdje je „nebjelina cijenjena roba...i gdje je to društvo utemeljeno na kapitalizmu...“ (Griggs, 2020: 5). Stoga ne treba čuditi da je *Disney* u svojim filmovima odlučio predstaviti prvu princezu druge rase.

5.1. *Princeza i žabac* (2009.)

Film *Princeza i žabac* snimljen je 2009. godine, i donio je devetu po redu *Disney* princezu, Tianu. *Disneyjeva* radnja filma povezana je s bajkom braće Grimm imena *Žabljaci princ*, u smislu da protagonistica poljubi žapca, koji se ispostavi da je u biti začarani princ. Tiana odrasta u New Orleansu 1920-ih. Njezina majka, Eudora, zarađuje kao krojačica, dok njezin otac, James, sanja o tome da ima svoj vlastiti restoran. Godinama kasnije, kada je Tianin otac preminuo, Tiana usvaja njegov san o posjedovanju restorana i ona je spremna učiniti sve kako bi ostvarila taj cilj. Kako smatra Johnson: „...Tiana iz *Princeze i žapca* nadilazi pojam jednostavnog rada i želi karijeru u kojoj posjeduje vlastiti restoran“ (Johnson, 2015: 22). Ona ne želi biti samo konobarica, što ruši tradicionalnu žensku rodnu ulogu, s obzirom da su žene na filmu stereotipno prikazane kao domaćice, učiteljice, konobarice i/ili dadilje. Prema Johnson: „Kroz te karijere žene su prikazane pretežno kao skrbnice ili njegovateljice“ (Johnson, 2015: 8). Za razliku od opresivne reprezentacije žena na području karijere, muškarci su većinom prikazani kao doktori i znanstvenici, čime se žene svrstava u tradicionalnu, podređenu i pasivnu rodnu ulogu, dok su muškarci aktivni subjekti. No, ono po čemu se Tiana razlikuje od princeza prije nje jest činjenica da ona nije pasivna, već je odlučna i aktivno radi na ostvarenju svog sna, dakle posjedovanju vlastitog restorana.

Također, Tiana je prva Afroamerikanka u *Disneyjevim* filmovima s princezama, što je napredak u reprezentaciji junakinja, s obzirom da su princeze do tada većinom bile bjelkinje (Snjeguljica, Pepeljuga, Aurora, Ariel i Belle), a ako su i bile prikazane drugačije boje kože i etniciteta (Jasmine, Pocahontas i Mulan), ta se reprezentacija svela na rasnu stereotipizaciju. Međutim, niti Tianina boja kože ne prolazi bez stereotipiranog prikaza rase i klase, što se uočava odmah na početku filma, kada Tiana i njezinoj prijateljici Lottie, bjelkinji, Tianina majka čita bajku o princezi i žapcu. Prema Guizerix: „U manje od tri minute filma, *Disney* je već postavio bogatu bijelu djevojku kao stereotipnu *Disney* princezu, a njezina afroamerička prijateljica neromantičnije je i jednostavnije odjeveno dijete“ (Guizerix, 2013: 37-38). Kroz cijeli film Tiana i Lottie prikazane su kao suprotnosti. Preko Lottienog ležernog i bezbrižnog načina života, u usporedbi s Tianinim životom koji je obilježen napornim radom, *Disney* aludira na moć bijelih privilegija u New Orleansu 1920-ih. Nadalje, u jednoj sceni u filmu, Tiana je zaželjela želju kada je vidjela zvijezdu padalicu. Tada su ju njezini roditelji naučili važnu lekciju: „Ta stara zvijezda može te odvesti samo dio puta. Ti joj moraš pomoći sa vlastitim napornim radom, a onda možeš učiniti sve što zamisliš“ (*Princeza i žabac*). Tiana naporno radi do kraja života posao koji je bio primarno vezan uz žene, kao što je to bio slučaj kod Snjeguljice

i Pepeljuge. Prema England et al.: „Princeza je [...] napravila uspješnu karijeru od tradicionalno ženskog rada. Osim toga, prikazana je nekoliko puta kako mete i čisti, radnje koje nisu viđene još od ranih Disneyjevih filmova“ (England et al., 2011: 564). Tim napornim radom Tiana želi uštedjeti sav svoj novac u nadi da će jednog dana otvoriti vlastiti restoran. Stoga, prema Guizerix: „Nije tajna da je njezina obitelj iz radničke klase, dok je Lottiena imućna“ (Guizerix, 2013: 38).

Blankestijn, u svojem radu *From Snow White to Pitch Black: Gender and Racial Stereotyping of the Disney Princess*, navodi nekoliko epiteta kojima opisuje Tianu. Tiana je tako privlačna jer privlači princa kada je on istovremeno u obliku žapca i kao čovjek. Ona je, također, znatiželjna jer poljubi žabu. Prema Blankestijn: „Njezina znatiželja pobjeđuje duboku odbojnost prema žabama“ (Blankestijn, 2015: 34). Nadalje, radeći težak posao Tiana pokazuje da je aktivna, inteligentna, marljiva, znatiželjna, ambiciozna i poduzetna. Ona želi biti neovisna, međutim, prema Blankestijn: „...ona ovisi o drugima da ostvari svoj san, stoga je [njezina] glavna osobina *zavisna*...“ (Blankestijn, 2015: 34). Primjerice, u filmu, Tiana mora zatražiti zajam od dva bijela bankara kako bi kupila prostor gdje bi otvorila svoj restoran. Blankestijn navodi kako se čini da su navedene karakteristike više u skladu s rasnim osobinama američkog bijelog stereotipa, koji pokazuje da je *Disney* pokušao izbjeći zamku naglašavanja konvencionalnih stereotipa o crncima, koji su u mnogim slučajevima suprotni. Istovremeno, smatra se da je *Disney* želio da Tiana bude stereotipna bjelkinja, koja je samo obojana u crnu boju. Jednaku činjenicu uočila sam i u reprezentaciji princa Naveena. On je imao eurocentrične značajke, ali sa primjesom tamnije boje. Presjek Tianine rase, spola i klase često postaje prepreka koja joj onemogućava da slijedi svoje snove. Kako bi pridobila princa Naveena, koji dolazi u New Orleans, Lottie priređuje bal i plaća Tianu da joj napravi i donosi hranu. Tiana neprestano preuzima ulogu poslužitelja, dok Lottie uživa privilegiranu ulogu. Posluživanje tijekom zabave omogućilo joj je da se sastane sa stanodavcima koji su joj pristali prodati zgradu za njezin novi restoran. No, oni joj kažu: „Mala žena vašeg podrijetla imala bi pune ruke posla pokušavajući voditi veliki posao poput tog. Bolje ti je bez toga“ (*Princeza i žabac*). Guizerix smatra da taj: „Paternalistički odnos stanodavaca prema Tiani nalikuje snishodljivosti sjevernih bijelaca prema crnim pojedincima nakon emancipacije“ (Guizerix, 2013: 41). Kroz Tianine interakcije sa stanodavcima uviđa se da naporan rad nije dovoljan kako bi je izvukao iz njezina položaja inferiornosti crnkinje na predratnom jugu. Tiana svladava takve barijere tek kada se uda za princa Naveena.

Veza Tiane i Naveena razvija se kroz dulje vremensko razdoblje, za razliku od većine veza ranijih princeza, koje su se zaljubile u princa na prvi pogled. Vezom s Naveenom Tiana dokazuje da je samopouzdana i neovisna, odbijajući njegov arogantan stav i mudro reagirajući na njegovo romantično zanimanje za nju. Na kraju filma Tiana i njezin princ prikazani su kako ipak žive zajedno i sretno do kraja života dok vode svoj restoran. Kako smatra Blankestijn: „Poruka Disneyja još uvijek je jasna kao što je bila 1937., sreća [...] u životu ovisi o tome da žena nađe sebi muškarca i uda se za njega“ (Blankestijn, 2015: 35). Dakle, ovime se uviđa kako *Disney* i dalje slijedi svoju staru, zacrtanu formulu. Iako je napravio mali, ali vidljivi pomak u reprezentaciji princeze Tiane, predstavivši tako po prvi puta princezu afroameričkog podrijetla, te prikazavši njezinu neovisniju i aktivniju osobnost, ipak se, na kraju filma, *Disney* vraća na svoj ustaljeni obrazac, dakle princezinu potrebu za ljubavlju. Također, rasna i etnička stereotipizacija, kao i u reprezentaciji Jasmine, Pocahontas i Mulan, vidljiva je i u ovom filmu, kako u prikazivanju Tiane, tako i u sporednim likovima, koji govore ili dubokim južnjačkim naglascima ili stereotipnim afroameričkim dijalektima. Kako smatra Guizerix: „Čini se da svaki lik ima dodijeljenu rasu koja se jednostavno temelji na načinu na koji on ili ona govori i na njegovom ili njezinom izgledu“ (Guizerix, 2013: 42). Primjerice, antagonist u filmu je vudu čarobnjak. Vudu je izveden iz niza afričkih spiritualnosti i popularan je stereotip kulture New Orleansa. Stoga, Guizerix zaključuje kako: „Ove vrste generalizacija jačaju rasizam i stereotipe koji stvaraju hijerarhije i opresiju“ (Guizerix, 2013: 43). Princeza koja dolazi nakon Tiane, Zlatokosa, također, s jedne strane, donosi napredak u reprezentaciji *Disney* princeza, ali s druge, stagnira i oslanja se na *Disneyjevu* tradicionalnu matricu.

5.2. Vrlo zapetljana priča (2010.)

Disney je, kao i za većinu svojih filmova, u potpunosti preradio bajku braće Grimm naziva *Zlatokosa* za film *Vrlo zapetljana priča* iz 2010. godine, koji je predstavio desetu po redu *Disney* princezu, Zlatokosu. Kako smatra Barber: „...*Disney* je drastično promijenio priču dodajući komediju, veselu glazbu i avanturističku ženu koja želi istražiti svijet koji nikad nije vidjela“ (Barber, 2015: 17). Radnja filma odvija se oko mlade djevojke dugačke, magične plave kose, koja žudi napustiti kulu u kojoj biva zarobljena od strane Majke Gothel. Majka Gothel, koja koristi kosu Zlatokose kako bi zauvijek ostala mlada, otme Zlatokosu od njezinih roditelja, kralja i kraljice, te ju potom zarobi u kuli usred šume. Tako osamljena, Zlatokosa se vraća domestificiranoj rodnoj ulozi, što vuče poveznicu s princezama iz *ranijih* filmova.

U filmu, Zlatokosa pjeva o svom dnevnom rasporedu. Ona se budi u sedam ujutro, započne s kućanskim poslovima i čisti sve dok kuća ne bude besprijekorno čista. Ona je zadužena za održavanje kućanstva, dok je Majka odsutna po cijeli dan. Na taj način nije daleko od položaja sluškinje kakve su bile Snjeguljica i Pepeljuga. Nakon čišćenja, Zlatokosa čita knjige, slika, pleće, kuha i bavi se baletom. Kako smatra Guizerix: „Nijedna od njenih svakodnevnih aktivnosti ne ugrožava rodne uloge“ (Guizerix, 2013: 43). Međutim, ona izražava nezadovoljstvo svojim izoliranim načinom života. Kao i princeze prije nje, i Zlatokosa je željela mnogo više od života koji je živjela. Prema Barber: „Zlatokosa je imala prirodni smisao za avanturu i razmišljala je o odlasku iz kule nekoliko puta, ali jednostavno se nije mogla natjerati da to učini“ (Barber, 2015: 17). No, kada upozna Flynnu Ridera, ona se zauzima za sebe i za ono što želi. Zlatokosa zna da je Flynn njezina jedina šansa da pobjegne iz kule. Naime, ona je odlučna u svojoj namjeri da istraži vanjski svijet koji joj je do tada bio nepoznat. Tijekom avantura u vanjskom svijetu, Zlatokosa i Flynn počinju se zaljubljuvati jedno u drugo. Međutim, njihova veza nije bez nedostataka. Kako smatra Guizerix: „Nakon što je pobjegla [iz kule], Zlatokosa se bori s osjećajem krivnje zbog neposlušnosti Gothel, ali i uzbuđenja zbog mogućnosti slobode“ (Guizerix, 2013: 45). No, Flynn odbacuje ove emocije, smatrajući Zlatokosu gnjavažom. Međutim, Zlatokosa spašava sebe i Flynnu od razbojnika, stražara i utapanja, čime se ipak uviđa napredak od standardne *Disneyjeve* matrice, kada je princezi trebao princ da ju spasi. Guizerix smatra kako je ovime prikazan: „...novi tip princeze-ona koja može spasiti umjesto da bude spašena, ona koja je pametna i snalažljiva, iako još uvijek vitka i lijepa, i ona koja cijeni sebe više nego svoje romantične odnose“ (Guizerix, 2013: 45).

