

Konstrukti ženskih likova u suvremenim bajkama: uz analizu filma "Merida hrabra"

Slavić, Antonija

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:582621>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-13**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Antonija Slavić

**Konstrukti ženskih likova u suvremenim bajkama:
uz analizu filma *Merida hrabra***

Diplomski rad

Rijeka, 2017.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Antonija Slavić

**Konstrukti ženskih likova u suvremenim bajkama:
uz analizu filma *Merida hrabra***

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Brigita Miloš

Rijeka, 2017.

Sažetak

Tema ovog diplomskog rada jest analiza konstruktata ženskih likova u suvremenim bajkama kroz primjer filma "Merida hrabra". Kroz ovaj rad pokušat će se istražiti jesu li se konstrukti ženskih likova promijenili s obzirom na konstrukte koji postoje u tradicionalnim bajkama, i ako jesu, na koji način. Ženski likovi su u tradicionalnim bajkama najčešće prikazivani kao nositeljice negativnih osobina (pr. vještice) ili kao nemoćne princeze koje iz raznih nedaća spašavaju muški likovi. Upravo zbog toga, za analizu je uzet film "Merida hrabra" u kojemu se može ispitati moguća promjena položaja ženskih likova u bajkama. S obzirom da se ovaj kompjutersko-animirani film razlikuje od tradicionalnih bajki, ali i od brojnih ekranizacija bajki, važno je, osim feminističkih teorija, u obzir uzeti i teorije bajki, kao i filmsku teoriju.

Ključne riječi: bajka, suvremena bajka, film, feminizam, konstrukti ženskosti, ženska junakinja, princeza, majka, vještica

Summary

The subject of this graduate thesis is the analysis of constructs of female characters in contemporary fairytales through the example of the movie "Brave". This paper will try to explore whether the constructs of female characters have changed with respect to the constructs that exist in traditional fairytales, and if so, in what way. Female characters have in traditional fairytales been usually portrayed as bearers of negative traits (e.g. witches) or as helpless princesses who are being saved by male characters (often princes) from a variety of misfortunes. The movie "Brave" is thus taken as an example for the analysis in which I can examine possible changes in the position that female characters occupy in fairytales. Given that this computer-animated movie is different from traditional fairytales, and from many screen adaptations of fairytales, it is important to take into consideration, aside from feminist theories, the existing theories of fairytales, but also the movie theories.

Key words: fairytale, contemporary fairytale, film, feminism, feminine constructs, female heroine, princess, mother, witch

Sadržaj

1. Uvod.....	6
2. Što je bajka?.....	8
2.1 Razlika mita, narodne priče, bajke.....	9
2.2 Morfologija bajki	13
2.3 Žanr literarne bajke	16
3. Suvremene bajke	17
3.1 Razvoj suvremene bajke	18
3.2 Disney svemir	21
3.3 Bajka na filmu.....	24
3.3.1 Početci animacije i njezino značenje	27
3.4. Feminizam u bajkama.....	32
3.4.1 Primarni tekstovi.....	32
3.4.1.1 Razlomljene bajke.....	34
3.4.2 Feministička teorija kao kritika žanra.....	35
4. Feminizam i filmska industrija	38
4.1 Feministička vizualna teorija	38
4.1.1 Feministička filmska teorija.....	40
5. Konstrukti ženskosti u animiranom filmu	43
5.1 Analiza animiranog filma Merida hrabra.....	51

5.1.1 Kontekst filma.....	56
5.1.2 Analiza ženskih likova u filmu <i>Merida hrabra</i>	59
5.1.2.1 Lik Meride hrabre	60
5.1.2.2 Lik Meridine majke Elinor.....	71
5.1.2.3 Lik vještice.....	75
6. Zaključak	78
7. Bibliografija	80

1. Uvod

Sukladno nazivu samog rada, rad istražuje konstrukte ženskih likova u suvremenim bajkama, s posebnim naglaskom na kompjutersko-animirani film naziva *Merida hrabra*. Upravo navedeni film *Merida hrabra* bit će predmet analize u kojoj će se teze, navedene u teorijskom dijelu rada, potkrijepiti te ispitati. Prvotni cilj ovog rada jest istražiti moguću promjenu konstrukata ženskih likova u suvremenim bajkama, s obzirom na postojeći kanon bajki.

Svatko od nas zasigurno zna nabrojati, pa čak i opisati radnju barem trima bajkama. Na pamet nam prvo padaju ovi klasici: *Pepeljuga*, *Crvenkapica*, *Trnoružica*, *Snjeguljica* i *sedam patuljaka*, uz mnoštvo drugih. No, djeca bi vjerojatno u ovu kategoriju stavila i poneku bajku novijeg kova – animirane filmove koji nisu ekranizacije svima poznatih literarnih bajki, već su nastali u ovom stoljeću ili pak pri kraju prošlog, prema produkciji raznih velikih animacijskih studija kao što su DreamWorks Animation ili Pixar. Pitanje koje se prvo postavlja jest može li se to mnoštvo novih animiranih filmova nazvati bajkama i je li za takvu vrstu bajki prikladniji naziv – suvremene bajke? Kako bismo se uhvatili u koštac s analiziranjem animiranog filma koji je tema ovog rada, važno je prije toga ustanoviti spada li taj film uopće u kategoriju takvih suvremenih bajki, kao i, prije svega ostalog, razmotriti definiranje pojma bajki kao takvih.

Stoga, rad započinje s razmatranjem pojma bajke, i to iz više različitih teorijskih pristupa. U radu će se tako pokušati objasniti pojam bajki, kako klasičnih, tako i suvremenih, kroz strukturalistički pristup uz Vladimira Proppa, literarnu teoriju Maxa Luthija, folkloristički pristup Jacka Zipesa, psihoanalitičku teoriju Bruna Bettelheima te feminističke teorije autorica Pauline Greenhill i Sidney Eve Matrix, Elizabeth Bell, Lynde Haas i Laure Sells, Lesley Farish Kuykendal i Briana W. Sturma, Elisabeth Panttaja i drugih, a

nezaobilazne su feminističke teoretičarke Judith Butler i Simone de Beauvoir. Pritom je pri razmatranju suvremenih bajki naglasak stavljen na ekranizirane bajke, i to iz Disneyjeve „tvornice snova“.

Nakon pokušaja definiranja bajki slijedi razmatranje konstrukata ženskosti općenito u bajkama, a zatim i konkretno u animiranom filmu, opet s naglaskom na Disneyjevu produkciju. U analizu ženskih likova iz animiranog filma *Merida hrabra* ulazi se općenitim opisom filma, odnosno njegovih glavnih značajki, da bi se zatim pobliže analizirao kontekst njegove produkcije, a zatim i recepcije. Nakon analize konteksta filma slijedi analiza sadržaja, u kojoj neće biti toliko govora o samoj radnji filma, već je usmjerenost na same ženske likove koji se pojavljuju u bajci. Iako je najveći naglasak stavljen na glavnu junakinju filma, princezu Meridu, analiza uključuje i njezinu majku, kraljicu Elinor te staru vješticu – pri čemu se tok analize povodi za pojmom „trijumvirata ženskih likova“ autorice Elizabeth Bell.

2. Što je bajka?

Ruski strukturalist i formalist Vladimir J. Propp (1928/1982:11) u svom djelu *Morfologija bajke*, prvi put objavljenom 1928. godine, ističe kako je važno prvo postaviti i pokušati odgovoriti na pitanje: „Što je bajka?“, a tek zatim na pitanje: „Otkud bajke potječu?“. Razlog takvog poretka jest očigledan – ukoliko ne znamo točno što je bajka, teško ćemo uspjeti pronaći njezine korijene. No profesor Jack Zipes (2000:xv), u uvodu knjige *The Oxford Companion to Fairy Tales*, navodi kako među mnogim čitateljima na Zapadu sve više prevladava snažna tendencija odbijanja definiranja pojma bajke: „kao da se čovjek ne smije miješati u sveti materijal“¹. Jasno je već sada kako postoje brojne polemike oko tog, čini se, naivnog pojma kojeg najčešće vezujemo uz djetinjstvo. Nužno je barem pokušati odgovoriti na Proppovo pitanje „Što je bajka?“ prije negoli se krene u daljnju analizu. Zašto nas te bajke toliko opčinjavaju, i što im daje njihovu čaroliju? Na internetskim stranicama Leksikografskog zavoda Miroslava Krležee² bajka je definirana kao „kraća usmena ili pisana, pučka ili umjetnička, pripovjedna (poglavito prozna) vrsta čvrsto strukturirane radnje, prepoznatljiva skupa likova i skromno raščlanjena prostora događanja“. Međutim, koliko god strukturirana ova definicija bila, jasno je kako ona pruža neke odrednice bajke koje su diskutabilne, kao što je njezina dužina, književna vrsta ili sadržaj. Na stranicama Hrvatskog jezičnog portala³ bajka se definira prilično slično, ona je: „1a. kratka poetska priča fantastična sadržaja b. priča o nevjerojatnim doživljajima realnih bića i susretima s nerealnim bićima“, no u toj definiciji se nalazi i nadnaravni svijet. Već ovdje uviđamo kako nije jednostavno pružiti kompaktnu definiciju bajke, a koja će zadovoljiti sve njezine odrednice. Profesorica Ana

¹ Prijevod sa engleskog izvornika. Svaki daljnji citat bit će preveden bez dodatnog navođenja u fusnotama.

² Preuzeto sa: <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5313>>, [14.4.2017.]

³ Preuzeto sa: <<http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>>, [14.4.2017]

Pintarić (2008:7) u svojoj knjizi *Umjetničke bajke – teorija, pregled i interpretacija* nudi definiciju bajke koja je, može se reći, vrlo sadržajna, a glasi ovako: „[B]ajka je jednostavna prozna vrsta prepoznatljiva po čudesnim pretvaranjima, jedinstvenom zbiljskom i nadnaravnom svijetu, ponavljanju radnje, prepoznatljivim likovima, sukobu dobra i zla, nagradi i kazni, postavljanju uvjeta i kušnji, odgađanju nagrade te čarobnim predmetima“. No, kaže Pintarić (Ibid.:7), to nije jedino značenje same riječi bajka, što se prikazuje i na stranicama Hrvatskog jezičnog portala gdje se bajci pridaje i drugo, kolokvijalno, značenje: „2. svakojako pretjerana priča o nečemu, izmišljotina“. Pintarić (Ibid.:7,8) dalje objašnjava kako riječ *bajka* svoje značenje povlači iz arhaičnog glagola *bajati* koji se koristio u usmenom narodnom stvaralaštvu, a označavao je „govorenje[m] posebnih riječi i obavljanje[m] posebnih radnji“ kako bi se osoba otjerala ili kako bi se na nekog navukla bolest ili kakvo zlo, ali i „lijepo pričati, plesti priču oko čega netočnog ili sa željom da se prevari“. Time je bajka, još od nekih prošlih vremena, u današnjem razgovornom smislu dobila i omalovažavajuće značenje, koje se spominje i na stranicama Hrvatskog jezičnog portala (vidi gore: „izmišljotina“). Ipak, bajka je zadržala pretežito pozitivan lingvistički ostvaraj, čemu mogu svjedočiti i pridjevi koji su izvedeni iz riječi *bajka*, a označuju čarobnost, krasnost i zanosnost – *bajan*, *bajkovit* (Pintarić, 2008:8). Pintarić (Ibid.:9), zanimljivo, zaključuje kako se bajkom mogu nazvati: „sva književna djela u kojima se događa nešto neobjašnjivo“, čime u tu definiciju, možda slučajno, uključuje i mitove i razne narodne priče. Ali je li moguće jedan mit ili narodnu priču okarakterizirati bajkom, i ako nije, što je to što ih dijeli?