Kao i veza Tiane i Naveena, i razvoj veze između Zlatokose i Flynnu traje dulje od samo jednog susreta, kao što je bio slučaj s princezama iz rane faze. No, kada majka Gothel pronade Zlatokosu i pokuša je uvjeriti da se vrati natrag u kulu, Zlatokosa nevoljko prihvati. Umjesto da se pozove na svoju novostečenu slobodu i sposobnost da se sama zaštiti od svih opasnosti vanjskog svijeta, Zlatokosa kaže Gothel da je: „upoznala nekoga“ (*Vrlo zapetljana priča*). Ovime se Zlatokosa vraća u tipični arhetip *Disneyjeve* princeze. Njezin izbor više nije biti neovisna i slobodna od Gothelinog zarobljenja, već je prebaciti ovisnost s Majke na ovisnost o njezinom princu. Zlatokosin karakter manje je problematičan od karaktera princeza koje su bile prije nje, ali njeno oslanjanje na muškarca da joj da hrabrosti da napusti roditeljsku kuću, sprječava je da postigne pravu neovisnost.

Međutim, film *Vrlo zapetljana priča* u nekim segmentima ismijava tradicionalne ženske rodne uloge, dopuštajući tako Zlatokosi da preuzme ulogu heroja, a Flynnu da bude bespomoćna

žrtva. Pred kraj filma Flynn čak i umre, ali ga je Zlatokosa uspjela vratiti u život tako što je ispustila jednu suzu na njega. Naime, magične ljekovite moći njezine kose prenijele su se na njezine suze. Kako smatra Caitlin J. Saladino: „Čak i u tuzi, ona je njegov spasitelj“ (Saladino, 2014: 127). Ovim činom Zlatokosa pokazuje svoj androgini karakter, što je značajka koja je krasila i Mulan, princezu iz srednje faze, ali i princezu koja će uslijediti nakon Zlatokose, Meridu Hrabru. Zlatokosa je istodobno i fizički snažna i emocionalno sposobna. Ona je rodno fluidnija od ranijih princeza. Ova karakteristika indikativna je za androgine pojedince, koji se ne oslanjaju na rod kao na organizacijski princip. Kao rezultat toga, androgini pojedinci pokazuju vrijednu autonomiju, ali su istovremeno suosjećajni i emotivni. Stoga, *Vrlo zapetljana priča* služi kao oblik trećevalnog feminističkog podizanja svijesti za publiku jer Zlatokosa modelira netradicionalna ponašanja i sklonosti koji izazivaju rodna očekivanja. Ovdje bih dodala kako se navedeni film može sagledavati i u kontekstu četvrtog vala feminizma, s obzirom na vrijeme njegova nastanka te na njegove značajke. Četvrti val feminizma nastaje oko 2010. godine, upravo u vrijeme kada je i snimljen film *Vrlo zapetljana priča*, a jedan od ciljeva toga vala jest, prema *Hrvatskoj enciklopediji*: „...zauzimanje za društvenu inkluziju LGBTQIA+ (lezbijskih, gej, biseksualnih, transrodnih, *queer*, interspolnih, aсексуалnih, i dr.) osoba, te žena druge rase, kao i prihvaćanje tjelesne i seksualne pozitivnosti“¹⁸. Feminizam četvrtog vala cilja ka većoj rodnoj ravnopravnosti, fokusirajući se na rodne norme i marginalizaciju žena u društvu. Mnogi teoretičari smatraju da se ciljevi četvrtog vala feminizma zapravo ne razlikuju od ciljeva trećeg vala. Međutim, četvrti val stavlja poseban fokus na neriješene probleme nejednakosti, različite oblike diskriminacije i nasilja, te na individualne autonomije žene. Osim toga, kako smatraju Caterina Peroni i Lidia Rodak: „...četvrti val feminizma uključuje raspravu o pozitivnosti tijela kako bi se osnažili muškarci, žene i transrodne osobe, promičući prihvaćanje svih mogućih tijela“ (Peroni i Rodak, 2020: 7). Stoga su pojedini kritičari Zlatokosu smatrali feminističkom princezom.

No, u nekim filmovima temeljenima na bajkama uloga moćne žene pokušava se potkopati. Tako u *Vrlo zapetljanoj priči*, primjerice, napadi od strane razbojnika nisu samo opasni, već su, u određenoj mjeri, slatki i ženstveni. U svom eseju *Feminism and Fairy Tales*, Karen E. Rowe identificira taj fenomen kao tipičan u bajkama, te tvrdi da je samo kroz usvajanje pretjeranog osjećaja ženskosti junakinja u stanju udati se za princa i živjeti sretno do kraja života. Prema Rowe: „Zato što junakinja usvaja konvencionalne ženske vrline, a to su strpljivost, požrtvornost

¹⁸ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Feminizam*. Preuzeto 30.8.2023. s [<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19203>]

i ovisnost, i budući da se podvrgava patrijarhalnim potrebama, ona posljedično dobiva i princa i jamstvo socijalne i financijske sigurnosti kroz brak“ (Rowe prema Guizerix, 2013: 47). Iako je na početku filma Zlatokosa prikazana kao znatiželjna, želeći napustiti svoju kulu i težeći neovisnosti od dominantne majke, status i bogatstvo nikada ne proizlaze iz neovisnosti žene, već iz pasivne asimilacije u sferu njezina supruga. Dakle, iako postoji zaokret spolova u kojem je Zlatokosa, a ne Flynn, heroj u mnogim opasnim situacijama, njihova avantura, kao i njezina sklonost ovisnosti o njemu, umanjuje moć koju Zlatokosa u filmu ima. Princeza koja dolazi nakon Zlatokose, Merida, predstavlja svojevrsnu prekretnicu za *Disney*. Naime, ona dokida sa tradicionalnim *Disneyjevim* obrascem, u smislu da je ona do tada jedina princeza u povijesti *Disneyja* koja ostaje romantično nevezana do kraja filma.

5.3. Merida Hrabra (2012.)

Kako su se kultura i publika mijenjale tijekom vremena, tako je i *Disney* donekle počeo mijenjati svoju reprezentaciju princeza. Prema Barber: „Godine 2012., po prvi puta, Disney je stvorio priču o princezi koja će u potpunosti prekinuti obrazac i stereotipe svih princeza koje su došle prije nje“ (Barber, 2015: 19). Tako je *Disney* filmom *Merida Hrabra* htio pokazati publici da princeza ne mora tražiti sreću u muškarcu ili kroz brak, već ona može biti neovisna i jedinstvena, shvaćajući da je njezina vrijednost mnogo veća od braka i rađanja djece. Kako smatra Guizerix: „Ovaj je film jedinstven po svojoj poruci – da brak i romansa više nisu potrebni da bi princeze bile uspješne, moćne i sretno“ (Guizerix, 2013: 48). Za razliku od prijašnjih filmova, radnja filma *Merida Hrabra* nije temeljena na bajci ili povijesnom liku. Film govori o vikinškoj princezi po imenu Merida, pametnoj, neovisnoj djevojci slobodna i snažna duha, koja odbija biti bilo što osim sebe same. Merida je, kako navodi Garabedian: „...neovisna princeza koja odbija biti ograničena bračnim vezama ili da njezina sudbina bude određena od strane nekog drugog...“ (Garabedian, 2014: 24). Ona bi se radije borila za svoju ruku nego dopustila nekom muškarcu da odluči o njezinoj sudbini. Stoga je, kako smatra Blankestijn: „Od samog početka jasno da je Merida drugačija princeza od onih koje smo vidjeli ranije“ (Blankestijn, 2015: 36).

Na početku filma prikazana je proslava Meridina rođendana, na kojem joj otac daruje luk i strijelu, Merida ne može biti sretnija, jer sve što želi jest postati najbolja u streljaštvu. Priča u filmu zatim preskače otprilike deset godina, kada je Merida prikazana kao tinejdžerica. Ona je još uvijek aktivna, avanturističkog duha i ima svoju volju. Također, ona čini sve što može kako bi spriječila roditelje da dogovore njezin brak. Odbacivanje ženskosti i odbijanje tradicije

užasavaju Meridinu majku, kraljicu Elinor, koja religiozno podržava tradicionalne rodne uloge. Stoga se Merida, kako navodi Blankestijn: „...okrene magiji kako bi promijenila osobnost svoje majke, ali umjesto toga čarolija pretvara njezinu majku u medvjeda“ (Blankestijn, 2015: 36). Merida pokušava poništiti čaroliju, a to uspije tek kada prizna da je bila njezina krivica što je dopustila da joj vještica preobrazi majku. Na kraju filma, Meridina majka je prikazana kao manje stroga, a plan za dogovoreni brak za Meridu otpada. Tim naglaskom na odnosu majka-kći, pokušaji subvertiranja rodni uloga zapravo počinju jačati tradicionalne dihotomije. Da bi subverzija bila učinkovita, Guizerix navodi kako se i subvertor i publika moraju složiti da ideja koja se subvertira zapravo postoji, iako je problematična. Prema Guizerix: „...subvertiranje tradicionalnih rodni uloga u konačnici čini te ideje sve više prevladavajućima u filmu“ (Guizerix, 2013: 48). Merida je navikla na krute ideje kraljice Elinor o rodni ulogama: „Princeza ne bi trebala imati oružje, po mom mišljenju“ (*Merida Hrabra*). Iako na kraju Merida dokazuje da se ti ograničavajući ideali mogu prevladati, a generacijski ideološki jazovi premostiti, ona naglašava pretpostavku da su rodni stereotipi ograničavajuća sila za žene koje traže neovisnost. Prema Guizerix: „Ovaj film prikazuje djevojku koja se odlučila ne udati kao izuzetak, a ne kao pravilo“ (Guizerix, 2013: 49). Dakle, Merida razbija ustaljeni *Disney* obrazac time što je neovisna. Ona se u filmu žali na svoju majku: „Ona je zadužena za svaki dan mog života“ (*Merida Hrabra*), i jasno daje do znanja da se ne želi udati: „Želim svoju slobodu“ (*Merida Hrabra*). Kako navodi Barber: „Iako ju majka pokušava odgojiti da bude princeza i da se ponaša kao dama, Merida nastavlja biti svoja osoba“ (Barber, 2015: 20). Merida također pokazuje da je aktivna i energična kada jaše kroz šumu na svom konju, dok istovremeno ispaljuje strijele. Njezina divlja, prkosna strana ne čini ju samo buntovnicom, kao što su bile princeze iz srednje faze, već je ona, također, jake volje i slobodnog duha. Prema Barber: „Ona slijedi vlastitu sudbinu i traži ju, umjesto da sjedi i čeka da se dogodi“ (Barber, 2015: 20).