2.1 Razlika mita, narodne priče, bajke

Vladimir Propp (1928/1982:97) u svojoj poznatoj knjizi *Morfologija bajke* ističe kako se sa povijesnog gledišta može utvrditi kako je: „bajka u svojoj morfološkoj osnovi *mit*“. No ne želeći dati previše krila takvoj tvrdnji, Propp (Ibid.:98) objašnjava kako je to samo

hipoteza koju treba detaljno istražiti pritom spajajući morfološka istraživanja sa onim povijesnim. Ovu hipotezu Propp (Ibid.:109) potvrđuje i kada kaže kako se podrijetlo bajki treba tražiti upravo u oblasti starih mitova – koji posjeduju vrlo sličnu strukturu koju je Propp pripisao bajkama. Ipak, Claude Lévi-Strauss (1960, navedeno u Propp, 1928/1982:221) piše kako će etnolog biti vrlo nepovjerljiv prema takvom tumačenju jer: „dobro zna da i dan-danas mitovi i bajke postoje usporedno“, te da nijedan od ta dva žanra ne može biti smatran preživjelim oblikom onog drugog – osim ako se ne smatra da: „bajke čuvaju uspomenu na zaboravljene stare mitove“. Bruno Bettelheim (1975/2000:31) u svojoj knjizi *Smisao i značenje bajki* nudi psihoanalitičku teoriju bajki te slično kao i Propp tvrdi kako: „u većini kultura ne postoji jasna granica između mita i narodne priče ili bajke“, koje čine književnost pretpisanih društava. Svoj konačan oblik one zadobivaju tek kada se zapišu, čime više nisu podložne stalnom sažimanju, proširivanju, stapanju, ukratko – mijenjanju (Ibid.:31). Bettelheim (Ibid.:31) piše kako su te priče prijenosnici dubokih proniknuća koja su utjelovljivala zbirno iskustvo društva, naslijeđe za prenijeti ga budućim pokoljenjima. Unatoč nejasnoj granici i mnoštvu sličnosti između tih književnih vrsta, on ipak pronalazi i bitne razlike – prvenstveno završetak koji je u mitovima gotovo uvijek tragičan, dok je u bajkama sretan (Ibid.:40). To obilježje Bettelheim (Ibid.:40) povezuje s mišljenjem o mitu kao o pretežito pesimističnom, dok se za bajku može reći da je optimistična, unatoč nekim pojedinostima koje znaju biti zastrašujuće. Dakle, definicija koju Pintarić (navedeno na prethodnoj stranici) nudi jednostavno postaje nedostatna za ovo razlikovanje, iako je razlikovanje samo po sebi nejasno odvojeno. Raines i Isbell (1994; navedeno u Davey Zeece, 1996:40) pišu kako su bajke više razrađene i angažiranije od narodnih priča i legendi, a podrijetlo im se može pronaći u pisanoj formi bajki autora Hansa Christiana Andersena te braće Grimm. Max Lüthi (1943; navedeno u von Franz, 1996/2007:31,32), poznati švicarski folklorist i literarni interpretator bajki i narodnih priča, piše kako je razlika između bajki i

ostalnih žanrova u tome što se u mitovima, legendama ili lokalnim sagama priča odnosi na: „obično ljudsko biće koje doživljava nadnaravno ili parapsihološko iskustvo“, dok je u klasičnim bajkama junak: „*apstraktna figura*, a ne ljudsko biće“. U svojoj knjizi *The European Folktale: Form and Nature*, Max Lüthi (1986:82,104) piše kako je narodna priča epizodična, „svjetska, avanturistička priča“ ispričana u strelovitom, apstraktnom stilu. I on, kao što je za bajku navedeno na stranicama Hrvatskog jezičnog portala (vidjeti str.7) ne zaboravlja napomenuti kako je za nju ključna: „mogućnost uspostave kontakta s nadnaravnim silama“ (Lüthi, 1986:87). Takva definicija opet ne pruža jasno razgraničenje između bajki i narodnih priča, posebice kada se u obzir uzme činjenica kako Lüthi (1986) bajke kao što su Pepeljuga ili Trnoružica, stavlja u kategoriju narodnih priča. Ovaj fenomen objašnjava Jack Zipes (2000:xv), urednik svojevrsnog rječnika za bajke *The Oxford Companion to Fairy Tales*, koji piše kako većina književnih kritičara miješa usmene narodne priče s literarnim bajkama i obrnuto. Svakako, ovdje se ne tvrdi kako Lüthi miješa pojmove, već je veća vjerojatnost da on bajke smješta pod okrilje narodnih priča, odnosno kako ih definira kao jedan tip narodnih priča – pošto i Zipes (2000:17) piše kako je usmena narodna priča imala veliki formativni utjecaj na literarnu bajku. Bajka tako može pripadati kategoriji narodnih priča, ali narodne priče nude nešto realističnije okruženje, za razliku od bajki u kojima su nadnaravne situacije uzete kao normalne (Tatar, 1987; u Reiss, 1996:5). Prema Zipesu (2000:167), pojam bajke može se referirati i na kategoriju usmene narodne priče i na žanr prozne literature – iako termini bajka („*fairy tale*“) i narodna priča („*folk tale*“) zapravo imaju različite etimologije i značenja. Zipes (Ibid.:167) zaključuje kako postoji veliko mnoštvo različitih tipova priča, bile one iz usmene ili literarne tradicije, na koje utječu razni kulturni obrasci, da je gotovo nemoguće definirati narodnu priču ili bajku, ili pak objasniti vezu između dva tipa komunikacije – usmene i pisane.

Za Lüthija, razlika između legendi i bajke je ta što je legenda rani, primitivni tip literature u kojemu se kombiniraju literatura i znanost, dok bajka predstavlja „čistu literaturu“. Legende su kompleksne i relativno informirane, a bajke, prema Lüthiju predstavljaju sveobuhvatnu i samostalnu poetsku viziju (Lüthi, 1986:104). Bajka se tako morala pojaviti u fazi ljudskog razvoja kada su se individualne sfere postojanja već jasno odvojile, pa se literatura nije nužno morala povezivati s aktualnim zbivanjima ili znanosti (Ibid.:97). Međutim, jasno vrijeme nastanka ipak mu nije poznato. Mnogi teoretičari hvatali su se ukoštac s datiranjem vremena nastanka bajke, te nekolicinu spominje i Lüthi (1986:98). Otto Rank, primjerice, koji nastanak bajke smješta u razdoblje tranzicije društva iz patrijarhalnog sustava baziranog na srodstvu u „nešto razvijenije oblike društvene organizacije“. Zanimljivo je da Rank (navedeno u Lüthi, 1986:98) također smatra kako bajki prethodi mit, i to totemski. Otto Huth (Ibid.), s druge strane, nastanak bajke smješta u kasno Kameno doba, prepoznajući u bajci „mistične legende“ koje su nastale čak i prije mita. Jan de Vriesovo (Ibid.) mišljenje se ipak više priklanja Ranku, gdje de Vries smatra kako je bajka „izraz aristokratskog načina života“ te nastaje svaki put kada se mitska kultura zamijenila nekom koja je više racionalistički nastrojena. Jack Zipes (1983:1,2), pišući o bajkama u svojoj knjizi *Fairy tale as a Myth/Myth as a Fairy tale*, navodi i kako je Mircea Eliade, poznat po svojim radovima o religiji i posebice o mitu, u svom djelu *Myth and Reality* jasno istaknuo kako smatra da mit prethodi bajkama i narodnim pričama te da je mit imao svetu funkciju u društvu više nego što su to imale druge, sekularne narative – bajke i narodne priče.

Jasno je kako je bajku teško definirati bez da se u definiranje ne uključe i ostali prozni žanrovi, za što Zipes (2000:165) piše kako učenjaci vrlo često rade. No isto tako, od tri glavna prozna žanra – bajki, mitova i legendi, bajke su ipak zadobile najviše kritičke pažnje u krugovima folklorista (Ibid.:165).

2.2 Morfologija bajki

Kako bismo odredili što je bajka, Propp (1928/1982:11) kaže kako je potrebno klasificirati sam pojam, posebice ako je kompleksan i raznovrstan kao što pojam bajke jest. Međutim, nekolicina klasifikacija koje spominje Propp (Ibid.:12), prema njemu nije uspjela uhvatiti svu raznolikost pojmova narodnih priča općenito kao ni bajki, već je uvela samo još veću zbrku prilikom definiranja tih pojmova. Kao najjednostavniju podjelu narodnih priča, Propp (Ibid.:12) navodi klasifikaciju koju je predložio V. F. Miller (n.d.), u kojoj se narodne priče dijele na: fantastične priče, realističke priče i priče o životinjama. Prilikom nešto pomnijeg pregleda ove podjele uviđa se kako ona ne uključuje moguće kombinacije dviju instanci same podjele, a u većini slučajeva se upravo i radi o kombinaciji, primjerice fantastične priče o životinjama (Propp, 1928/1982:12). Još jedna moguća klasifikacija narodnih priča jest podjela po *sižeima* – što Propp (Ibid.:14) odmah isključuje tvrdeći kako je takva podjela bajki po sižeima potpuno nemoguća, zbog postojanja najraznolikijih bajki koje se zatim stavljaju u najraznovrsnije sižee te tako stvaraju ogromnu zbrku i nesistematiziranost. Ipak, Propp (Ibid.:13) tvrdi kako sve te razne podjele u bajkama vide nekakvu skrivenu strukturu, koju zdravorazumski nastoje sistematizirati, iako u tome ne uspijevaju. Propp (Ibid.:26) se tako hvata u koštac sa klasifikacijom koja će uroditi plodom te kao rezultat nudi *morfologiju bajki*, odnosno „opis bajke po njenim sastavnim dijelovima i odnosu dijelova jednih prema drugima i prema cjelini“⁴. Promatrajući jezične značenjske jedinice bajki, Propp (Ibid.:27) uviđa kako se u bajkama nerijetko mijenjaju likovi, ali ne i funkcije koje oni obavljaju, pa nam to „omogućuje da bajku proučavamo po *funkcijama likova*“. Pritom su pitanja *tko* čini i *kako* to čini – sporedna, tj. dopunska, a glavno pitanje jest – *što* likovi u bajci čine (Ibid.:27). Navedene opservacije Propp (Ibid.:28-30) sažima u nekoliko teza ključnih za