Sagledavajući njenu vizualnu reprezentaciju, Merida je princeza koja je osporila stereotipne ideje ljepote. Naime, Merida nema tipičan izgled princeze, sa svojom narančastom, divljom, razbarušenom kovčavom kosom, što je velika distinkcija u odnosu na ranije princeze. Prema Sarah Wilde, činjenica da je „...njezina kosa [...] divlja i slobodna pokazuje njezinu fizičku želju za slobodom sebe“ (Wilde prema Blankestijn, 2015: 36). Njezin struk ne izgleda neprirodno tanko poput onog njezinih prethodnica. No, kao i druge princeze, ona nosi haljinu tijekom cijelog filma. Kako navodi Wilde, izbor za plavu haljinu koju nosi u filmu mogao bi biti zato što se: „...plava čini više maskulinizirana“ (Wilde prema Blankestijn, 2015: 37). Međutim, činjenica da se Meridin izgled razlikuje od njezinih prethodnica bio je problem za

Disneyjev marketinški odjel, s obzirom da je Meridinim prijelazom u *Disney Princess* franšizu, *Disney* oblikovao njezin imidž da bude u skladu s tipičnim standardima ljepote princeza, te zapadnjačkom idealizacijom ljepote, dajući joj tako mršaviji izgled, sjajnu kosu i tanji struk. No, ovaj je potez izazvao lavinu negativnih reakcija, te je *Disney* potom odbacio takav prikaz Meride. Prikaz „seksipilnije“ Meride i dalje postoji, i nalazi se na brojnim proizvodima iz *Disney Princess* franšize kao što su igračke, lutke, odjeća i školski pribor. Ovime se uviđa već spomenuti proces *Diznizacije*. Prema Johnson: „Ovo pokazuje da iako je *Disney* pokušao promijeniti standarde ljepote, na kraju su opovrgli poruku“ (Johnson, 2015: 20).

U filmu, Merida je, kao i Zlatokosa prije nje, prikazana da ima androgine tendencije. S brakom koji nije potreban na kraju, te s ciljem odbacivanja tradicije radi samoistraživanja, utjelovljenje vrlina ženskosti i muškosti igra ključnu ulogu u ovom filmu. Merida je izrazito maskulinizirana u svojim postupcima, ali postoje aspekti njezina karaktera koji sugeriraju androginost. Na primjer, iako ona prezire tradicionalne vještine kojima je uči njezina majka, ona je poprilično vješta. Merida, kako smatra Saladino: „...vješto sašiva tapiseriju dok jaše punom brzinom u šumu na svom konju...“ (Saladino, 2014: 128). Merida je također prikazana da ima emocije, primjerice, ona histerično plače kada shvati da će joj majka možda zauvijek ostati u obliku medvjeda. Prema Saladino: „Zajedno sa hlabrošću borbe protiv zlog medvjeda, Mor'Dua, i savršenog nišana koji posjeduje u streličarstvu, Merida prihvaća androginost u svojim postupcima i riječima“ (Saladino, 2014: 128). Njezina neustrašivost nije umanjena njezinom emocionalnošću. Saladino smatra kako bi sa Zlatokosom i Meridom društvo trebalo sagledati svestranost androginosti kao pozitivan aspekt ženskosti. Dakle, *Disney* je s Meridom stvorio prekretnicu u njihovoj reprezentaciji princeza. Merida zapravo pokazuje koliko je *Disney* stigao daleko u reprezentaciji princeza, ali je i dalje sklon promjeni. Kako navodi Barber: „Njihovo stvaranje Meride postavlja standard za princeze koje dolaze nakon nje, otrgnuvši se od domestificirane, ovisne žene, do neovisna lika slobodnog duha“ (Barber, 2015: 21). Ovaj trend moderne princeze nastavio se i s filmom *Snježno kraljevstvo*.

5.4. *Snježno kraljevstvo* (2013.)

Nedugo nakon stvaranja *Meride Hrabre*, *Disney* je snimio još jedan film s princezama u glavnoj ulozi koji, također, dokida sa stereotipizacijom i očekivanjima društvenih normi. Godine 2013. *Disney* je objavio film *Snježno kraljevstvo*, koji nadilazi sva očekivanja i ograničenja rodni uloga. *Snježno kraljevstvo* je postao peti film s najvećom zaradom u svijetu i animirani film s najvećom zaradom svih vremena. Uz to, taj je film po prvi puta režirala žena, redateljica Jennifer Lee, za razliku od *Disneyjevih* prijašnjih filmova gdje su redatelji bili muškarci. Također, Jennifer je i scenaristica za film, te je imala veliki utjecaj na reprezentaciju dviju glavnih protagonistica, Elsu i Annu. Radnja filma smještena je u Norveškoj, u izmišljenom kraljevstvu zvanom Arendelle. Film se fokusira na neustrašivu princezu po imenu Anna, koja odlazi na put kako bi pronašla svoju otuđenu sestru Elsu, koja je, uz pomoć svojih magičnih moći, okovala kraljevstvo u vječnu zimu. Stoga, kako zaključuje Garabedian: „...*Snježno kraljevstvo* se fokusira na ideju obitelji“ (Garabedian, 2014: 24). Za razliku od princeza iz rane i srednje faze, kojima je krajnji cilj i ispunjenje njihovih snova bio brak s princem, ovaj film govori o razvoju Elsin i Annin zajedničkog odnosa kao sestara. Kako smatra Barber: „Ova priča postaje o važnosti obiteljskih i sestrijskih odnosa“ (Barber, 2015: 21).

5.4.1. Predstavljaju li Elsa i Anna promjenu u reprezentaciji *Disney* princeza?

U filmu *Snježno Kraljevstvo*, kraljica Elsa ima magične moći koje joj omogućavaju da zamrzne predmete i stvori snijeg i led. No, Elsa je uvjerena kako mora skrivati te moći kako bi zaštitila svoju sestru Annu. S pravom, jer je Anna jedina osoba koju najviše voli, ali ju je slučajno ozlijedila kao dijete. Kada Elsa nehotice razotkrije da ima moći, ona bježi u divljinu uzrokujući u kraljevstvu oštru i vječnu zimu. Anna potom nesebično odlazi u potragu za svojom sestrom. Prema Johnson: „Ona ne čeka muškarca da spasi Elsu, već odlučuje poći za njom sama“ (Johnson, 2015: 25). Dakle, ovo je prvi film u povijesti *Disneyja* u kojem su predstavljena dva snažna ženska lika u glavnim ulogama. Tako je Anna prikazana kao odlučna, hrabra i neustrašiva. Ona neprestance brani svoju sestru od Kristoffa i Hansa, dva glavna muška lika, unatoč njihovim nastojanjima da pokolebaju njeno mišljenje. Stoga, iako je Anna okružena s muškim likovima, ona sama donosi odluke. Kako navodi Johnson: „Anna se zalaže za ono u što vjeruje i izražava svoje mišljenje muškarcima koji su u moći“ (Johnson, 2015: 25). Također, Warner smatra kako je: „Princeza Anna samo jedan primjer kako su *Disneyjevi* filmovi napredovali kako bi odražavali modernije ideale ženskosti“ (Warner, 2015: 20). Primjerice,

kada prvi put upozna princa Hansa, Anna je vrlo sramežljiva, nespretna i smiješna. Ona pokazuje suosjećanje prema drugima, ali pokazuje i neovisnost. Na primjer, ona koristi inteligenciju kako bi spasila Kristoffa od vukova i pokazuje neustrašivost i heroizam kada se suoči sa snježnim čudovištem.

Za razliku od Anne, Elsa je u filmu reprezentirana kao snažna i moćna žena, vrlo hladna, ponosna i tvrdoglava. Od princeze ona postaje kraljicom i vlada cijelim kraljevstvom. Prema Johnson: „Ovo je prvi puta da vidimo Disneyjevu princezu da postaje najviša autoritativna figura i vlada tijekom cijelog filma“ (Johnson, 2015: 24). Elsa također posjeduje iznimnu moć zbog koje se skriva. Kako navodi Michelle Law: „Elsa je [...] prisiljena skrivati sebe i svoj dar od svijeta, ističući da se žena sa moći često doživljava prijetećom“ (Law, 2014: 21). Ona pokazuje nedostatak kontrole nad svojim emocijama što je simbolizirano kroz gubitak kontrole nad njezinim moćima. Elsa je naučena da skriva svoje emocije, čime se šalje poruka da su žene iznimno emotivne te da im nedostaje kontrole kako se nositi s njima. Također, pokazuje kako žene ne mogu biti moćne i još uvijek imati emocije. Kako navodi Law: „Nakon što doživi snažnu emociju, [Elsino] se fizičko okruženje smrzava i postaje gotovo nenastanjivo, što je odraz njenog unutarnjeg nemira“ (Law, 2014: 18). Time se Elsa pridržava tipičnih rodni obilježja. Međutim, ona se bori protiv te percepcije tako što kasnije prihvaća svoje moći kao dio svog identiteta. Ona uči prihvatiti sebe i prevladati tuđe osude, što je ovjekovječeno u baladi iz filma pod nazivom *Let it Go*. Kako objašnjava Warner: „U svojoj pjesmi, 'Let It Go', Elsa pjeva o oslobađanju sebe od pritisaka savršene djevojke i odlučuje živjeti kako ona želi“ (Warner, 2015: 21). Elsa tako predstavlja primjer žene koja uravnotežuje supostojeće muške i ženske osobine koje joj omogućuju da bude istovremeno autoritativna i ona koja voli. No, smatram da i Anna pokazuje ravnotežu između ženskih i muških osobina, s obzirom da je, s jedne strane, emotivna i suosjećajna, a s druge, hrabra i neustrašiva. Ona, prema Johnson: „...pomiče granice rodni uloga“ (Johnson, 2015: 25).

Činjenica da su Anna i Elsa princeze ne zasjenjuje spoznaju da su one, prije svega, ljudi, odnosno da posjeduju karakteristike i mane koje pripadaju čovjeku, čime je *Disney* potpuno preokrenuo i potkopao tradicionalne konvencije *Disney* princeza. Prema Garabedian: „Moderna *Disney* princeza je neovisna, hrabra i herojska, i suvremena publika treba vidjeti snažne glavne ženske uloge koje mogu stajati uz bok svojim muškim kolegama“ (Garabedian, 2014: 25). Tako Anna nije prikazana kao objekt temeljen na poželjnosti i tjelesnosti, kao što su bile, primjerice, Ariel, Jasmine i Pocahontas. Ova se činjenica uočava kroz Anninu svakodnevnu odjeću. Slično Meridi, ona nije odjevena u izrazito kraljevske haljine, prikazujući tako realističniju princezu.

Prema Warner: „Anna nipošto nije glamurozna ili elokventna“ (Warner, 2015: 20). Kosa joj nije uredna i počešljana kada se probudi, te, također, ona hrče i slini kao pravo ljudsko biće. Evidentno je da *Disney* zanemaruje koncept „savršene princeze“, kao što je učinio i s Meridom, prihvaćajući i prikazujući tako žensku protagonisticu kao modernu, realnu ženu.

Sagledavajući njihovu vizualnu reprezentaciju, i Elsa i Anna uklapaju se u tipične standarde princeza. Naime, prema Johnson, one su: „...izrazito mršave, imaju uski struk, dugu i sjajnu kosu i velike plave oči“ (Johnson, 2015: 21). No, također treba napomenuti da se Elsin izgled drastično mijenja kada napusti kraljevstvo. Tako se može uvidjeti da je njezina haljina kraća nego prije, da je jače našminkana, te da joj je kosa raspuštena. Prema Johnson: „Čak i način na koji se njezino tijelo kreće dok hoda djeluje senzualnije i pretjeranije u usporedbi kakva je bila prije“ (Johnson, 2015: 21). Prema nekim teoretičarima, ovime Elsa gradi svoje samopouzdanje i pronalazi svoju ženskost. Međutim, s druge strane, ona time šalje poruku da žena, kako bi pronašla sebe, mora postati više seksualizirana i promijeniti svoj fizički izgled. Naglasak stavljen na njenu vanjsku vizualnu promjenu šalje proturječne poruke publici da osnaživanje žena ne dolazi striktno iznutra. Dakle, iako se u nekim pogledima uviđa napredak u reprezentaciji Else i Anne, ipak se, u pojedinim segmentima, njihova vizualna reprezentacija svodi na stereotipizirani prikaz *Disney* princeze.