⁴ Prevedeno sa srpskog izvornika.

njegovu studiju, a to su redom sljedeće: 1. funkcije likova su nepromjenjivi elementi bajke čime tvore osnovne sastavne dijelove same bajke; 2. broj tih funkcija je ograničen; 3. redoslijed funkcija je bez iznimke istovjetan; 4. sve bajke imaju strukturu istog tipa, a kombinacije funkcija predstavljaju podtipove. S time u skladu, nakon nabrojanja i razmatranja svih funkcija redoslijedom kojim se pojavljuju u bajkama, Propp (Ibid.:70,177) navodi kako je broj funkcija uistinu veoma ograničen, štoviše – on broj funkcija ograničuje na trideset i jednu funkciju, iako sve bajke ne sadrže sve funkcije. One, prema Proppu (Ibid.:77), čine osnovne elemente bajki, odnosno elemente na kojima se gradi tok radnje. Propp (Ibid.:70) zaključuje kako se: „u granicama tih funkcija razvija [se] radnja svih bajki, bez izuzetka, koje čine naš materijal, kao i radnja veoma velikog broja drugih bajki najrazličitijih naroda“. Dakle, ruske narodne bajke koje Propp (Ibid.:70) analizira mogu se ukalupiti u trideset i jednu opisanu funkciju, ali Propp tvrdi kako to mogu ne samo one već i čitav niz bajki iz drugih naroda i kultura. Ta shema koju predstavlja trideset i jedna Proppova (Ibid.:71) funkcija predstavlja *mjernu jedinicu* za bajke. Bajke se tako putem sheme mogu određivati, ali i međusobno stavljati u odnose (Ibid.:71). No funkcije nisu jedini elementi bajke, iako su za Proppa one osnovni elementi. On spominje i „neke druge elemente bajke“ kao što su „pomoćni elementi za međusobno povezivanje funkcija“, „pomoćni elementi pri ponavljanjima“ te „motivacije“ – a ti pomoćni elementi, iako „ne određuju razvitak, ipak znače vrlo mnogo“ (Ibid.:77-85).

Viđenje Maxa Lüthija (1986:101) donekle se slaže s Proppovim, u smislu da i Lüthi traži odgovore na pitanja o funkciji bajke, ali i smatra kako postoji određen temeljni oblik kojem narativni tip bajke teži te koji stoji iza svake bajke, iako nevidljiv. U obzir pritom treba svakako uzeti činjenicu da taj temeljni oblik u svakoj bajci poprima svoju varijaciju te da se stil bajke razlikuje od naratora do naratora, kao i kod različitih vremena nastanka (Ibid.:101).

Propp (1928/1982:108), nakon što je klasificirao bajku i ocrtao postojanost njezine strukture, u nastavku svoje knjige nudi i nešto konkretniju definiciju samog pojma. Bajka je, prema njemu, „priča izgrađena pravilnim nizanjem navedenih funkcija u raznim vidovima, uz odsustvo nekih od njih za svaku priču i uz ponavljanje drugih“. Zanimljivo, Propp (Ibid.:108) u takvu definiciju ne smješta pojam *čarobno*, tvrdeći kako on u njoj gubi svoj smisao, jer: „je lako zamisliti čarobnu, fantastičnu bajku izgrađenu potpuno drukčije“, a: „s druge strane, i neke malobrojne nečarobne bajke mogu biti izgrađene po navedenoj shemi“. Zbog navedenog, Propp (Ibid.:108) tvrdi kako se pojam *čarobno* mora zamijeniti s nekim drugim terminom, a pojam bajki sukladno zaslužuje stari, odbačeni naziv „mitskih pripovijetki“, čime se opet povezuju dva različita(?) žanra – mit i bajka. Tome se nije za čuditi sudeći i prema Claude Lévi-Straussu (1960, navedeno u Propp, 1928/1982:218), francuskom strukturalistu, koji zaključuje kako je Propp u pravu te da: „nemamo nijednog ozbiljnog razloga da bajke odvajamo od mita“ – iako se izvjesna razlika osjeća u mnogim društvima, i objektivno iskazuje različitim terminima označavanja. Jasno je, prema Lévi-Straussu (Ibid.:218), kako se: „priče koje u jednom društvu imaju karakter bajki, u drugom pojavljuju kao mit, i obrnuto“ – i to je glavni razlog zbog kojeg treba biti oprezan sa proizvoljnim klasifikacijama i generaliziranim odvajanjima. Ipak, „nema sumnje [...] da gotovo sva društva doživljavaju ta dva žanra kao različita i da postojanost tog razlikovanja mora imati neki uzrok“ (Lévi-Strauss, 1960, navedeno u Propp, 1928/1982:219). Unatoč mogućem razlikovanju, makar samo na semiotičkoj razini, Propp (Ibid.:126) zaključuje kako mnogi elementi bajke potječu upravo iz „određene arhaične životne, kulturne, religijske ili druge stvarnosti“ – što se svakako može reći i za mit i ostale narodne priče. Zipes (2000:xvii), kao i Lévi-Strauss, ipak tvrdi kako se Proppov pristup bajkama treba razmatrati s oprezom jer, iako strukturiran, ne može u obzir uzeti bezbroj varijanti različitih tema bajki i tipova razrade diljem cijele Europe i Sjeverne Amerike. Naime, iako je Proppov pristup koristan pri razumijevanju tekstualnih struktura i

znakova u bajkama, takav pristup ne pruža „sveukupni metodološki okvir za lociranje i shvaćanje srži žanra“, samu bit simboličkog akta koji je stvorio formu bajke u „institucionaliziranom, literarnom diskursu društva“ (Zipes, 2006:4). Zipes (2000:xvii) s pravom navodi jed(i)nu konstantu koja u strukturi bajki postoji, a to je *transformacija*.

2.3 Žanr literarne bajke

Ako se poželimo okrenuti k nekim drugim autorima koji su pokušali definirati bajku kao pojam, u Zipesovoj (2000) knjizi pronalazimo potrebne ideje. Zipes (2000:xv) piše kako je Jens Tismar (1977, 1981) jedan od prvih autora koji je sistematizirano analizirao literarnu bajku te ponudio definiciju literarne bajke kao žanra. Njegovi principi navedene definicije su sljedeći: 1. literarna bajka se razlikuje od usmene narodne priče utoliko što je (za)pisana od strane jednog autora; 2. ona je: „sintetička, umjetna i razvijena za razliku od autohtone formacije narodne priče koja dolazi iz zajednice i najčešće je jednostavna i anonimna“; 3. razlike između literarne bajke i usmene narodne priče ne podrazumijevaju i nužno prvenstvo jednog žanra nad drugim; 4. literarna bajka nije nezavisan žanr već se: „može razumjeti i definirati samo kroz njezinu vezu sa usmenim pričama kao i sa legendama, novelama, romanima, i drugim literarnim bajkama koje koristi, prilagođava, i preobražava tijekom narativne koncepcije autora“. Literarna bajka je pritom, prema Zipesu (2000:xx), relativno mlad i moderan žanr – čemu se nije za čuditi, znajući kako je za pisanje bilo čega prvo bilo potrebno imati nekakav standardni jezik, a zatim i opremu, strojeve za pisanje, odnosno za reprodukciju pisanog sadržaja. Do početka 20. stoljeća, već se moglo govoriti o postojanju kanona 'klasičnih' bajki – *Pepeljuga*, *Trnoružica*, *Snjeguljica i sedam patuljaka*, *Crvenkapica*, *Mačak u Čizmama* i mnoge druge (Zipes, 2000:xxviii). Taj kanon služio je kao referentna točka traženja standardne strukture bajki te motiva i toposa koji se u njima javljaju – što govori o njihovoj utjecajnosti i važnosti (Ibid.:xxix). O utjecajnosti kanona govore i sljedeće

činjenice: škole su integrirale bajke u svoje kurikulume; jezik mnogih bajki je adaptiran, pojednostavljen i „sanitiziran“ kako bi se prilagodio dječjim čitateljima; bajke za odrasle poprimale su oblik novela ili romana, s autorima koji su često eksperimentirali u samoj formi bajki; mnogi autori počeli su njegovati specifične etničke teme promičući razvoj bajki na nacionalnoj razini; u isto vrijeme, intertekstualnost većine literarnih bajki omogućila je i zahtijevala da čitatelji transcendiraju svoje nacionalnosti i stvaraju veze između različitih kultura te prihvate univerzalnosti; razvoj bajki utječe i na različite pristupe proučavanju bajki te se sve više psihologa i ostalih društvenih znanstvenika uključuje u analiziranje utjecaja bajki na individualna psihološka stanja čitatelja (Zipes, 2000:xxix).

3. Suvremene bajke

Ako, kako piše Walter Burkert (1982, navedeno u Zipes, 2012:7), tradicionalna priča ili bajka postaje takvom procesima prepričavanja i prihvaćanja iste, a ne samo činom njezinog stvaranja, po čemu se suvremene bajke razlikuju od svojih prethodnika?

Kao što se u prethodnom tekstu moglo vidjeti da se ni za pojam *bajke* ne može jasno odrediti konkretna, sažeta, a opet sveobuhvatna, definicija, tako stvar nije ništa različitija ni kod pojma *suvremenih bajki*. U pojmovniku jedne hrvatske osnovne škole iz književnosti zapisano je kako je: „moderna / suvremena bajka - fantastična pripovijetka koja govori o problemima, karakterima i idejama današnjeg vremena“.⁵ Takva bajka za likove ima ljude, životinje ili izmišljene likove, a u njoj se miješaju: „elementi basne, alegorije i znanstvene fantastike“.⁶ Ona se utoliko razlikuje od narodnih bajki i bajki starijih pisaca, kao što su H.C. Andersen, braća Grimm ili Ivana Brlić-Mažuranić: „u kojima su glavni likovi mitološka i

⁵ Preuzeto sa: <<http://os-veliko-trgovisce.skole.hr/>>, dokument pod nazivom: <os-veliko-trgovisce.skole.hr/upload/os-veliko-trgovisce/.../KNJIŽEVNOST.doc>, [27.6.2017]

⁶ Ibid.

izmišljena bića (vile, patuljci, duhovi, vještice)⁷. Za primjer jedne takve bajke, u pojmovniku se navodi roman Richarda Bacha: *Galeb Jonathan Livingston*.⁸

Ana Pintarić (1999:24) terminu suvremenih bajki pridaje i naziv modernih ili fantastičnih priča. Ona pak Andersena smješta upravo u prijelaz umjetničkih bajki u moderne bajke i fantastične priče, a kaže kako prvotni prijelaz bajki iz narodnih u umjetničke pripada Charlesu Perraultu i braći Grimm – čime: „sve kasnije nastale bajke crpe motive ili iz klasične ili andersenske poetike“ (Ibid.:24). I Pintarić (Ibid.) naglašava značajku suvremenih bajki prema kojoj se stvarni svijet isprepliće sa motivima fantastike i čudesnog, a likovi takvih bajki su najčešće djeca koja: „imaju osobine sve djece svijeta: radoznalost, dobrotu, plemenitost, maštovitost, ali i neposlušnost, prkošljivost, grubost“. Značajno mjesto u prijelazu između umjetničkih bajki prema suvremenim bajkama i fantastičnim pričama, Pintarić (Ibid.) pridaje *Alici u zemlji čudesa* i njenom piscu Lewisu Carrollu, koji je obilježio fantastičnu priču i književnost za djecu.