5.4.2. Izazivanje pojma „prave ljubavi“

Film *Snježno kraljevstvo* usredotočuje se na obiteljsku vezu između dviju sestara te izaziva koncept prave ljubavi. Prema Johnson: „Elsa i Anna [...] redefiniiraju što je prava ljubav kroz svoju sestrinsku ljubav“ (Johnson, 2015: 29). Prava ljubav ili „ljubav na prvi pogled“, kako je već prikazano u ovom radu, čest je trop u *Disneyjev*im filmovima. Međutim, kako smatra Warner: „...*Snježno kraljevstvo* potpuno zanemaruje ovaj trop i pretvara ga u trajnu satiričnu šalu kroz cijeli film“ (Warner, 2015: 22). Naime, film prikazuje pretjeranu ženskost kao ponavljajuću, čak i strukturirajuću šalu. Anna se u filmu zaljubljuje na prvi pogled u princa Hansa od Južnih Otoka. U *Disneyjev*im filmovima, muškarci nadoknađuju odsutne roditelje. Annini roditelji su umrli, a Elsa ju je ignorirala veći dio života. Stoga, ona se nada „pravoj ljubavi“ s osobom koja joj posveti malo pažnje, što se isprva ispostavi da je Hans. Anna i Hans imaju ljubavni odnos koji je tipičan za *Disney* filmove. Naime, kako navodi Johnson: „Anna se zaručuje za Hansa nakon njihovog prvog susreta, [što je] referenca na prikaz romantike u prvoj eri“ (Johnson, 2015: 29). Međutim, Elsa im odbija dati svoj blagoslov jer ne razumije zašto bi

se ona htjela udati za potpunog stranca. Prema Barber: „Činilo se gotovo kao šala koju je Disney izveo na samog sebe nekoliko puta u filmu, ističući njihovu tipičnu formulu Disney princeze“ (Barber, 2015: 22). Kasnije u filmu, Annin prijatelj Kristoff, također se ruga Anni zbog njenih zaruka. Stoga se prikaz *Disneyjeve* princeze cijeni kao znak, ali odvojen od konteksta i učinkovito učinjen predmetom ironije.

Nadalje, nakon što Elsa ozlijedi svoju sestru, otkrije se da Anna treba čin prave istinske ljubavi kako bi razbila prokletstvo. Prema Johnson: „Anna dobiva upute da će samo čin prave ljubavi spasiti njezino srce od zamrzivanja i smrti“ (Johnson, 2015: 29). U ovom trenutku *Disney* samo navodi publiku, koja pomisli da je Hans rješenje za razbijanje prokletstva. Međutim, nakon što publika otkrije da je Hans zapravo antagonist filma, tada se pomisli na sljedećeg glavnog muškog protagonista u filmu, što je Kristoff, te se zaključuje da on mora biti čin prave ljubavi. Kako smatra Garabedian: „Na kraju, Annin čin prave ljubavi spašava ju umjesto njezine ljubavi prema glavnom muškom liku, čineći ju prosvijetljenim junakom prema kojem je Disney napredovao gotovo 80 godina“ (Garabedian, 2014: 24). Također, Johnson smatra da je Elsa još jedan snažan zagovornik novog prikaza ljubavi, s obzirom da: „Ni u jednom trenutku u filmu ne spominje se njezin romantični udvarač“ (Johnson, 2015: 29). Ona ne raspravlja o osjećaju nepotpunosti bez muškarca, već je sposobna pronaći svoj sretan završetak kroz ljubav prema sebi. Dakle, tradicionalna stavka u *Disneyjevim* filmovima jest da je ženski lik vrlo jak sve do posljednjih trenutaka filma kada princ spašava stvar. No, Warner navodi kako se *Snježno kraljevstvo*: „...protivi „tradicionalnoj ideologiji princeze koja čeka da bude spašena od opasnosti““ (Warner, 2015: 23). Napuštajući tradicionalnu formulu „princeza-treba-princa“, *Disney* pokazuje da njegovi filmovi mogu biti progresivni prema izjednačavanju rodni uloga. Prema Garabedian: „Žene se sada smatra da kontroliraju svoju sudbinu i rijetko se definiraju kao osobe kojima je potreban partner za opstanak“ (Garabedian, 2014: 25). Warner zaključuje kako je film *Snježno kraljevstvo*: „...stvorio pozitivnu, postfeminističku konstrukciju roda napuštanjem priča koje su usredotočene na žene, u kojima sretan završetak ženske junakinje uključuje mušku srodnu dušu“ (Warner, 2015: 3).

5.4.3. Diznizacija i merchandising Snježnog kraljevstva

Od svog prikazivanja u SAD-u u studenom 2013., film *Snježno kraljevstvo* naišao je na pohvale, izvanredan uspjeh i visoku zaradu. Osvojio je, između ostalog, nagradu *Oscar* za najbolji dugometražni animirani film, te za najbolju originalnu pjesmu (*Let It Go*). U vrlo kratkom vremenu, film je zaradio preko jedne milijarde američkih dolara diljem svijeta, što ga čini prvim animiranim filmom u *Disney* produkciji s najvećom zaradom svih vremena. Zbog svoje subverzivnosti, odnosno uspjeha u pogledu progresivne reprezentacije ženskih likova i njihovih značajnih životnih odnosa, film *Snježno kraljevstvo* dobiva na popularnosti. No, veliki zamah doživljava onda kada je marketinški segment „preuzeo stvar u svoje ruke“. Dakle, veliki uspjeh i prihod fenomenu *Snježnog kraljevstva* donio je *merchandising*, odnosno izlaganje likova iz filma, poput Else i Anne, na haljine, obuću, torbe, lutke, kutije za ručak, plišane igračke, i slično. Natalie Robehmed smatra da je: „...segment licenciranja zabave i likova - filmova i zvijezda kao što su *Snježno kraljevstvo* i *Elsa* - akumulirao 107,2 milijarde dolara u maloprodaji“¹⁹. Ova je kategorija također činila 46% od ukupno 13,4 milijarde dolara tantijema od licenciranog *merchandisinga*. *Disneyjevi* proizvodi za široku potrošnju ostvarili su prodaju od 3,99 milijardi dolara tijekom fiskalne 2014., uz dobit od 1,36 milijardi. Prihodi od licenciranja i objavljivanja skočili su 12% na 2,54 milijarde dolara potaknuti *merchandisingom Snježnog kraljevstva*. Stoga, *Elsa* i *Anna* brzo su postale dvije najuspješnije svjetske zastupnice *Disney* proizvoda.

Nadalje, u većini godina *Disney* zarađuje više od prodaje *merchandisinga* nego li od svojih filmova, s obzirom da stvara proizvode koji proširuju narativ, odnosno emocionalna veza koju potrošač ima kada gleda film nastavlja se u trodimenzionalnom svijetu. Prema Garabedian: „Jedan od razloga zašto je *Disney* tako uspješan u utjecanju na rodne uloge jest njegova sposobnost da prodaje proizvode koji se podudaraju s njegovim filmovima“ (Garabedian, 2014: 24). Određeni *brand* može izazvati emocije, sjećanja i povezanost između proizvoda i potrošača. Stoga, kako smatra Michaela J. Robbins: „Brandove treba promatrati kao vrijedne, dugoročne korporativne imovine zbog svoje važnosti u promicanju nečijeg proizvoda“ (Robbins, 2014: 3). Kako se globalizacija ubrzano širi, važnost pozitivnog *brandiranja* postala je ključna stavka za postojanje globalno konkurentnog proizvoda. Proces *Diznizacije* ponekad se sagledava na negativan način jer podrazumijeva homogenizaciju potrošnje, *merchandisinga* i emocionalnog rada. No, *Disneyjev* skok u *merchandising* može se smatrati oblikom

¹⁹ Robehmed, N. (2015, srpanj). *The 'Frozen' Effect: When Disney's Movie Merchandising Is Too Much*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2015/07/28/the-frozen-effect-when-disneys-movie-merchandising-is-too-much/?sh=5e92d2ad22ca>]

vertikalnog proširenja. Prema Robbins: „Ovo je vertikalno proširenje jer predstavlja pomak u novo područje s istim brandom ili logotipom“ (Robbins, 2014: 14). *Disney* danas veliki postotak svojih prihoda ostvaruje upravo *merchandisingom*. *Disney* koristi *merchandising* kako bi reklamirao svoje filmove. Filmovi pak potiču potražnju za slikama iz filma. Kako smatra Robbins: „To stvara kružnu rotaciju koja se pokazuje vrlo korisnom za *Disney*“ (Robbins, 2014: 14). *Disney* koristi sve oblike *merchandisinga* uključujući knjige, nakit, igračke, odjeću, dakle gotovo sve na što se može staviti etiketa *Disney*. Upravo se ova činjenica može sagledati i u fenomenu *Snježnog kraljevstva*, gdje je, radi progresivne reprezentacije dviju glavnih junakinja, film doživio veliki uspjeh. No, stavljanje likova iz filma poput Else i Anne na brojne proizvode donijelo je enorman prihod i reklamu, a slijedom toga, i potražnju za slikama iz filma, čime se uviđa cirkularna rotacija, po kojoj *Disney* uspješno funkcionira.

Dakle, filmovi *Merida Hrabra* i *Snježno kraljevstvo* spadaju pod razdoblje *progresije* za *Disney*, što im daje priliku da nastave izazivati tradicionalne ženske rodne uloge, kao i pojam „prave ljubavi“. Međutim, smatram bitnim napomenuti da je ovo samo faza *progresije*. Tako *Snježno kraljevstvo* još uvijek prikazuje idealizirane slike ženskog tijela. Već spomenuta *anti-princess* kultura zauzela je negativan stav prema *Disneyjevim* naizgled idealima ljepote za ženstvenu, mršavu, ali s oblinama, ženu, koja je prvenstveno bijele boje kože. Warner smatra kako: „Problem još nije riješen budući da još uvijek postoje neki vidljivi problemi unutar ovih filmova, ali vrijedi napomenuti da ti filmovi očito napreduju prema pozitivnijem prikazu osnaživanja žena“ (Warner, 2015: 23). Sljedeća dva *Disney* filma kojima ću se baviti, prema Barber, biti će: „...više multikulturalna i multietnička, oni prosvjetljuju perspektivu svoje publike o rodnoj ulozi, i široj biti toga da se žene ne može odrediti samo na jedan način“ (Barber, 2015: 22).

5.5. *Moana* (2016.)

Film *Moana* (2016.) *Disneyjev* je film o princezi Moani, koji, kao i u slučaju *Tiane*, donosi osvježavajuću, drugačiju vizualnu reprezentaciju od one koja je bila tipična za *Disney* princezu. Jedan od redatelja filma genezu ideje o stvaranju princeze drugačije kulture, rase i etniciteta dobio je čitajući bogatu polinezijsku mitologiju, prilikom čega je saznao za herojske podvige poluboga Mauija. Zaintrigiran kulturom Polinezije, smatrao je da bi to bila prikladna tema za animirani film. Stoga, *Disney* je u filmu *Moana* spojio fikcionalnu priču s polinezijskom poviješću i mitovima o podrijetlu kako bi stvorio radnju filma koja govori o Moani, tinejdžerici

koja žudi biti na moru, te, u konačnici, vodi svoj narod natrag „na vodu“ kao vješte moreplovce i istraživače. *Moana* je jedan od najambicioznijih *Disneyjevih* filmova. Adrian Baker Swicegood smatra kako se: „Predmet priče temelji na polinezijskoj i tonganskoj kulturi, što je nešto što je rijetko pokušavano u Hollywoodu“²⁰. Prije izlaska ovog filma smatralo se da *Disney* neće uspjeti pravilno prikazati kulturu, već da će je jednostavno iskoristiti kao egzotičnu pozadinu. No, prema Griggs: „...*Moana* je bila kritički i kino hit“ (Griggs, 2020: 23). Naime, *Moana* donosi polinezijsku kulturu i koristi animacije kakve nikad prije nisu viđene, a u svrhu prikazivanja tradicionalnog polinezijskog života prije kolonizacije Zapada.

Radnja filma *Moana* smještena je na fikcionalnom otoku u Polineziji. Film započinje sa pričom Gramme Tale, Moanine bake, o povijesti otoka Motunui. Gramma Tala priča priču o polubogu Mauiju, koji je, prema drevnoj legendi, ukrao srce božice Majke Otoka zvane Te Fiti, koja posjeduje moć stvaranja. Tim je činom uzrokovao mnoge poteškoće na otoku. Stoga, prema Angeli Tanjungsari Wijayati: „Jedini način da se spasi Motunui Otok jest pronaći Mauija i isporučiti ga kako bi vratio srce Te Fiti“ (Tanjungsari Wijayati, 2020: 6). Maui je nakon krađe srca suočen s čudovištem od lave Te Ka, što je alter ego Te Fiti. U bitki koja je uslijedila, on gubi svoju čarobnu udicu koja dolazi u posjed Mauijevog rivala, Tamatoe, egoističnog raka koji ga prikazuje kao trofej. Glavna priča iz filma odvija se tisuću godina kasnije, kada Moana, kći poglavice, ne poslušava svog oca zaštitnika kako bi pronašla Mauija koji biva napušten na otoku. Ona uvjerava Mauija da joj pomogne vratiti srce Te Fiti. Nakon što su se Moana i Maui u svojoj avanturi suočili sa brojnim preprekama, uključujući Moaninu sumnju u sebe i Mauijevog narcizam, par vraća Mauijevu udicu i pronalazi Te Ka koja dopušta Moani da joj vrati srce, nakon čega se ona pretvara natrag u Te Fiti, revitalizirajući zemlju.

5.5.1. Je li Moana feministička princeza?

Mnogi kritičari hvalili su Moanu kao hrabru junakinju sa smislom za humor i posvećenoj spašavanju svijeta, bez romantičnih smetnji. Također, smatrali su da film *Moana* nudi alternativnu princezu za razliku od onih tradicionalnih, kakve su bile, primjerice, Snjeguljica ili Pepeljuga. Ovaj film, prema njima, raskida sa seksističkim vrijednostima koje se obično pripisuju ranijim filmovima s princezama. Stoga, kako navodi Lidia Castillo Rebollo u svojem

²⁰ Baker Swicegood, A. (2018, travanj). *The Cultural Significance and Symbolism of the film „Moana“*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://blogs.elon.edu/geo1311803/2018/04/26/the-cultural-significance-and-symbolism-of-the-film-moana/>]

radu *Changing Gender Representations in Cinema: Femininity and Masculinity in Disney's Moana*: „...lik Moane bio je proučavan kao ženski uzor“ (Castillo Rebollo, 2019). Moanina priča i narativ drugačiji su od već viđenih u prijašnjim filmovima. Prije svega, uloge princeza iz ranijih filmova svedene su na patrijarhalnu tradiciju i na to da ih spašava muški lik, koji teži biti princ za kojeg se udaju na kraju filma. Kako smatra Castillo Rebollo: „Njihove priče karakteristične su po tome da se temelje na vrsti ljubavi u kojoj žene ovise o muškarcima“ (Castillo Rebollo, 2019: 9). Općenito, one ne pokazuju napredak u svojim stavovima, a narativi njihovih priča temelje se na ljubavnoj priči utemeljenoj na nejednakosti između muškaraca i žena. Drugim riječima, njihovi narativi slijede prožimajući patrijarhalni sustav. Suvremene *Disney* princeze kao što su Tiana ili Zlatokosa, također se, prema Castillo Rebollo: „...“na kraju fokusiraju na muškarce““ (Castillo Rebollo, 2019: 10). Moana, s druge strane, ima fiksne ideje i ciljeve koji ne uključuju romantičan ishod od samog početka filma. Ona prekida s tradicijom u smislu da započinje putovanje ploveći morem, što joj je bilo zabranjeno cijeli život. Kako smatra Tanjungsari Wijayati: „Moana je reprezentirana kao djevojka koja je živjela po zakonima patrijarhata koje je stvorio Poglavica Tui“ (Tanjungsari Wijayati, 2020: 35). Poput Ariel iz *Male sirene*, ona je buntovna jer se buni protiv pravila postavljenih od strane njena oca.

Nadalje, Maui smatra da se Moanina dužnost, kao žene i kćeri poglavice, sastoji samo od: „...ljubljenja beba i stvari“ (*Moana*). No, za razliku od ranijih *Disneyjevih* princeza, ona pokazuje evoluciju u svojoj priči, u postupcima, ali i u slabostima. Njezino ponašanje, njezina osobnost i izgled imaju i muške i ženske karakteristike. Moana time, kao i Mulan, Zlatokosa, Merida i Elsa, pokazuje da je androgina, što korespondira s četvrtim valom feminizma. No, samo zato što je postala više maskulinizirana ne znači da ona žrtvuje tradicionalno ženske karakteristike, već naprotiv, to je čini, prema Castillo Rebollo: „...realističnijim prikazom suvremenog društva i pojedinaca“ (Castillo Rebollo, 2019: 12). Moana kao junakinja lijepog je fizičkog izgleda kao i prethodne princeze, ali, kako navodi Stover: „...snage [njezinog] karaktera leže uglavnom u [njenoj] duhovitosti, oštroumnosti i strastvenim idealima“ (Stover, 2013: 7). Također, Moana se odmiče od tradicionalnih princeza time što se sama spašava. Primjerice, kada ju je Maui zatvorio u špilji, ona se uspije osloboditi, i, što je najvažnije, ona je ta koja spašava svoj otok i prirodu koristeći svoje znanje i vrijednosti da vrati Te Fiti njeno srce. Moana, kako navodi Castillo Rebollo: „...ne treba heroja da ju spasi i ona na kraju sama spašava svijet“ (Castillo Rebollo, 2019: 11). Nakon što spasi svoj otok i vrati se kući, ona postane poglavica. Za razliku od patrijarhalnih vrijednosti prikazanih u *Disneyjevim* filmovima, iako ona dobiva ovaj položaj moći putem nasljeđa, Moana se ne mora udati ili imati muškog partnera

kako bi imala tu moć. Prema Tanjungsari Wijayati: „Moana je izabrala biti sljedeća poglavica jer je jedina kći Poglavice Tui, a mandat je dobila od oca“ (Tanjungsari Wijayati, 2020: 26). Dakle, Moanin glavni interes i cilj jesu spasiti otok i svijet, a ona, umjesto pasivne žrtve, postaje aktivna junakinja. Zahvaljujući njenoj humanosti, snazi i predanosti, ona postaje poglavicom svog otoka i putokaz koji će voditi svoj narod pri plovidbi i na putovanjima.

Moanine fizičke karakteristike također se razlikuju od elemenata koji su karakterizirali tradicionalne princeze. Naime, iako ona nije prvi nebijeli ženski lik koji se pojavio u *Disneyjevom* filmu²¹, Moana je prvi glavni lik koji predstavlja polinezijsku i pacifičku kulturu. Kako objašnjava Castillo Rebollo: „...njezin fizički izgled publici daje realističnije osobine s kojima se publika može osjećati reprezentiranom“ (Castillo Rebollo, 2019: 7). Tradicionalne *Disney* princeze prikazane su kao mlade i privlačne, s nerealnim, nedostižnim i premršavim tijelima. No, Moana ne replicira taj standard. Naime, karakterizacija Moane inspirirana je pravom polinezijskom djevojkom. Prema Tanjungsari Wijayati, tako Moana ima: „...bujno tijelo, kovrčavu kosu, smeđu boju kože“ (Tanjungsari Wijayati, 2020: 6). Tijelo joj je jače, šire i atletski građeno te, u tom smislu, odražava njezinu priču, hobije i njezinu osobnost. Kako smatra Castillo Rebollo: „U biti, za razliku od štetnih fizičkih prikaza koje tradicionalne princeze nude, njezin fizički prikaz predstavlja realistično tijelo“ (Castillo Rebollo, 2019: 7). Griggs dodaje kako je *Moana*: „...politički aplaudirana zbog činjenice da „...16-godišnja naslovna junakinja ima proporcije poput prave ženske adolescentice, a ne poput [...] Barbie“...“ (Griggs, 2020: 23), što je veliki pomak u odnosu na reprezentacije princeza iz prijašnjih filmova. Moana je istodobno i junakinja i uzor ženskoj publici, s obzirom na njenu progresivnu vizualnu reprezentaciju, prikaz njezinih osobnosti, sposobnosti, kao i na njen odnos s ocem, ali i s Mauijem. Ona, prema Castillo Rebollo, zapravo predstavlja: „...osnaženi ženski lik“...“ (Castillo Rebollo, 2019: 8). Također, smatram bitnim spomenuti, i podrobnije objasniti, lik Mauija, s obzirom na njegovu pozitivnu i progresivnu evoluciju u filmu, ali i razjasniti odnos između njega i Moane.

²¹ To je, podsjetimo se, bila Tiana iz filma *Princeza i žabac* (2009.), prva princeza afroameričkog podrijetla prikazana u *Disneyjevom* filmu.

5.5.2. Hipermaskulinizacija Mauija

Na početku filma, Mauijeve karakteristike uklapaju se u tvrdnje teoretičara da ustvari slijede tradicionalni prikaz muškarca. Naime, kako smatraju Madeline Streiff i Lauren Dundes, Maui je prikazan kao: „...izrazito hipermaskuliniziran...“ (Streiff i Dundes, 2017: 1). On je u filmu portretiran kao impozantan muškarac, s iznimno mišićavim tijelom prepunim tetovažama. Tradicionalno muški likovi u filmu najčešće su koristili tjelesnost kako bi izrazili svoje emocije, te su oni bili prikazivani kao prirodno jaki i herojski. Stoga, kako smatra Castillo Rebollo, Mauijev fizički izgled: „...jasno odražava njegov temperament i osobnost“ (Castillo Rebollo, 2019: 15). Ova činjenica uočava se i kod Gastona iz *Ljepotice i zvijeri*. Nadalje, Maui je polubog, a karakteriziran je osjećajem superiornosti, sebičnosti i totalnim egocentrizmom. Njegova krađa srca božice Te Fiti, bez obzira na posljedice koje ima za otoke i za život, ilustrira kako su njegovi postupci vođeni čistom sebičnošću i željom za moći. Kada prvi put sretno Moanu, on se predstavlja kao: „Maui, mjenjač oblika, polubog Vjetra i Mora, heroj čovjeka“ (*Moana*). On vjeruje u svoj položaj u hijerarhiji života jer je, kao polubog, superioran nad ljudima i, prema tome, nad Moanom. Kao rezultat toga, Maui vjeruje da je Moana njegova sljedbenica. No, Moana ga želi natjerati da je prati na putovanju kako bi vratio srce Te Fiti. Maui se, naprotiv, pokušava opravdati tvrdnjom da je: „...ovdje zapeo tisuću godina pokušavajući dobiti srce kao dar za [njih], smrtnike“ (*Moana*). Kako objašnjava Castillo Rebollo: „Opet njegov osjećaj nadmoći ne dopušta mu da uvidi svoja djela i svoje prave namjere, [...] što je jasna ilustracija njegovog egocentrizma“ (Castillo Rebollo, 2019: 15).

Mauijeva osobnost slijedi i druge stereotipe vezane uz muške likove. Tako ga njegova ambicija, potraga i želja za moći, kao i njegove patrijarhalne vrijednosti, dovode do počinjenja zločina protiv božice Te Fiti. Maui, pretvorivši se u sokola, provuče se kroz mali otvor kako bi ušao u mračnu špilju božice Te Fiti. Taj otvor, prema Streiff i Dundes, predstavlja: „...simboliku vagine“ (Streiff i Dundes, 2017: 2). Nakon što se preobrazi natrag u ljudski oblik, on koristi svoju udicu kako bi izvukao njezino „srce“ koje drži moć stvaranja. Streiff i Dundes smatraju kako: „Te Fitino prokreativno „srce“ neraskidivo povezuje seks sa ljubavlju za žene, u suprotnosti s Mauijevom agresivnom povredom nad tijelom Te Fiti“ (Streiff i Dundes, 2017: 3). No, njegova fizička snaga i moć ne pomažu mu kao što je očekivao jer korištenje njegovih moći kako bi zarobio Moanu u špilji ne sprječava ju da se ona oslobodi. Castillo Rebollo navodi da: „...biti jak i moćan ne čine ga junakom priče...“ (Castillo Rebollo, 2019: 16). Mauijevo putovanje s Moanom omogućuje mu da prevlada sve stereotipe koji okružuju njegov lik i da postane dobar prikaz muškosti. Na prvi pogled, njegov hipermaskulinizirani fizički izgled

navodi publiku da ga smatra stereotipiziranim likom. No, kako radnja odmiče, gledatelji mogu vidjeti da su njegove ranjivosti i slabosti predstavljene na njegovoj koži u obliku tetovaža. Naime, Castillo Rebollo uočava kako su: „Njegove tetovaže odraz njegove osobne priče, baš kao što je to uobičajeno u polinezijskoj kulturi“ (Castillo Rebollo, 2019: 17). Tetovaže djeluju kao znakovi koji izražavaju nečiji identitet i osobnost, a osim toga služe za označavanje nečijeg hijerarhijskog statusa i genealogije.