3.1 Razvoj suvremene bajke

Jack Zipes (2006:170) razvoj suvremene bajke smješta u period nakon 1. i 2. svjetskog rata, kada se „stvaranje mitova“ nastavilo unatoč prijašnjem razaranju, a „renesansa čuda dosegla zrelost“, kako piše Marion Lochhead (1977:154; navedeno u Zipes, 2006:170). Tako je ključna značajka u suvremenim bajkama konflikt između dobra i apsolutnog zla (opredmećenog u prijašnjim ratovima) te konačni opstanak dobra (Zipes, 2006:170). No ta značajka, iako važna, svakako nije jedina od velike važnosti – Zipes (Ibid.:170,171) uz njezin bok stavlja i „fantastičnu projekciju mogućnosti za neotuđujuće životne uvjete“, koja suvremenoj bajci daje emancipatorne i kritičke težnje samih pisaca. To post-ratno razdoblje

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

karakterizira sveopća nada u bolje sutra, koja nije propustila zahvatiti ni bajke. Zipes (Ibid.:171) navodi kako se, unatoč tome što se ta utopijska nada s vremenom pretvorila u distopijske tendencije, bajka i u jeku 21. stoljeća još uvijek smatra sredstvom kritike „barbarskih preokreta civilizirajućih procesa“, a „društvena promjena je još moguća“. Iako se po ovome može shvatiti kako suvremene bajke predstavljaju novu, liberaliziranu vrstu bajki, Zipes (Ibid.:171) ističe kako obje vrste bajki, i klasične i one suvremene, „inovativne“ bajke, imaju svoju „moć“. Klasične bajke tako, prema Georgesu Jeanu (1981:153,154; navedeno u Zipes, 2006:171) imaju izvanrednu moć estetskog strukturiranja i upotrebe fantastičnih i čudesnih elemenata kako bi nas pripremile za naš svakodnevni život. Magija, u tom smislu, nije u bajkama kako bi nas prevarila i obmanula, već kako bi nas prosvijetlila (Ibid.:171). Suvremene bajke su, pak, modernizirale tradicionalne bajke i preuzele njihove bezvremenske aspekte te time privlače razne društvene grupe i dobne skupine (Zipes, 2006:175).

Suvremene bajke Zipes (2006:193) povezuje i sa razvojem žanra bajki kao tipa društvene institucije, u većini zapadnih zemalja. Taj razvoj počeo je krajem 19. i početkom 20. stoljeća, a Zipes (Ibid.:193) navodi i njegove glavne, prilično skrivene, funkcije i tendencije. U bajkama se već tijekom 19. stoljeća počinju javljati ideje elitizma i kršćanske meritokracije, a odabrani kanon priča (kao što su Andersenove bajke) služio je za socijalizaciju djece koja su znala čitati (Ibid.:194). U pismenom obliku bajka postaje vlasništvo – ona se prodaje na tržištu i sadrži prava vlasništva, za razliku od usmene narodne priče koja je jednom pripadala zajednici, a sada, nezapisana, sve češće biva zaboravljena (Ibid.:195). Javlja se sve veće zanimanje za folklor, uz antropologiju, koje počinje predstavljati zasebno organizirano polje učenja i istraživanja – društvenu instituciju u pravom smislu te riječi (Ibid.:195). Tiskana riječ u to vrijeme je dominirala žanrom bajki, no uslijedila je nova revolucija (Ibid.:195). Za tu revoluciju temelje je postavio književni žanr bajke koji se mijenjao i prilagođavao vremenu, pa je tako: „evolucija bajke kao književnog žanra [...]

postavila kulturalne uvjete za svoju institucionalizaciju i širenje bajke kao masovno posredovanog oblika putem radija, filma i televizije“ (Zipes, 1995:22; u Bell et al., 1995). Tehnološki razvoj filma uvelike je doprinio ovoj revoluciji, pa se slike probijaju u prvi plan i zamjenjuju važnost tiskane riječi – ovo doba se s pravom može nazvati „Disneyjevo doba“ (Zipes, 2006:196). Kako se čini, i Disneyjeva uprizorenja bajki na velikom platnu, kao i ostale bajke-filmovi, mogu se smatrati suvremenim bajkama – jer one svakako nisu dio klasičnog kanona te predstavljaju novu vrstu bajki prilagođenu vremenu u kojem su nastale, iako nisu predstavljene u obliku pisane riječi kao što su bajke navedene poviše u definicijama suvremene bajke. No Susan Redington Bobby (2009:7) piše i o protu-pokretu, pokretu kojeg su stvorili oni koji su htjeli ponuditi i pratiti nešto drukčije od bajki iz ere „Diznifikacije“. Suvremene bajke tako, prema njoj, predstavljaju upravo one bajke koje se protive Disneyevoj ostavštini i radu, nastale krajem 20. i početkom 21. stoljeća – naime feminističke postmoderne suvremene bajke, pretežito, ali ne i samo, autorica kao što su Angela Carter, Margaret Atwood i Anne Sexton (Ibid.). Ipak, čini se kako i za ovu dilemu postoji rješenje. Zipes (2000:xxx1) ističe kako je, uz „Disneyjevu tvornicu bajki“, feministička proizvodnja bajki označila još jednu revoluciju žanra bajki. Ne moramo stoga reći kako samo jedna od tih revolucija označava suvremene bajke, već su obje vrste takvih bajki, makar one bile različite i oprečne. Isto tako, može se reći kako je za potonju revoluciju možda važniji i više određujući pojam *postmoderno*, nego što je to pojam *suvremeno*. Kao što piše Margaret Ferguson (1994:3; navedeno u Bacchilega, 1997:20): „postmodernizam je najbolji skupni pojam za kulturalne, društvene i teoretske dimenzije našeg razdoblja“, a jedna postmoderna feministička priča Angele Carter svakako se razlikuje od neke Disneyeve bajke – prema njihovoj strukturi, kao i krajnjem cilju pisanja/snimanja. Ipak, i Disneyev svijet se posljednjih godina mijenja, te se mogućnost da se i na velikom platnu mogu pronaći neke bajke koje propituju svijet oko sebe, kao što to rade i bajke iz protu-pokreta, znatno povećala. Kako piše

Zipes (2016:1): „brojne suvremene filmske bajke još uvijek privlače pažnju razbijanjem i mijenjanjem razumijevanja globalne publike, tradicionalnih bajki sa sretnim završetkom“. Jer, čak i u današnjoj glavnoj struji bajki na velikim platnima, ne postoji jedan tip Bajke niti jedan način na koji se taj pojam koristi (Bacchilega, 2013:28; navedeno u Zipes et al., 2016:1). Postoji jedino „mnogostrukost položaja“ koja: „ne polarizira ideološke razlike, već proizvodi kompleksna usklađivanja i saveze u suvremenoj mreži bajki“ (Ibid.).

Obje revolucije, kako ih je nazvao Zipes, igraju ulogu u primjeru animiranog filma koji je predmet analize u ovom radu. Zbog toga, u sljedećim će poglavljima biti nešto više riječi o Disneyjevom usponu i utjecaju na žanr bajki, a zatim i o suvremenim feminističkim bajkama. No, osim o tome, bit će riječi i o bajkama na filmu općenito – jer i one predstavljaju dio suvremenog pokreta promjene definicije bajki, a, uostalom, one u svoje okrilje smještaju i navedenu Disneyjevu revoluciju, iako se u radu spominju donekle odvojeno.

3.2 Disney svemir

Godina 1937. označila je, prema Zipesu (2000:xxx), već spomenutu najznačajniju revoluciju u žanru bajki. Naime, te godine je Walt Disney (navedeno u Zipes, 2000:xxx) producirao prvi film-bajku s animiranim značajkama – *Snjeguljicu i sedam patuljaka*. Komercijalni uspjeh njegovog podviga bio je tako velik da je iste kinematografske uređaje i ideološke poruke, prihvatljive obiteljima srednje klase, upotrijebio u nekoliko narednih godina za još tri ekranizacije poznatih bajki, te su se i nakon njegove smrti filmovi-bajke nastavili nizati (Ibid.:xxx). Kako Zipes (2006:193) piše: „nemoguće je ne dati mu zasluge za revolucioniranje bajke kroz tehnologiju kina i industriju izdavaštva“. Zipes (Ibid.:193) navodi kako nijedan umjetnik ili pisac u cijelom 20. stoljeću nije imao tako velik utjecaj na civiliziranje djece i odraslih kao što je to imao Walt Disney. Njegov osobni, konzervativni, pečat mogao se pronaći u gotovo svakoj klasičnoj priči za djecu (Zipes, 2000:129,131). Zbog

toga, njegova revolucija je u isto vrijeme bila i velika regresija za bajke, jer je prouzročila ukroćivanje mnogih oslobađajućih, liberalnih aspekata bajki, a svojim civilizirajućim procesima dovela do „degeneracije utopije“ (Zipes, 2006:193). Bajka je time izgubila svoje buntovne i progresivne značajke, a pojačane su one konzervativne, uz njezino nužno pripitomljenje (Ibid.:193). No, kako piše Zipes (1995:25; u Bell et al., 1995), i klasične bajke, koje su bile namijenjene djeci, isto su bile sanitizirane i pročišćene verzije bajki, a bajke namijenjene specifično djeci nisu se ni objavljivale ranije od kraja 19. i početka 20. stoljeća. Disney, dakle, nije radio ništa što već nije bilo rađeno nauštrb bajki: „ako pogledamo pažljivo sve važnije pisce bajki za djecu koje su postale klasične i popularne u 19. stoljeću, jasno je kako su oni sami vršili samocenzuru i suzdržljivost u smišljanju i zapisivanju bajki za djecu“ (Ibid.:25).