Nakon što Moana i Maui povrate njegovu udicu, Moana ga pita o njegovoj ukrašenoj koži, a posebno o jednoj tetovaži na kojoj se vidi beba kako se baca u vodu. Isprva Maui ne želi objasniti što ta slika predstavlja, ali na kraju ispriča svoju osobnu priču. Naime, Maui nije rođen kao polubog jer je imao ljudske roditelje. Međutim, „Oni su ga jednom pogledali i zaključili da [ga] ne žele“ pa su ga „bacili u more, kao da je bio ništa“ (*Moana*). Nakon što su ga bogovi pronašli, dali su mu udicu i učinili su ga Mauijem, polubogom. Biti odbačen od vlastitih roditelja i osjećati se nedostatnim za ljude čine to da se on osjeća nesigurnim. Stoga, kako smatra Castillo Rebollo: „Suprotno tipičnom stereotipu prema kojem muškarci ne mogu biti ranjivi i pokazati svoje nesigurnosti, Moana uspijeva sagledati dublje u Mauija i shvatiti da ono što pokušava pokazati svojim stavom i izgledom samo je pretvaranje“ (Castillo Rebollo, 2019: 17). Također, njegove tetovaže odražavaju njegove stvarne emocije, misli i vrijednosti. Ova strana Mauija može se smatrati pozitivnim izvorom osnaživanja, s obzirom da prikazivanje slabijih muškaraca omogućuje prihvaćanje kod djece, da ona pokažu ranjivost i da ne moraju uvijek biti savršena. Istodobno, tetovaže potiču i osobno izražavanje, otkriće ili razvoj, za razliku od uobičajenih očekivanja od dječaka i muškaraca da budu jaki i hrabri. Dakle, lik Mauija pokazuje evoluciju od stereotipnih osobina prema pozitivnijoj i suvremenijoj reprezentaciji muškosti, što je daleko od patrijarhalnih vrijednosti kakve su bile prezentirane u prijašnjim *Disneyjevim* filmovima.

5.5.3. Odnos Moane i Mauija

Sagledavanje odnosa između Moane i Mauija kao dva glavna lika u filmu ključno je s obzirom da je taj odnos imao povoljan utjecaj na njihov razvoj, kao i na prikaz emocionalne veze između muškarca i žene koji je zasnovan na međusobnoj podršci, a ne na romantičnoj ljubavi. Moana od početka filma odbacuje romantični odnos i tradicionalne romantične ishode. Štoviše, može se uvidjeti kako nijedan muški lik ili partner njezinih godina nije uveden u priču. Ako usporedimo Ariel i Moanu, vidi se kako obje princeze krše tradiciju i pravila kako bi postigle

svoje ciljeve. S jedne strane, Ariel odlučuje napustiti more, radnju koju je zabranio njen otac, jer se zaljubila u princa, u čovjeka kojeg zapravo ne poznaje. S druge strane, Moana odlučuje ići protiv očevih naredbi kako bi spasila svoj narod. Moanina priča ne uključuje romantičnu ljubav, već njenu ljubav prema svom otoku, svojim ljudima i prema moru. Također, njezin odnos s Mauijem nije romantičan, već je prijateljski. Za razliku od drugih filmova koji pružaju ženske reprezentacije, Moana nudi alternativnu vrstu odnosa između muškaraca i žena, što je, prema Castillo Rebollo: „...tip koji se temelji na partnerstvu i potpori u kojem obje strane imaju koristi od svog recipročnog utjecaja“ (Castillo Rebollo, 2019: 20). Na početku filma, Maui je za nju prepreka koju treba savladati. No, kako se njihova priča razvija, oni se ne zaljubljuju jedno u drugo, nego postaju partneri i prijatelji.

S obzirom da je Maui prikazan kao iznimno jak i mišićav muškarac, a slijedom toga, i muškarac koji isprva ne pokazuje osjećaje i emocije, odnos s Moanom zapravo mu omogućuje da odustane od svojih loših manira i prigrli svoje pravo ja i, na taj način, generira pozitivne rodne vrijednosti. Dopuštajući Moani da vidi njegove slabosti, on prihvaća da ne mora sve biti savršeno, čak ni za poluboga. Kao što Moana tvrdi: „Ponekad naše snage leže ispod površine“ (*Moana*). Kako smatra Castillo Rebollo: „Moana postaje, dakle, dobar utjecaj na Mauija jer ona u njemu vidi više od njegovih uspješnih djela, njegove moći kao poluboga i njegovog oružja“ (Castillo Rebollo, 2019: 18). Njihov odnos, također, ima utjecaj i učinak na način na koji će se Maui boriti protiv prepreka na koje nailazi. On koristi svoju snagu, fizičku borbu i agresivnost kako bi svladao svoje neprijatelje. Međutim, Moana ga uči empatiji, suosjećanju i iskupljenju. Naime, samo s tim vrijednostima pobijediti će vješticu od lave Te Ka. Te Ka je premoćna za Mauija da ju uništi, no, Moana ju uspije savladati kroz suosjećanje i empatiju, dok istovremeno shvaća da će samo vraćanjem srca njoj biti izliječena, te će Te Fiti vratiti u nazad život. Kako navode Streiff i Dundes: „...Moana uspješno potiče Te Ka da stupi u kontakt sa svojim pravim ja, hrabar, ali jednostavan čin koji je dovoljan da vrati Te Fiti, pasivnu, nasmijanu zelenu božicu“ (Streiff i Dundes, 2017: 1). Dakle, dobar utjecaj Mauija i Moane je recipročan jer podučavaju jedno drugo vrijednostima. U slučaju Moane, ona pomaže Mauiju da izrazi svoje osjećaje. Maui, zahvaljujući njoj, shvaća da se fizička snaga i agresivnost ne mogu koristiti za prevladavanje svih problema. Ova promjena stava također se vidi na kraju filma kako on, umjesto ponosa i egoizma, pokazuje iskupljenje, suosjećanje i ranjivost, dok se ispričava Te Fiti za krađu njenog srca. Kao rezultat toga, umjesto kazne, Te Fiti mu osigurava novu udicu. Maui, s druge strane, uči Moanu kako jedriti i, posljedično, omogućuje joj time da stekne više samopouzdanja. Zahvaljujući njemu, na kraju filma, kada se suočavaju s vješticom Te Ka,

Moana sakupi dovoljno samopouzdanja da plovi sama, kako bi spasila svoj otok i svijet. Također, taj odnos žene i prirode može biti sagledan iz perspektive ekofeminizma. Dok feminizam sugerira da patrijarhat dominira ženama, ekofeminizam tvrdi da patrijarhat dovodi do dominacije ekologije i prirode. Naime, kako smatra Pattarapong Kongwattana: „...feminizam je otkrio da muškarci pokušavaju dominirati prirodom personificirajući prirodu sa ženama i istovremeno kontrolirajući obje“ (Kongwattana, 2018: 1077). Moana je, u tom pogledu, ekofeministkinja, budući da je njezin cilj vratiti red u prirodi kojeg je uništila izrabljivačka i manipulativna maskulinizacija koju isprva predstavlja Maui, čime se još jednom potvrđuje kako je Moana „osnaženi ženski lik“.

Međutim, Streiff i Dundes smatraju kako su žene pasivna bića, koja slušaju svoja srca, imaju emocije i koriste suosjećanje i empatiju za rješavanje problema, što, prema njima, karakterizira Moanu. S druge strane, muškarci svoju muškost pokazuju svojom fizičkom snagom, bez racionalnog razmišljanja, što je karakteristika Mauija. Ovo je, prema njima: „...rodni jaz koji je naizgled neophodan za ravnotežu“ (Streiff i Dundes, 2017: 9). Također, Maui je Moanin suputnik, zaštitnik i pomagač. On ju uči jedriti jer ona sama ne zna, čime se uviđa potreba za muškarcem, kao što je to bio slučaj kod prijašnjih princeza. Međutim, Castillo Rebollo ovu činjenicu sagledava na drugačiji način. Naime: „Napuštanjem opresivnog patrijarhalnog sustava, kao i idealiziranih i nerealnih reprezentacija, njih dvoje [Moana i Maui], uz njihovo partnerstvo i međusobnu podršku, predstavljaju razvojni narativni luk koji im omogućuje predstavljanje suvremenog [...] društva“ (Castillo Rebollo, 2019: 22). Film *Moana* pokazuje kako si muški i ženski likovi, a slijedom toga, i muškarci i žene općenito, mogu međusobno pomagati bez nužnog pokazivanja bilo kakve vrste romantične ljubavi ili seksualnosti između njih. Dakle, *Moana* služi kao polazišna točka i model za buduće filmove koji slave ravnopravnost spolova, humanost i suvremena društva. Također, prikazivanje drugačije kulture, one koja do tada nije bila portretirana u *Disneyjevim* filmovima, a, slijedom toga, i drugačije reprezentacije princeze, nastavlja se i s Rayom, najnovijom *Disney* princezom.

5.6. *Raya i posljednji zmaj (2021.)*

Raya i posljednji zmaj (2021.) najnoviji je animirani film nastao u *Disney* produkciji. Ono što ovaj film izdvaja od filmova iz rane i srednje faze jest to što je donio princezu koja predstavlja kulturu koju *Disney*, do tada, još nije prikazao u svojim filmovima. Naime, *Raya*, glavna protagonistica u filmu, kako smatra Ana Rita dos Santos Ferreira Leandro: „...prva je jugoistočnoazijska *Disney* princeza“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 30). Kao i u slučaju *Moane* za kulturu Pacifika, redatelj *Raya i posljednjeg zmaja* zaintrigirala je kultura jugoistočne Azije. Stoga, prema dos Santos Ferreira Leandro: „Kako bi osigurali da svaki detalj ovog svijeta mašte ima smisleno značenje, imali su istraživački tim koji je putovao na Laos, u Indoneziju, na Tajland, u Vijetnam, Kambodžu, Maleziju i Singapur kako bi prikupili informacije o kulturi, arhitekturi, hrani i atmosferi“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 30). Nicole Clark dodaje: „...tim koji stoji iza filma proveo je značajnu količinu istraživanja kako bi stvorio svijet koji je u isto vrijeme bio živopisan i fantastičan [...] dok je bio realno utemeljen na elementima jugoistočnoazijske kulture i geografije“²².