Za Disneyja pak: „priča je uvijek predvidiva“ – piše Zipes (2000:xxx), te je u tim bajkama najvažnije ponavljanje iste poruke: „sreća će uvijek doći onima koji marljivo rade te koji su ljubazni i hrabri“. Model konformizma kojeg je Disney stvorio, stotine filmaša slijedi sve do danas, pa je tako: „Disneyjeva predvidljiva filmska shema bajki postala klasik“ – kao što su to onomad postale sakupljene bajke braće Grimm (Zipes, 2010:xi; navedeno u Greenhill & Matrix, 2010:xi). Kako pišu Greenhill i Matrix (2010:7): „Disney je bacio čaroliju na žanr bajki, [...] svrgnuvši klasične literarne i tradicionalne verzije“, a njegove verzije bajki postale su moderni izvorni tekstovi s kojima se sve novije adaptacije moraju baviti. Do koje razine je došla Disneyjeva komercijalizacija bajki govori i činjenica da je, kako piše Zipes (2000:xxx), Disney korporacija doslovno preuzela klasičnu bajku kao svoj zaštitni znak. Ipak, Zipes (Ibid.:xxx) zaključuje kako ta komercijalizacija bajki nikako ne znači da je bajka time postala čisti komoditet i ništa više od toga – Disneyjeve bajke poslužile su kao „referentni tekst koji je izazvao darovite pisce i umjetnike da kreiraju fascinante kritike nekih od izričito seksističkih i rasističkih obilježja Disney filmova, ali i klasičnog

kanona“. „Disneyjev paratekst pruža najočitiiji mjerni štapić za bilo koji film-bajku“ – mjerni štapić prema kojem se drugi filmovi-bajke mjere, ali ne i slijepo slijede njegovu ostavštinu (Greenhill & Matrix, 2010:15). Takav slijed događaja svakako je utjecao i na pojavu ili razvoj novih tumačenja bajki, ali i preispisivanja ili pisanja novih bajki, bile takve pojave nazvane feminističkom kritikom, suvremenim bajkama, postmodernim feminističkim bajkama ili drukčije.

Ali što ustvari predstavlja sam pojam Disney? On već u samom sebi sadrži više značenja, jer već odavno Disney ne označuje samo jednu osobu. Elizabeth Bell, Lynda Haas i Laura Sells (1995:2) pišu kako je Disney – Walt, čovjek koji stoji iza tog imena i sve ono što je njega označavalo kao osobu dok je bio živ, kao i sve ono što ga označuje i nakon njegove smrti kao „urbanu legendu“ njegovog kriogenički smrznutog tijela. Disney je i filmski studio – „proizvodni pogon koji je rastao od jedne kamere u garaži Disneyjeva ujaka Boba 1923. godine, do njegovih mnogobrojnih inkarnacija u 1990-ima, kao što su Walt Disney Pictures, Touchstone, Hollywood, Caravan, mnoge podružnice Buena Vista Televizije i Disney Channel-a, kao i [nedavne] akvizicije studija Miramax i Merchant/Ivory“; Disney označava i „kanon popularnih filmova“, koji nije prestao sa stvaranjem nakon njegove smrti, dapače, i povećao se; Disney danas predstavlja i multinacionalnu korporaciju, zabavni i medijski konglomerat vrijedan milijarde dolara; te zadnje, ali ne i najmanje važno – Disney je ideologija: „znak čiji su mitologija i kulturni kapital zavisni o te povezani sa svim manifestacijama imena Disney navedenima iznad“ (Ibid.:2). Takva ideologija ostavlja utjecaj na svijet oko sebe, pa se tako Disneyjeva ostavština često naturalizira kako bi se ona odvojila od materijalnih, povijesnih, i političkih utjecaja – kao da je takav apolitični program moguć za jednu multinacionalnu korporaciju (Ibid.:4). Takav naturalizirani Disneyjev tekst je „čista zabava“, bez ikakvih ideoloških preokupacija; on je „sveden na animirane bajke klasike“; te „primjer uspješnog američkog slobodnog poduzeća“ jer većina ljudi ne zna za njegove velike

financijske poteškoće (Ibid.:4). Na Disneyja se gleda djetinjim očima, nevino kakav se i sam čini. S druge strane leži, kako pišu Bell, Haas i Sells (Ibid.:5), „Disneyjev *monolit*“ – njegova totalizacija te naposljetku potpuna reifikacija njegove korporativne sposobnosti. Tada se svi Disneyjevi tekstovi čitaju kao „politički, namjerni i hegemonijski“ (Ibid.:5). Dakle, put je negdje po sredini, jer svaka krajnost sa sobom svakako donosi i nužno pretjerivanje. Međutim, ono što se ne može zanemariti jest činjenica kako je Disneyjevo ime, odnosno njegove revolucionarne tehničke sposobnosti i ideološke tendencije, zamračilo imena Charlesa Perraulta, braće Grimm, Hansa Christiana Andersena i Carla Collodija – svih velikih pisaca kanona klasičnih bajki (Zipes, 1995:21; u Bell et al., 1995). Te klasične bajke sada i velike i male asociraju na Disneyjeve ekranizacije, knjige ili neke druge proizvode nastale u njegovom konglomeratu (Ibid.:21).

3.3 Bajka na filmu

No Disneyjev konglomerat nije jedini stvaratelj filmova-bajki te se bajka na filmu može razmatrati i donekle odvojeno od Disneyjeve „tvornice snova“. Iako, kako piše Zipes (2000:160), ostale filmske verzije bajki: „su proizvedene u sjeni komercijalne i kulturne dominacije Disney industrije“. Unatoč Disneyjevoj dominantnosti u stvaranju filmova-bajki, od 80-ih godina prošlog stoljeća postoje jasni znakovi da bi Disney korporaciju netko mogao „svrgnuti sa trona“, a „broj izuzetnih animiranih i igranih filmova u Americi i Europi“, koji nisu potekli iz Disneyjeve tvornice, tijekom zadnjih dvadeset godina se mnogo povećao (Zipes, 2010:xii; u Greenhill & Matrix, 2010). Zipes (2000:160) se u svom rječniku za bajke osvrće i na općenitu povezanost filma i bajki, donekle stavivši na stranu Disneyjevu neosporivu uključenost. Prema Zipesu (Ibid.), film je na početku ovog milenija, kada je njegov rječnik pisan, predstavljao relativno nov medij za bajke – što se sada, 17 godina nakon, svakako ne može reći. Film je tako, može se reći, danas gotovo i preuzeo primat nad

pisanom riječi, no pridružili su mu se i drugi mediji – komercijalne platforme, oglašavanja, razna tržišna mjesta koja na scenu dolaze sa brojnim proizvodima namijenjenima pretežito djeci, a u bilo kojem smislu povezanima sa filmovima-bajkama (Schwabe, 2016:2). Miješanje žanrova danas je prisutno više nego ikad prije – razni stripovi, crtani filmovi, kazališne predstave, reklame, serije – sve ove rekreacije bajki i njihovih karakteristika prikazuju kako se mogu stvoriti i kako se stvaraju novi uvidi u umjetnost i sam život, koji više nije zacrtan konvencionalnim uzorcima i predodređenim ulogama (Zipes, 2010:xii; u Greenhill & Matrix, 2010). Ipak, nekad tome nije bio slučaj – Zipes (Ibid:ix) piše kako u knjizi *The Oxford History of World Cinema* iz 1996. godine nema niti spomena filmova-bajki, iako se ona reklamirala kao „konačna povijest kinematografije diljem svijeta“. Isključenje ove već tada važne kategorije neobično je iz više razloga među kojima je i ovaj: „dva filma-bajke – *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) i *The Wizard of Oz* (1939) – su među najpopularnijim filmovima na svijetu te su imali značajan utjecaj na kinematografiju sve do današnjice“. Zipes (Ibid:ix,xi; u Greenhill & Matrix, 2010) ističe kako je isključenje još neobičnije ako se u obzir uzme Georges Méliès – „kum i pionir filmske narative“ – koji je proizveo gotovo trideset izvanrednih filmova-bajki; ali i brojni redatelji u Europi i Americi koji su stvorili preko četrdeset nijemih filmova-bajki početkom 20. stoljeća, a koji su mijenjali poimanje klasičnih bajki na raznolike načine. Ovdje se ne smije zaboraviti ni Walta Disneyja i Lotte Reinigera koji su započeli svoje „velike filmske karijere“ u 1920-ima tako što su počeli eksperimentirati sa radnjom klasičnih bajki te adaptirati bajke i pretvarati ih u filmove – a ipak, i oni su ostali zanemareni u navedenoj knjizi koja navodno sadrži cjelokupnu povijest kinematografije (Zipes, 2010:ix,xi; u Greenhill & Matrix, 2010). No takvo zanemarivanje nije prisutno samo u toj knjizi već i u cjelokupnoj teoriji folkloristike, kako piše Zipes (Ibid:ix), osim nekolicine eseja i knjiga – no, tražeći literaturu za ovaj rad, svakako smatram kako se i ova situacija ponešto promijenila posljednjih godina. Unatoč očiglednom zanemarivanju žanra filmova-

bajki u teorijskim vodama, filmovi-bajke bili su zanimljivi mnogim producentima od samih početaka filma – kao što je navedeno iznad (Short, 2015:1). Ono što je filmaše privlačilo bila je „familijarnost materijala, sklonost postavljanju vizualnog spektakla i potencijal za široko rasprostranjenim prihvaćanjem“ (Ibid.:1).

Iako se bajke na filmu, prema Zipesu (2000:160), mogu smatrati svojim žanrom, sa posebnim konvencijama i principima, ipak je za takvu izjavu potrebna određena doza suzdržanosti, jer, kako Zipes (2010:x; u Greenhill & Matrix, 2010) zaključuje u predgovoru drugog djela: „ne postoji takva stvar kao čisti žanr“. Greenhill i Matrix (2010:3) pak pišu kako je moguće da bajke-filmovi predstavljaju noviji podžanr bajki, stoga su one nešto opreznije u pridavanju odrednice žanra tom obliku filma. Ipak, prethodno spomenutom Georgesu Mélièsu definitivno se može pripisati proširenje definicije žanra bajki kakva je postojala krajem 19. stoljeća. On je, kako sumira Zipes (Ibid.:x; u Greenhill & Matrix, 2010), dizajnirao filmove-bajke kako bi komentirao literarne bajke, a u svakom filmu kojeg je napravio, naglašavao je „čudesnu transformaciju“ – i to mnogo prije nego što je Disney došao na scenu. A sve ono što danas u filmovima-bajkama nazivamo fantastičnim ili fantastikom bilo je već tada prisutno u Mélièsovim filmovima-bajkama (Ibid.:x; u Greenhill & Matrix, 2010).

No što zapravo jesu filmovi-bajke? Kao što je slučaj i s definicijom bajke, i ovdje postoji mnogo smjerova u kojima definicija može krenuti. Kao što Zipes (2011:8) piše, postoje brojne vrste filmova-bajki, a kategoriziraju se prema korištenoj filmskoj tehnici. Tako takvi filmovi nisu nužno samo adaptacije određenog literarnog predloška – neke klasične bajke, već „fleksibilan ili fluidan tekst“ koji se sastoji od mnogo referenci na literarne ili usmene predloške, ali i od interpretacija svakog pojedinog člana filmske ekipe (Zipes, 2011:8). Korištenih filmskih tehnika u filmovima-bajkama, prema kojima se takvi filmovi

kategoriziraju, zaista ima mnogo: „nijemi crno-bijeli film sniman s fiksnom kamerom“; crteži i/ili lutke animiranog filma; „gluma igranih filmova“; „miješani mediji igranih/animiranih filmova“; filmovi s glinenim ili drvenim lutkama; filmovi lažne povijesti; „dokumentarni filmovi o autorima bajki; i sve vrste digitalnih filmova“ (Ibid.:8). Korištena tehnologija zatim uvelike određuje koliko će se nadograđivati već postojeći predložak ili ponovno izgrađivati scenarij prema poznatim motivima i temama (Ibid.:9). Film-bajka je tako: „bilo koja vrsta filmske reprezentacije koja je snimljena na filmu, videokaseti, ili u digitalnoj formi koji upošljava motive, likove, i radnju koji se općenito pronalaze u usmenim i literarnim žanrovima bajki, kako bi se postojeća bajka rekreirala ili kako bi se stvorio i filmski realizirao originalni scenarij s već poznatim obilježjima bajke“ (Ibid.:9). Zipes (Ibid.:9) zaključuje kako je film-bajka samo jedan primjer kako se određeni žanr može adaptirati tehnološkim promjenama koje se zbivaju u vremenu u kojem živimo. Filmovi-bajke tako, koliko god izgledali drukčije od tradicionalnih bajki, ipak ne predstavljaju raskid s tradicijom, već njezin razvoj (Greenhill & Matrix, 2010:3).

Zanimljivo je napomenuti kako su filmovi-bajke koji se spominju u svakoj literaturi, a s kojom sam se susrela prilikom pisanja ovog rada, i animirane verzije, ali i igrane verzije filmova. U nijednoj literaturi nisam pronašla razrađeno razlikovanje animiranih verzija bajki od onih igranih. To razlikovanje onda je nužno potražiti u teoriji animacije i filma, jer je jasno kako se, barem s obzirom na tehnički način izrade filma, animirane bajke razlikuju od onih igranih. I kako piše Wells (1998:25), animacija nema ni istu metodu ni pristup koje gaje igrani filmovi.

3.3.1 Počeci animacije i njezino značenje

Davis (2001:36) piše kako je najraniji znani prethodnik animacije bila sprava naziva *čarobna svjetiljka*. Rječnik Merriam Webster (Anonimus, 2017) tu spravu definira kao: „rani

oblik optičkog projektora slika koji koristi prozirni klizač“, a prvu znanu upotrebu riječi smješta u 1696. godinu.⁹ Ova jednostavna sprava sastojala se od kutije u koju se stavljala svjetiljka ili svijeća, koja bi zatim preko zakrivljenog ogledala isijavala svjetlost i tako projektirala slike na zid (Davis, 2001:36). Do 18. stoljeća predstave za koje se koristila čarobna svjetiljka i njezine iluzije pokreta postale su česta pojava među putujućim zabavljačima (Ibid.:37). U 18. stoljeću su pak na red stigla mnoga izdanja ove sprave, više ili manje različita od nje te više ili manje uspješna, od kojih je možda najznačajniji *praxinoskop*, Emilea Reynauda iz 1877. godine (Solomon, 1989; u Davis, 2001:38). Reynaud je svoju spravu koristio u svom malom kazalištu za mnoštvo publike, gdje je svoje kratke filmove – animirane priče projicirao uz upotrebu glazbe i zvučnih efekata (Ibid.:39). Početci 19. stoljeća sa sobom su donijeli rapidno širenje industrije animiranog filma te etabliranje studija animacije koji su izbacivali rane crtane filmove, a koji su se pretežito svi nalazili u New Yorku (Ibid.:41,42). Davis (2001:78) piše kako je glavno obilježje ranih crtanih filmova bio „manjak ujedinjujuće narative“ – naglasak tih ranih skečeva bio je na humorističnim 'gegovima', a ne na priči koja bi se provlačila kroz crtane filmove. Disneyjev studio bio je prvi animacijski studio koji se nalazio izvan New Yorka, i to u Los Angelesu, no u Kaliforniju su ga ubrzo počeli slijediti i ostali animatori (Ibid.:42). S vremenom, Disneyjev studio postao je vođa u industriji animacije, i to zahvaljujući izrazito visokim standardima kojih su se u studiju pridržavali te stalnim poboljšanjima organizacijskih metoda, kao i tehnoloških aspekata proizvodnje animiranih filmova (Ibid.:43). Jedini veći suparnici Disneyjevom studiju, prema Davis (Ibid.:50), bili su studio braće Fleischers te studio Warner Brothers – no nijedan od njih nije uspio ozbiljnije zaprijetiti Disneyjevom carstvu i skinuti ga s trona. U međuvremenu, sami crtani filmovi počeli su zadobivati nešto ozbiljnije forme, sve više ličeći na ono što imamo priliku gledati danas na ekranima.

⁹ Preuzeto sa: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/magic%20lantern>>, [18.7.2017]

Zanimljivo je navesti Wardovu (2000:2) konstataciju kako je u periodu ranih filmova, od kraja 19. stoljeća do prvih desetljeća 20. stoljeća, pojam *animirano* zapravo generički predstavljao sve prikazivane filmove – bili oni igrani ili animirani. Pojmovi poput 'animirane fotografije' odnosili su se na općenito sve filmove, a ne samo na one u kojima se koristila manipulacija kadrova (Ibid.:2). Kao što piše Kristin Thompson (1980:106; u Ward, 2000:2): „pojam 'animirani film' označavao je ne samo crtane filmove već bilo koji film s pokretnim slikama“. Stoga i ne čudi rečenica Amy M. Davis (2001:45), koja piše kako su: „[A]nimirani filmovi, kao i igrani filmovi, sačinjeni od niza sekvencijalno uređenih pojedinačnih slika, koje se zovu kadrovi“ – gdje Davis podvlači temeljnu sličnost između igranih i animiranih filmova. No već do 1920-ih godina, animacija postaje zasebna vrsta pravljenja filmova, i kao takva se dalje razvija (Thompson, 1980:107; u Ward, 2000:2).

Riječi animacija, animirati, animirano i sve ostale izvedenice – potječu od latinskog glagola *animare* koji znači „oživiti“ (Wells, 1998:10). Kako piše Paul Wells (1998:10), u kontekstu animiranog filma to znači „umjetno stvaranje iluzije pokreta u neživim linijama i formama“. Animirani film je tako „film napravljen ručno, kadar po kadar, pružajući iluziju pokreta“ koja je različita od konvencionalne fotografije (Ibid.:10). Ipak, jasno je kako je takva definicija nedostatna u vrijeme svakodnevnog nastajanja i otkrivanja novih računalnih tehnologija manipulacije slikom. Animacija je sada puno više od samog crtanja rukom, ili pak sve osim ručnog crtanja. Kako piše Ward (2000:2,3), ne smije se smetnuti s uma da je animacija oduvijek predstavljala puno više od samog ručnog crtanja kao samo jedne tehnike proizvodnje, ali je hegemonijom tog specifičnog načina proizvodnje postala ograničeno shvaćena. Animacija je tako zaista raznovrsno polje djelovanja i proizvodnje filmova, u kojem se koriste tehnike kao što su glina, lutke ili papirnati izresci, iako u mnogo manjem broju filmova zbog dominacije tehnike animiranih slika (Ibid.:3). No i to se krajem 20. stoljeća počelo drastično mijenjati zbog sve češćeg korištenja računala u proizvodnji filmova,

sve u svrhu generiranja trodimenzionalnih slika, što je posve izmijenilo dotadašnje tradicionalne animacijske tehnike (Davis, 2001:45; Curtis, 2014). Sophie Curtis (2014) u svom Internet-članku¹⁰ piše kako je: „tehnologija filmske animacije daleko stigla od ranih dana ručno crtanih crtića“. Teško je uopće zamisliti da se pred samo par desetljeća sva animacija proizvodila bez ikakvih kompjutera ili digitalne tehnologije, no kompjuteri su duboko izmijenili načine kako se stvaraju i distribuiraju slike (Kerlow, 2004:4). Prvu dugometražnu posve kompjuterski-generiranu animaciju, crtani film *Toy Story* iz 1995. godine, stvorili su Pixar i Disney, a slijedio ih je DreamWorks koji je 2001. g. stvorio crtani film *Shrek* – čime je kompjuterska animacija filmova očvrstnula kao: „jedna od najsofisticiranijih i najmoćnijih oblika animacije“ (Curtis, 2014). Kompjuterska tehnologija je tako: „otvorila neslućene mogućnosti za animatore“, a: „sa sofisticiranim softverom modeliranja i moćnim kompjuterskim procesorima, jedina granica je mašta animatora“.¹¹ Novi val animiranih filmova svoju važnost, između ostalog, dokazuje i uspjehom na kino-blagajnama: „u ožujku 2009. g., 17 od prvih 100 najuspješnijih filmova svih vremena bili su animirani filmovi, svi izdani u posljednjih dvadeset godina“ (King et al., 2010:18).

Veliki Pixar zapravo je nastao kao istraživački odjel u tvrtci Lucasfilm u ranim 80-im godinama, a istraživao je kompjuterske hardver i softver sisteme s ciljem razvijanja specijalnih efekata na filmu (Clarke, 2013). George Lucas je zatim prodao Pixar Steve Jobsu, da bi ova tvrtka, pod direktorstvom Johna Lassetera, do 1993. godine imala 80 zaposlenih te veliki kapacitet za daljnje dugoročno razvijanje kompjuterske animacije, koji je naposljetku prepoznala i Disney korporacija (Ibid.). Partnerstvo Pixara i Disneya ostvareno je sredinom 90-ih godina 20. stoljeća, a ono je rezultiralo i filmom koji je spomenut u prijašnjem odlomku

¹⁰ Pronaći cijeli članak na: <<http://www.telegraph.co.uk/technology/news/10849028/How-technology-is-driving-the-next-wave-of-film-animation.html>>, [pristupljeno: 24.7.2017].

¹¹ Preuzeto sa: <<http://pixar-animation.weebly.com/three-dimensional-computer-animation.html>>, [pristupljeno: 31.7.2017].

(Sønnesyn, 2011:7). Nakon jedanaest godina partnerstva, Disney napokon kupuje Pixar Animation Studios, čime Pixar postaje podružnica Disneyjeve tvrtke (WD Company, 2010; navedeno u Sønnesyn, 2011:7). James Clarke (2013) Walta Disneya opisuje kao praoca Pixarovog senzibiliteta i uspjeha, jer danas je Pixar „ikona pop-kulture i svjetionik posebice za animaciju“, ali i za cjelokupnu proizvodnju filmova. Ova tvrtka je, u zadnjih 20 godina, tako iz sjene proizašla kao „novo lice“ Disneyja (Decker, 2010:3).