Radnja filma smještena je u zamišljeni svijet Kumandru, u kojem su ljudi i zmajevi živjeli zajedno u harmoniji. Mir je narušen kada su čudovišta poznata kao Druun zaprijetila Kumandri i njezinom narodu, jer su počela pretvarati svako živo biće u kamen. Zmajevi su se žrtvovali da obnove čovječanstvo. Kako smatra dos Santos Ferreira Leandro: „Njihova je žrtva bila materijalizirana u obliku plavog dragulja ispunjenog njihovom magijom, a svako se stvorenje pretvoreno u kamen vratilo u život, osim zmajeva“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 32). Umjesto da ostanu ujedinjeni, ljudi su se borili oko toga tko će zaštititi dragulj, što je dovelo do podjele Kumandre na pet teritorija koji se međusobno ne podnose: Srce, Rep, Kandžu, Kralježnicu i Očnjak. Glavna protagonistica filma je *Raya*, koja je, poput *Pocahontas* i *Moane*, kćer poglavice. Poglavica Benja, koji je poglavica teritorija Srce, pokušava ponovno ujediniti Kumandru, stoga poziva građane iz svake zemlje na gozbu. Ovdje *Raya* upoznaje Namaari, kćer poglavice Virane, poglavice Očnjaka. Kako navodi dos Santos Ferreira Leandro: „Povezuje ih činjenica da oboje uživaju u mitologiji zmajeva i Namaari pokazuje Rayi svitak koji implicira da su svi zmajevi, osim jednog, mrtvi“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 32). Ovo navodi Rayu da podijeli s Namaari mjesto gdje su čuvali zmajev dragulj, što je bila namještaljka koju je pripremila Virana kako bi dobila dragulj, jer se vjerovalo da će im donijeti

²² Clark, N. (2021, siječanj). *Raya and the Last Dragon: Creating Disney's First Southeast Asian-Centered Movie*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.ign.com/articles/raja-and-the-last-dragon-creating-disneys-first-southeast-asian-centered-movie>]

blagostanje. Prilikom borbe za dragulj, on se razbije na komade, puštajući Druuna još jednom. Nekoliko ljudi završi skamenjeno, uključujući Rayjina oca. Raya uspijeva pobjeći sa svojim ljubimcem Tuk Tukom, te se daje u potragu za posljednjim zmajem imena Sisu, koji se spominje u svitku, a koji bi mogao donijeti kraj Druuna zauvijek i vratiti njezina oca.

Također, kao i Moanu, i Rayu se može sagledati sa ekofeminističkog stajališta. Dakle, nesloga među čovječanstvom dovela je do uništenja mira u prirodi. Kroz film se saznaje da zmajevi imaju moći koje su povezane s prirodom, te da ta voda može Druuna držati podalje od Kumandre. Primjerice, kako je Raya izgubila povjerenje u Namaari, što je dovelo do Sisuine smrti, voda Kumandre nestaje, a može se obnoviti samo Rayinim i Namaarinim odnosom temeljenom na povjerenju. Kako smatra dos Santos Ferreira Leandro: „Ovo gledišta završava izjednačavanjem žena s prirodom kao njegujućima i brižnima, sugerirajući da samo žene mogu imati ovu obnavljajuću moć“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 45).

Obraćajući pozornost na reprezentaciju likova u filmu, svi likovi prikazani su kao sposobni i veliki ratnici. Ova je činjenica potvrđena načinom na koji hodaju i kreću se, te kako drže mačeve i oružje s kojima se bore. Raya pokazuje način na koji se žena može boriti s inteligencijom, ali i graciošnošću, s obzirom da je vrlo pedantna i puna znanja. Prema Courtney Potter, ona je: „...vrlo pametna i snalažljiva, i zaista vrlo samouvjerenja i nevjerojatna ratnica“²³. Jedan od najboljih primjera jest scena na početku filma kada se Raya pojavljuje kao dijete, brzo se krećući i oprezno istražujući svijet oko sebe. Također, dos Santos Ferreira Leandro navodi kako: „Tijekom cijelog filma, i Raya i Namaari trče, bore se, puzaju i padaju, i ne boje se prljavštine na odjeći, što nije stereotipno za princezu“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 56). Što se tiče vizualne reprezentacije, svi ženski likovi prosječne su visine, te, iako njihova tijela ne izgledaju nerealno i nedostižno s tankim strukom, kakva su bila tijela Ariel i Jasmine, ona su ipak mršava i elegantna. Također, Raya ima lijepu, tamnu dugu kosu, poput Pocahontas. No, Namaari i njezina majka, poglavica Virana, prikazane su kako imaju kratku kosu. U skladu s time, prema dos Santos Ferreira Leandro: „...Rayino lice izgleda stereotipnije ženstvenije, a Namaarino i Viranino je stereotipno maskulinizirano“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 56).

Nadalje, njihov izgled nije potpun bez njihove odjeće. I Raya i Namaari preziru nošenje svečane odjeće. Zabava na kojoj se prvi put upoznaju jedina je prilika na kojoj se vidi da ženski likovi nose nešto nalik haljini ili stereotipno žensku odjeću, jer, kako smatra Raya: „Samo bi čudovište

²³ Potter, C. (2021, ožujak). *Creating Memorable Characters for Raya and the Last Dragon*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://d23.com/creating-memorable-characters-for-raya-and-the-last-dragon/>]

odlučilo redovito nositi ovu odjeću“ (*Raya i posljednji zmaj*). Poglavica Virana jedini je ženski lik koji cijelo vrijeme nosi haljinu. Raya, s druge strane, budući da je ratnica, nosi majicu i hlače, odnosno, prema Potter: „Njezina je odjeća inspirirana [odjevnim predmetima] iz jugoistočne Azije i doista je pogodna za laku mobilnost.“²⁴. Clark dodaje: „Umjesto da ju se stavi u restriktivne stilove odjeće kakve su nosile animirane ženske zvijezde u prošlosti, Rayina odjeća, pa čak i frizura, osmišljene su imajući na umu njezino borilačko umijeće“²⁵. Iako su ovo izbori koji imaju praktičnog smisla jer se Raya bori i putuje, također, oni, kako smatra dos Santos Ferreira Leandro: „...pokazuju različite načine na koje se žena može odjenuti, [...] a da im se pritom ne uzme njihova ženskost“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 56-57). Uz to, način na koji odjeća pristaje tijelima likova u filmu, a da ne naglašava oblik njihova tijela, zapravo čini to da se izbjegava seksualizacija ženskog tijela, što nije bio slučaj u filmovima srednje faze poput *Ariel*, *Aladdin* ili *Pocahontas*.

Također, budući da je pretjerana emotivnost stereotipo povezana s time što znači biti žena, Raya je emocionalno zatvorena. Ona je obično vođena bijesom i osvetom, što je uzrokovano njezinim nepovjerenjem. Raya kroz film uči te emocije pretočiti u empatiju. Jedino vrijeme kada su emocije spomenute u filmu jest kada poglavica Virana klasificira imanje emocija kao slabost. Međutim, kroz cijeli film ovo gledište pokazuje se kao kontradiktorno, jer njezina kćer Namaari pokazuje emocije i plače nekoliko puta, a da time nije prikazana kao slaba. Također, Namaari je ženski lik koji najviše plače, što je osobina koja je stereotipno ženska, no ona je ta koja najmanje odgovara ženskom rodnom stereotipu. Dakle, kako smatra dos Santos Ferreira Leandro: „...film pruža različite prikaze kada je u pitanju izražavanje emocija“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 68). Namaari dokazuje svojoj majci da emocije ne moraju činiti osobu slabom. Stoga, odvija se subvertiranje stereotipnog tropa emocija kao nešto što žene prolaze, što ih čini manjima od muškaraca.

U *Rayi i posljednjem zmaju* žene imaju svoje ciljeve i misije koje moraju ispuniti, i oni nisu povezani s činjenicom da su one žene. Kako su u Kumandri žene i muškarci ravnopravni, likovi su slučajno ženski, što je dio njihovog identiteta, ali ne i njihova definirajuća osobina, potičući mlade djevojke da se identificiraju s time, ne postavljajući granice svojem performansu na temelju roda. Međutim, dok se možda ne čini da rod igra ulogu, rodni stereotipi još uvijek su

²⁴ Potter, C. (2021, ožujak). *Creating Memorable Characters for Raya and the Last Dragon*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://d23.com/creating-memorable-characters-for-raya-and-the-last-dragon/>]

²⁵ Clark, N. (2021, siječanj). *Raya and the Last Dragon: Creating Disney's First Southeast Asian-Centered Movie*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.ign.com/articles/raya-and-the-last-dragon-creating-disneys-first-southeast-asian-centered-movie>]

prisutni zbog manjkavih ideoloških uvjerenja filmaša. Alternativa koju je *Disney* pronašao za stereotipno predstavljanje žena kao „dama u nevolji“, jest da ih prezentira kao stereotipno maskulinizirane. Primjerice, Raya se bori i snalazi sama, ona ne pokazuje emocije, prezire haljine i, u konačnici, ona je ta koja je spasila Kumandru. Stoga, dos Santos Ferreira Leandro navodi kako je: „...poruka koju film implicira ta da se žena, da bi spasila svijet, mora pridržavati stereotipno muških postupaka i osobina“ (dos Santos Ferreira Leandro, 2022: 70). Naravno, u Kumandri se čini da je ovakvo ponašanje jedina mogućnost, što znači da se svi tako ponašaju, bez obzira na njihov rod. Dakle, nije kao kod Mulan, koja se prurušila u muškarca kako bi spasila Kinu. Iz zapadnjačke perspektive roda i reprezentacije, *Raya i posljednji zmaj* dobar je, i pozitivan dodatak *Disney* franšizi.

6. DISKUSIJA

Disney je koristio stereotype još od portretiranja prve ikada *Disney* princeze, Snjeguljice, ali su stereotipi i dalje vidljivi i u suvremenim *Disneyjev*im filmovima. Međutim, ti su se stereotipi tijekom vremena promijenili. Tako su *Disneyjeve* princeze, posebice one iz suvremene faze, postale više maskulinizirane, dok su se, s druge strane, smanjile njihove stereotipne ženske osobine. Ova se činjenica posebno uviđa kod dvije posljednje princeze prikazane u ovom radu, dakle Moane i Raye. Moana i Raya dvije su princeze čije su kulture, koje su reprezentirane u filmovima, one koje su do tada bile nedovoljno zastupljene, po čemu su njih dvije slične. Također, vizualna reprezentacija princeza doživjela je značajan pomak, dakle od bijelih, eurocentričnih ideala ljepote, kao i nerealnih i nedostižnih prikaza tijela, do reprezentacije princeza različitih rasa i kultura, kao stvarnih, realnih žena.

Iako se *Disney* pokušavao odmaknuti od tradicionalne patrijarhalne matrice i dokidanja sa stereotipnim ženskim rodnim ulogama, ipak se, u pojedinim filmovima suvremene faze poput *Princeze i žapca*, ili *Vrlo zapetljane priče*, uviđaju naznake tradicionalnog *Disney* arhetipa, poput potrebe za ljubavlju. No, ono što izdvaja suvremene princeze od njihovih prethodnica jest činjenica da su postale ambicioznije, slobodnije, samostalnije i sposobnije. One imaju svoje ciljeve i želje, koji primarno ne uključuju pronalazak princa njihovih snova, što se može primijeniti na Meridu Hrabru, Elsu, Moanu i Rayu. Također, pojedine suvremene princeze pokazuju i muške i ženske osobine, što ipak predstavlja pozitivan pomak prema sve većem osnaživanju ženskih junakinja u *Disneyjev*im filmovima.

7. ZAKLJUČAK

Ovaj rad bavio se istraživanjem vizualne reprezentacije, kao i obiteljskih i romantičnih odnosa, osobnosti i sposobnosti, glavnih ženskih junakinja u suvremenim *Disneyjevim* animiranim filmovima. Glavno pitanje koje mi je bilo temelj ovog rada jest: čini li *Disney* pomak od tradicionalnog rodnog stereotipiziranja i rodnih uloga žene, prema otvorenijoj reprezentaciji princeza, ili taj pomak, u konačnici, ipak nije bio značajan? Kroz analizu raznih *Disneyjevih* princeza iz različitih razdoblja, počevši od Snjeguljice, vidljivo je da je došlo do značajnih promjena u portretiranju ovih likova. Naime, dok su se ranije princeze čvrsto držale tradicionalnih rodnih uloga i uvelike se oslanjale na romantične veze, novije princeze pokazale su sve veću neovisnost, snagu i raznoliku zastupljenost.