Pixar je 1995. godine u svijet animiranih filmova uveo krucijalnu promjenu koja će nadalje utjecati na sve animirane filmove – prvim filmom napravljenim kompjuterski-generiranom animacijom povećao je tempo razvoja, predvidljivost i profitabilnost animiranih značajki filmova (King et al., 2010:23). Animirani filmovi se od tada proizvode za globalnu publiku koja više nije ograničena samo na djecu, a sve češće se filmovi gledaju kod kuće, zahvaljujući novim tehnologijama (Ibid.:23). Takve animirane uspješnice velikih studija, kao što je Pixar, sa sobom donose i svu popratnu *opremu*: akcijske figure, razne igre, a posebice video-igre; ali i nastavke uspješnih animiranih filmova, povezane televizijske programe, pa čak i predstave uživo, a sve u svrhu marketinških kampanja i povećanja profita (Ibid.:23,24). Decker (2010:4; vidjeti Gillam & Wooden, 2008; DeFife, 2009) navodi kako malobrojne kritičke studije Pixaru pridaju „promoviranje altruistične, brižne, i zajedničke muževnosti“, te „jakih, samopouzdanih, sposobnih žena u mnogim ulogama i sa mnoštvom karakternih obilježja gotovo neviđenih u ostalim medijima za djecu“. No, kaže kako se te analize nisu bazirale na kvantitativnim, znanstvenim metodama, čime se umanjuje vrijednost i valjanost njihovih rezultata (Ibid.:4).

3.4. Feminizam u bajkama

3.4.1 Primarni tekstovi

Kako piše Zipes (2000:155), povezanost feminizma i bajki može se grubo usustaviti u dvije glavne kategorije: „primarni tekstovi te feministička teorija kao kritika žanra i njegove proizvodnje“. Upravo tim redom kreće se i nastavak ovog teksta. Feminističke bajke se po definiciji: „uključuju u debatu o literarnim konvencijama i društvenim normama“, ali one predstavljaju i odgovor na druge bajke (Zipes, 2000:156). Takve bajke često, ako ne i uvijek, predstavljaju i: „opaka prepričavanja, ponovna pisanja i fundamentalna odbijanja tradicionalnih rodni uloga i društvenih očekivanja; one ogoljuju nevjerodostojnost rodni uloga u kanonskim tekstovima pisanim od strane muškaraca te njihov zagušljiv učinak na žene i njihov identitet“ (Ibid.:157). Zipes (Ibid.:156) prvu proizvodnju takvih bajki smješta u francuske salone 1680-ih godina – što se poprilično razlikuje od vremena prijelaza 20. u 21. stoljeće, kojeg spominje Redington Bobby (navedeno na str.19). No jasno je kako se potonje bajke veoma razlikuju od francuskih iz 17. stoljeća, koje su možda sačinjavale početke takve vrste bajki, ali ne i sve ono što današnje suvremene feminističke bajke sadrže, njihove teme i narativne strukture. Ženama koje su pisale te prve feminističke bajke, one su predstavljale žanr pomoću kojeg su: „istraživale alternativne stvarnosti, stvarale idealni svijet koji je mogao postojati samo u njihovoj mašti te sudjelovale u intelektualnom dnevnom diskursu iz kojeg su bile službeno isključene“ (Zipes, 2000:156). Takve bajke nastanjivale su: „izvanredno veličanstvene i moćne *ženske vile*“, koje su predstavljale zrcalo njihove svemoći unutar zidova salona, kao živi kontrast sa uvjetima njihovih stvarnih života (Ibid.:156).¹² Iako su njihove bajke bile proizvod mašte, one su u sebi skrivale kritiku društva te su se bavile raznim pitanjima kao što su: „izbor supruge, prava nasljedstva te žensko pravo na obrazovanje“

¹² Kurziv preuzet iz izvornika.

(Ibid.:156). Premda, kako piše Zipes (Ibid.:156), francuska tradicija ženskih bajki nije preživjela razne političke i povijesne uvjete u Francuskoj, njezine ideje pronašle su put do Njemačke, gdje su: „naišle na plodno tlo u kasnom prosvjetiteljstvu i periodu romantizma“. No Zipes (2000:156) navodi kako nam upravo povijest bajki u Njemačkoj u 19. st. prikazuje kako su: „patrijarhalne prakse uspjele u oslabljivanju percepcije publike o ženskom doprinosu žanru“ te da je upravo stoga potrebno revizionističko učenje o: „kontinuitetu feminističkog utjecaja na literarnu povijest kako bi se revidirala povijest žena i njihov doprinos tradiciji“. Razne teme o kojima su spisateljice, suvremenice braće Grimm, pisale, bile su zapravo rane verzije tema o kojima će pisati spisateljice kasnog 20. stoljeća: „glas i bezglasje; komodifikacija žena; rodne veze; važnost obrazovanja žena; propitivanje motiva otkupljenja u brak kao žensko jedino spasenje; te niz drugih društvenih nelagoda i rodni nejednakosti u patrijarhatu“ (Zipes, 2000:156). „Njihove bajke izazivale su i literarne i društvene konvencije“, što je uz ostale okolnosti, imalo utjecaja na činjenicu da su ostale na marginama vidljivosti (Ibid.:156). Ipak: „istraživanje povijesti izdavaštva spisateljica otkriva kako su one bile barem utoliko aktivne kao i njihovi muški kolege“, unatoč popularnoj struji kriticizma koja je favorizirala muške pisce, kao što su braća Grimm (Ibid.:157). Zipes (Ibid.:157) piše kako feminističke spisateljice, od kasnih 70-ih godina prošlog stoljeća, svoju kolekciju bajki dijele na tri kategorije: „(1) antologije aktivnih heroina koje se suprotstavljaju negativnom utjecaju stereotipa pasivnih žena proglašanih od strane kanonskih tekstova o sazrijevaćim adolescenticama; (2) 'alternativne' ili 'naglavce okrenute' priče s preokrenutim linijama radnje i/ili preuređenim motivima; i (3) kolekcije feminističkih radova ili originalnih priča baziranih na znanim motivima“ – one služe kao pokušaj mijenjanja kulturnih i društvenih paradigmi za boljitak budućih generacija, kao i za „vraćanje smisla ženske povijesti“.

3.4.1.1 Razlomljene bajke

No Lesley Farish Kuykendal i Brian W. Sturm (2007) u svom članku naziva *We Said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales!* pišu o nešto drukčijoj slici ovog pokreta. Oni navode kako se feminizam tijekom kasnih 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća razvio u smjeru proporcionalno suprotnom onom kojeg su zacrtali muškarci-pisci i patrijarhalna radnja bajki – vladao je osjećaj da su žene prirodno različite od muškaraca i s pravom superiornije od njih (Ibid.:39). Stoga su ponovno ispisivane narodne priče i bajke: „tvrdeći da su 'feminističke', često jednostavno preokretale *normalne* rodne stereotipe“ (2007:39).¹³ Takva puka zamjena rodni uloga, kako kažu autori, ne rezultira feminističkom bajkom, već *razlomljenom* bajkom (Ibid.:40). Takve *razlomljene* bajke propituju „rodne stereotipe i patrijarhalne ideologije“ samo na razini teksta bajke, gdje se promjene baziraju na pukoj supstituciji pasivnih muških likova snažnim ženskim likovima (Ibid.:40). Zipes (2000:172) pak takve bajke definira kao tradicionalne bajke koje su: „preuređene kako bi se stvorile nove radnje s fundamentalno različitim značenjima ili porukama“. On ih usko povezuje s parodijama bajki, ali kaže kako one ipak imaju različite svrhe: dok parodije ismijavaju individualne priče kao i cijeli žanr, *razlomljene* bajke teže: „pružanju društvenih i moralnih poruka“ (Ibid.:172). One tako, prema Zipesu (Ibid.:172) uče svoje čitatelje: „samopouzdanju, izbjegavajući pritom pre nagljene zaključke, uče poštovanju tuđe privatnosti i suosjećanju sa starijima i siromašnima“. Sam proces *lomljenja* bajke uključuje dekodiranje samih riječi bajke, njezinih motiva i radnje, kako bi se oni ponovno kodirali u novom, drukčijem uzorku (Ibid.:173). Može se vidjeti kako Zipes ipak ne zauzima tako negativan stav prema razlomljenim bajkama, kao što to čine Farish i Sturm, ili pak jednostavno ne ulazi u dublje polemike, već samo definira pojam te ga time zapravo smješta u drugu kategoriju bajki, kako

¹³ Kurziv nije preuzet iz izvornika, već je naknadno dodan kako bi se naglasila nemogućnost konstituiranja pojma 'normalno'.

svoje bajke dijele feminističke spisateljice – onu o 'naglavce okrenutim' pričama s preokrenutim linijama radnje.

3.4.2 Feministička teorija kao kritika žanra

Feministička kritika žanra bajki prvotno istražuje društvene uvjete u kojima se narodne priče i bajke proizvode, čime često dolaze do otkrića o reproduciranju rodni razlika i nejednakosti unutar društva koje ih proizvodi (Zipes, 2000:20). Takva kritika tvrdi kako su razne interpretativne tradicije, ignorirajući društveno-povijesni kontekst nastanka određene bajke te pridajući bajci univerzalna značenja, u isto vrijeme zanemarile opseg u kojem žanr reproducira patrijarhalnu konstrukciju roda, i kojom je oblikovan (Ibid.:20). Zbog takvih i drugih pristupa, feministički kriticizam bajki eksplicitnije je usmjeren na politički i ideološki plan svojih kritika, a za cilj ima: „podizanje svjesnosti o tome kako bajke održavaju tradicionalne rodne konstrukcije i razlike te kako se one mogu ponovno iskoristiti kako bi se suprotstavile destruktivnim tendencijama patrijarhalnih vrijednosti“ (Ibid.:20). Ipak, važno je napomenuti kako su: „[S]vi teoretski pristupi selektivni“, pa tako i feministička kritika bajki, gdje su različita istraživanja proizvela različite interpretacije bajki (Ibid.:20). Feministički pristupi koji su kritičniji prema bajkama češće se fokusiraju na bajke koje: „prikazuju 'negativne' ženske uzore; to jest, junakinje koje su pasivne, submisivne i nemoćne“ (Ibid.:20). Za razliku od njih, pristupi koji su manje kritički usmjereni običavaju odabirati bajke koje prikazuju: „'pozitivne' ženske likove; to jest, junakinje koje su snažne, snalažljive i agresivne“ (Ibid.:20). Feministički literarni kriticizam je, prema Zipesu (2000:158), u velikoj mjeri podbacio u praćenju nastajanja suvremenih feminističkih bajki – čije tradicije kritičari/ke postaju svjesni/e tek oko 70-ih godina prošlog stoljeća. Ono što takva feministička teorija najčešće kritizira jesu patrijarhalne književne i kulturne prakse u zapadnim društvima te se bavi prvotno s kanonskim pričama, odnosno s problemima s rodom, glasom i moći koji se