Disneyjeve princeze iz prošlosti bile su sklone oslanjati se na svoj fizički izgled, šarm i pasivnu prirodu kako bi pronašle svoju sreću i ostvarile svoj životni cilj - ljubav. One su obično imale ograničenu slobodu i često su ih spašavali princ ili muška osoba. Međutim, posljednjih nekoliko desetljeća *Disney* je, slijedeći prevladavajuću društvenu situaciju, stvorio „osnažene“ princeze. Likovi poput Mulan, Meride Hrabre, Else, Moane i Raye, izazivaju tradicionalne rodne uloge, pokazujući hrabrost, inteligenciju i odlučnost. Ove princeze aktivno sudjeluju u vlastitim narativima i preuzimaju kontrolu nad svojim sudbinama. Također, *Disney* je napravio korak prema prikazivanju raznolikijih i inkluzivnijih princeza. Likovi poput Tiane, Moane i Raye, predstavljaju različito etničko podrijetlo, izazivajući prethodni nedostatak raznolikosti u postavi *Disneyjevih* princeza.

Međutim, unatoč tim pozitivnim promjenama, *Disney* se i dalje pridržava određenih stereotipnih agendi. Naglasak na tjelesnoj ljepoti i prikaz ljubavi kao krajnjeg cilja za sreću, još uvijek prevladavaju u pojedinim *Disneyjevim* filmovima iz suvremene faze. Kako smatra Blankestijn: „Čini se da Walt Disney Company uvijek želi biti na sigurnoj strani“ (Blankestijn, 2015: 46). Stoga, iako je *Disney* napredovao u dokidanju sa tradicionalnim rodnim ulogama i perverzivnim patrijarhalnim sistemom, što je bilo prisutno u filmovima rane faze, te iako je promicao različitu reprezentaciju likova i pokušavao se odmaknuti od seksizma, još uvijek postoje područja koja on može poboljšati. Na dobrom je tragu s najnovijim filmovima suvremene faze poput *Moane* i *Raye* i *posljednjeg zmaja*, gdje idealna fizička ljepota i nerealna slika tijela nije ključan aspekt princeza, već njihova karakterizacija koja zrcali društvo. Za *Disney* je presudno da nastavi s izazivanjem stereotipa i predstavljanjem složenijih i realističnijih prikaza princeza. Čineći to, *Disney* može nastaviti nadahnjivati i osnaživati mlađu publiku, istovremeno promičući uključiviji i progresivniji pogled na svijet.

8. POPIS LITERATURE

- Abdulqadr, K. S., Sharif, R. H., Omer, R. J., Saeed, A. A. i Abdul, Z. K. (2021). Disney Classics between Feminism and Victimization of Women: A Historical Analysis. *Technium Social Sciences Journal*, 21, 833-839.
- Adorno, T. W. (1975). Culture Industry Reconsidered. *New German Critique*, 6, 12-19.
- Alić, S. (2009). Globalno selo. *Filozofska istraživanja*, 29 (1), 51-61. Preuzeto 30.8.2023. s <https://hrcak.srce.hr/41064>.
- Arnold, L., Seidl, M. i Deloney, A. (2015). Hegemony, Gender Stereotypes and Disney: A Content Analysis of Frozen and Snow White. *Concordia Journal of Communication Research*, 2 (1), 1-24.
- Barber, M. (2015). *Disney's Female Gender Roles: The Change of Modern Culture*. Indiana: Indiana State University.
- Bell, E., Haas, L. i Sells, L. (ur.) (1995). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Best, J. i Lowney, K. S. (2009). The Disadvantage of a Good Reputation: Disney as a Target for Social Problems Claims. *The Sociological Quarterly*, 50 (3), 431-449.
- Blankestijn, L. (2015). *From Snow White to Pitch Black: Gender and Racial Stereotyping of the Disney Princess*. Nijmegen: Radboud Universiteit Nijmegen.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York i London: Routledge.
- Castillo Rebollo, L. (2019). *Changing Gender Representations in Cinema: Femininity and Masculinity in Disney's Moana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Coyne, S. M., Linder, J. R., Rasmussen, E. E., Nelson, D. A. i Birkbeck, V. (2016). Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement With Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children. *Child Development, SPECIAL SECTION: The Motivational Foundations of Prosocial Behavior: A Development Perspective*, 87 (6), 1909-1925.
- Craven, A. (2002). Beauty and the Belles: Discourses of Feminism and Femininity in Disneyland. *The European Journal of Women's Studies*, 9 (2), 123-142.

- de Beauvoir, S. (2016). *Drugi spol*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- dos Santos Ferreira Leandro, A. R. (2022). *Propaganda in Disney's Raya and the Last Dragon: exploring the stereotypes around the ideas of a woman and femininity*. Helsinki: University of Helsinki, Faculty of Social Sciences.
- England, D. E., Descartes, L. i Collier-Meek, M. A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex Roles*, 64, 555–567.
- Giroux, H. A. (2001). *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Garabedian, J. (2014). Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess. *James Madison Undergraduate Research Journal*, 2 (1), 22-25.
- Garcia Zarranz, L. (2007). Diswomen Strike Back? The Evolution of Disney's Femmes in the 1990s. *Atenea*, (2), 55-65.
- Griggs, T. (2020). *Mickey Mouse and Multiculturalism: Disney's Global Capitalism*. Oregon: University of Oregon, School of Journalism and Communication.
- Guizerix, J. (2013). *From Snow White to Brave: The Evolution of the Disney Princess*. Jupiter, FL, USA: Wilkes Honors College of Florida Atlantic University.
- Hall, S. (2003). Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu. *Hrvatski filmski ljetopis*, 9 (36), 169-174.
- Heywood, L. i Drake, J. (2003). *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century thought*. Berkley, Los Angeles i London: University of California Press.
- Jeffords, S. (1995.) The Curse of Masculinity: Disney's Beauty and the Beast. U Bell, E., Haas, L. i Sells, L. (ur.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jimenez Zuniga, S. S. (2022). THE REPRESENTATION OF WOMEN IN DISNEY ANIMATED FILMS. *Theses/ Capstones/Creative Projects*, 181, 1-36.
- Johnson, R. M. (2015). The evolution of Disney princesses and their effect on body image, gender roles, and the portrayal of love. *Educational Specialist*, 6, 1-56.

- Kongwattana, P. (2018). Negotiating Patriarchy from the Ecofeminist Perspective. *Veridian E-Journal, Silpakorn University*, 11 (4), 1076-1090.
- Law, M. (2014). Sisters doin'it for themselves: *Frozen* and the evolution of the Disney Heroine. *Screen Education*, 1 (74), 16-25.
- Malfroid, K. (2009). *Gender, Class, and Ethnicity in the Disney Princesses Series*. Gent: Universiteit Gent.
- Mihaljević, D. (2016). FEMINIZAM – ŠTO JE OSTVARIO? *Mostariensia*, 20 (1-2), 149-169. Preuzeto s 30.8.2023. s [<https://hrcak.srce.hr/170904>]
- Mollet, T. L. (2020). *A Cultural History of the Disney Fairy Tale: Once Upon an American Dream*. London: Palgrave Macmillan.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan.
- Peroni, C. i Rodak, L. (2020). Introduction. The fourth wave of feminism: From social networking and self-determination to sisterhood. *Oñati Socio-Legal Series*, 10 (1), 1-9.
- Robb, B. J. (2014). *A Brief History of Walt Disney*. London: Hachette UK.
- Robbins, M. J. (2014). *The Most Powerful Mouse in the World : The Globalization of the Disney Brand*. Chancellor's Honors Program Projects. Knoxville: The University of Tennessee.
- Saladino, C. J. (2014). *Long May She Reign: A Rhetorical Analysis of Gender Expectations in Disney's Tangled and Disney/Pixar's Brave*. Las Vegas: University of Nevada.
- Sherrow, V. (2001). *For Appearance' Sake. The Historical Encyclopedia of Good Looks, Beauty, and Grooming*. Westport: The Oryx Press.
- Stover, C. (2013). Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess. *LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*, 2 (1), 1-10.
- Streiff, M. i Dundes, L. (2017). From Shapeshifter to Lava Monster: Gender Stereotypes in Disney's Moana. *Social Sciences*, 6 (91), 1-12.
- Swan, S. Z. (1999). Gothic Drama in Disney's Beauty and the Beast: Subverting Traditional Romance by Transcending the Animal-Human Paradox. *Critical Studies in Media Communication*, 16, 350-369.

- Tanjungsari Wijayati, A. (2020). *The Character of Moana in the Disney Movie Script Moana seen from Liberal Feminism*. Yogyakarta: Universitas Sanata Dharma, Faculty of Letters, Department of English Letters.
- Tonn, T. L. (2008). *Disney's Influence on Females Perception of Gender and Love*. Menomonie, USA: The Graduate School, University of Wisconsin Stout.
- Warner, A. (2015). *Transforming the Contemporary Disney Princess: An Analysis Using Brave and Frozen*. Waterloo, Canada: University of Waterloo, Fine Arts Department.
- Williams, R. (1975). *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books.
- Yzaguirre, C. M. (2006). *A Whole New World? The Evolution of Disney Animated Heroines from Snow White to Mulan*. South Orange, NJ: Seton Hall University.
- Zipes, J. (1999). Breaking the Disney Spell. U Tatar, M. (ur.). *The Classic Fairy Tales*. New York: W.W. Norton & Company.
- Zipes, J. (2010). Foreword: Grounding the Spell: The Fairy Tale Film and Transformation. U Greenhill, P. i Matrix, S. E. (ur.). *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Logan, Utah: Utah State University Press.

9. POPIS IZVORA

- Bajke.hr. (n.d.). *Snjeguljica*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.bajke.hr/snjeguljica-grimm/>]
- Baker Swicegood, A. (2018, travanj). *The Cultural Significance and Symbolism of the film „Moana“*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://blogs.elon.edu/geo1311803/2018/04/26/the-cultural-significance-and-symbolism-of-the-film-moana/>]
- Britannica. (2023, ožujak). *Androgyny*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.britannica.com/topic/androgyny>]
- Britannica. (2023, ožujak). *Great Depression*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.britannica.com/event/Great-Depression>]
- Clark, N. (2021, siječanj). *Raya and the Last Dragon: Creating Disney's First Southeast Asian-Centered Movie*. Preuzeto 30.8.2023. s [<https://www.ign.com/articles/raja-and-the-last-dragon-creating-disneys-first-southeast-asian-centered-movie>]

- Dictionary.com. (n.d.). *Drag queen*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[https://www.dictionary.com/browse/drag-queen\]](https://www.dictionary.com/browse/drag-queen)
- D23. (n.d.). *Disney History*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[https://d23.com/disney-history/\]](https://d23.com/disney-history/)
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Beauvoir, Simone de*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6485\]](http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6485)
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Feminizam*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19203\]](http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19203)
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (2021). *Friedan, Betty*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=70887\]](http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=70887)
- Livi, M. (2023, siječanj). *The Power of Disneyfication: a sociological analysis of the Disney phenomenon*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[https://tribes.hypotheses.org/2810\]](https://tribes.hypotheses.org/2810)
- Potter, C. (2021, ožujak). *Creating Memorable Characters for Raya and the Last Dragon*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[https://d23.com/creating-memorable-characters-for-raya-and-the-last-dragon/\]](https://d23.com/creating-memorable-characters-for-raya-and-the-last-dragon/)
- Robehmed, N. (2015, srpanj). *The 'Frozen' Effect: When Disney's Movie Merchandising Is Too Much*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2015/07/28/the-frozen-effect-when-disneys-movie-merchandising-is-too-much/?sh=5e92d2ad22ca\]](https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2015/07/28/the-frozen-effect-when-disneys-movie-merchandising-is-too-much/?sh=5e92d2ad22ca)
- Sitecore. (2023). *What is merchandising?* Preuzeto 30.8.2023. s [\[https://www.sitecore.com/knowledge-center/digital-marketing-resources/what-is-merchandising\]](https://www.sitecore.com/knowledge-center/digital-marketing-resources/what-is-merchandising)
- Susman, G. (2015, veljača). *Disney's 'Cinderella': 25 Things You Didn't Know About the Beloved Fairy Tale Classic*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[https://www.moviefone.com/news/disney-cinderella-facts/\]](https://www.moviefone.com/news/disney-cinderella-facts/)
- WHO. (n.d.). *Gender and health*. Preuzeto 30.8.2023. s [\[https://www.who.int/health-topics/gender#tab=tab_1\]](https://www.who.int/health-topics/gender#tab=tab_1)