javlja u tim pričama (Ibid.:158). Proučava se i njihov utjecaj na socijalizaciju i akulturaciju, kao i šire društvene probleme – pristup žena javnom diskursu, reprezentacija žena u literaturi i ženski doprinos tradiciji bajki (Ibid.:158). Zipes (Ibid.:20) loše strane u takvom pristupu pronalazi u tendenciji ignoriranja povijesnog razvoja žanra u vezi s društvenim i kulturnim institucijama, odnosno u pretjeranom oslanjanju na sadržaj i temu priče, a ignoriranju okolnog konteksta i diskurzivne, narativne te ideološke konstrukcije teksta; te u fokusiranju feminističkih istraživača/ica primarno na elemente 'priče', kao što su osobine karaktera ili sama radnja priče – problem koji se javlja i u razlomljenim bajkama feminističkih spisateljica, o kojima je bilo riječi iznad. Još jedan problem s takvim kritikama, Zipes (Ibid.:20) pronalazi u čestoj pojednostavljenoj pretpostavki kritičara/ki da se bajke automatski podvrgavaju fiksiranim interpretacijama. Međutim, Zipes (Ibid.:21) navodi i suvremene primjere gdje su takvi metodološki problemi uspješno izbjegnuti, i to kroz: „kombinaciju feminističkog interesa s međusobnom povezanošću roda i žanra s drugim konceptualnim pristupima i metodologijama, kao što su psihoanaliza, strukturalistička analiza te analiza diskursa i kulture“. Međusobna povezanost i interakcija feminističkog teoretiziranja, kritike i feminističke prakse dovela je do značajnog napretka u pogledu razvitka takozvanih „alternativnih priča“ koje slijede feministički projekt (Zipes, 2000:159).

Elisabeth Panttaja (1988:166) u svom članku naziva *Making Reality Evident: Feminine Disempowerment and Reempowerment in Two Grimm's Fairy Tales* piše o tome kako se od 60-ih godina prošlog stoljeća među kritičarima dosta raspravljalo o reprezentacijama žena i djevojaka u bajkama. Većina kritika slijedila je slične postavke: ženske junakinje nisu prikazane dovoljno 'junački', lišene su djelovanja češće nego što pokazuju svoju volju i želju za djelovanjem i promjenom, potpuno su i svjesno ovisne o vanjskim izbaviteljima, o ocu i/ili princu te su ograničene na pripadanje domaćinstvu (Stone 1985:125-145; Stone 1975:42-49; Rowe 1979:237-258; Lieberman 1972:383-395; navedeno u Panttaja, 1988:166). No Panttaja

(1988:166) takve kritike usko povezuje s „Diznifikacijom“ i usporednom popularizacijom bajki kao što su Pepeljuga ili Snjeguljica, gdje se stare verzije bajki lišavaju svog dramatičnog sadržaja, čime sanitiziraju radnju bajke kako bi bila pogodnija za djecu-gledatelje. Dakle, ono što Panttaja (Ibid.:166) zaključuje jest da takve kritike prvotno kritiziraju takve verzije bajki 'lišenih sadržaja', odnosno: „praznoglavost američkih knjiga i filmova za djecu općenito, a ne teme i motive starih europskih narodnih priča“, iako toga nisu ni svjesni. Njezin pogled stoga se razlikuje od Zipesovog, utoliko što on predmet feminističke kritike vidi u kanonskim pričama i bajkama, dok ga Panttaja vidi u suvremenom Disneyjevom svemiru.

Stoga, što je ustvari predmet feminističke kritike? Kao ni kod definiranja bajke, ni ovdje nema previše sreće u pokušaju izricanja stroge definicije. Svakako, razlog za to krije se u činjenici da feministička kritika nije tako uniformirana i jedinstvena, kao što to nije ni pojam bajke. Postoji mnogostrukost kritičarki i kritičara koji svojoj kritici pristupaju na različite načine, birajući različite predmete svoje kritike, ostvarujući time i različite interpretacije raznih bajki. Veoma je teško pod isti kišobran staviti takvu raznolikost. No ono što je ovo dokazalo jest: „važnost razlikovanja između modernih američkih varijanti bajki te priča koje postoje u raznim oblicima u europskoj folklornoj tradiciji“ (Panttaja, 1988:167). Važno je u obzir uzeti i Haaseovu (1993:235; navedeno u Greenhill & Matrix, 2010:16) rečenicu u kojoj kaže kako se: „bajke sastoje od kaotičnih simboličkih kodova koji su postali vrlo dvosmisleni i pozivaju na poprilično različite odgovore; i [...] ti odgovori će odražavati primateljevo iskustvo, perspektivu ili predispoziciju“. Dakle, interpretacija uvelike ovisi o samom interpretatoru, bio on kritičar, teoretičar ili gledatelj – jedan tekst, jedna bajka može se čitati na stotine načina, bila ona suvremena inačica ili dio kanona.

4. Feminizam i filmska industrija

4.1 Feministička vizualna teorija

Irit Rogoff (2002:25) piše kako značenja u današnjem svijetu cirkuliraju pretežito vizualno, a ne samo usmeno i tekstualno. Pritom slike mogu prenositi informacije, pružati (ne)zadovoljstvo, određivati potrošnju ili posredovati u odnosima moći (Ibid.:25). Iz sve većeg zanimanja za vizualnost, slike i značenja koje one prenose, a prvotno iz britanskih kulturalnih studija, nastaje vizualna kultura, kao transdisciplinarno i više-metodološko polje istraživanja (Rogoff, 2002:26; Oleksy i Golańska, 2009:5). Britanski kulturalni studiji svoju teoriju vukli su iz više disciplina i metoda analize kako bi: „razotkrili duboke hijerarhijske i križajuće strukture društva“, na čijim se temeljima mogla razviti i vizualna teorija (Oleksy i Golańska, 2009:5). No vizualna kultura je mnogo više od same sfere cirkuliranja slika i njihovih reprezentacija, ili od samog tumačenja sfere vizualnog – vizualna kultura sadrži i sva ona značenja koja stvarima pridaje naša subjektivnost, socijalne konstrukte i sve one nevidljive slike koje, usprkos tome što nisu vidljive, postoje (Rogoff, 2002:31,32). Takvo interdisciplinarno, ili čak postdisciplinarno, polje analizira slike iz različitih starih i novih medija, arhitekture i dizajna kroz razne društvene arene: „vijesti, umjetnost, znanost, oglašavanje i popularnu kulturu“ (Oleksy i Golańska, 2009:5). Vizualna kultura revitalizira, dotad podosta zanemareno, pitanje slika te naglašava njihovu važnost u reprezentaciji značenja u društvu (Wojtaszek i Golańska, 2009:182; u Oleksy i Golańska, 2009).

Kada se govori o povezanosti feminizma i feminističke kritike filma, neizostavna točka u toj priči jest upravo vizualna kultura, odnosno vizualna teorija. Zbog čega su feminizam i vizualna kultura, ova dva modela razmišljanja i djelovanja, neminovno povezana jedno s drugim – jednostavno je objasnila Amelia Jones (2003:1), u uvodu svog zbornika radova *The Feminism and Visual Culture Reader*. Najrecentniji feminizam tako, prema Jones (2003:1),

inzistira na „širenju modela analiziranja uloge roda u kulturalnom iskustvu kako bi se prihvatila koekstenzivnost roda i ostalih modela subjektivnosti – uključujući aspekte seksualne orijentacije, rasne i etničke identifikacije, nacionalnosti, klase, i tako dalje“. Vizualna kultura je pak „model kritičkog razmišljanja o svijetu slika koje zasićuju suvremeni život“ (Ibid.:1). Njegov cilj je od početka bio razbiti granice postavljene od strane raznih disciplina koje su definirale načine na koje se „vizualni imaginarij“ može i mora analizirati unutar kritičke vizualne prakse (Ibid.:1). Specifični diskurs vizualne kulture se, od svojih početaka i povećanog razvoja u 80-im godinama prošlog stoljeća, temeljio na nekoliko komplementarnih modela proučavanja znakova, kao što su marksizam, semiotika, psihoanaliza; ali svoju pokretačku političku silu uzimao je i iz: „feminizma i ostalih diskursa o pravima, uključujući anti-rasističke i postkolonijalne teorije te homoseksualnu ili queer teoriju“ (Ibid.:2). Njihove zajedničke crte Jones (Ibid.:1) pronalazi u bavljenju političkim pitanjima te fokusiranju primarno na kulturalne oblike koji utječu na subjektivno iskustvo. Feminizam je tako: „odavno priznao kako je vizualnost (...) jedan od ključnih načina na koje je rod kulturalno upisan u zapadnoj kulturi“ (Ibid.:1). Jones (Ibid.:3) ističe i dva ključna trenutka u artikulaciji kritičkog diskursa učenja vizualne kulture – studija iz 1972. g. naziva *Ways of Seeing*, autora Johna Bergera, te esej Laure Mulvey iz 1975. g., naziva *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, koji je objavljen u britanskom filmskom časopisu *Screen*. Oba eseja naglašavaju važnost feminizma i feminističke kritike u proučavanju vizualne kulture (Ibid.:3). U ranim 70-im godinama simultano se razvijaju i feministički pristupi filmu, kao jednom dijelu vizualne kulture (Kuhn, 1994:72). Greenhill i Matrix (2010:20) pišu kako se može reći da je Alison Lurie sa svojim esejem *Fairy Tale Liberation*, upravo iz 1970. g., započela feminističko kritičko razmatranje bajki. Već 80-ih godina pojavljuju se brojni eseji koji potvrđuju sve jaču struju feminističkog kriticizma koja: „odbija suvremene teorijske

pristupe, kao one Freuda ili Lacana, naprimjer, na temelju njihove implicitne pristranosti muškom rodu“ (Penley, 1988:1).

4.1.1 Feministička filmska teorija

Zbog svega navedenog, jasno je da feminizam mora biti povezan s analizom filmske industrije kao očiglednog pripadnika vizualne kulture. U daljnjem tekstu korišten je naziv *film*, no on ne sugerira samo na određeni film koji je predmet nekakve analize. *Film*, kao što je to sažeto prikazala Annette Kuhn (1994:3) u uvodu svoje knjige *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, u ovom kontekstu podrazumijeva najšire shvaćanje tog pojma, odnosno: „razne aspekte institucija koje povijesno okružuju proizvodnju, distribuciju i prikazivanje filmova različitih tipova, od komercijalnog kina [...], do raznovrsnosti nezavisnog i avangardnog kina“. Naravno, u tom kontekstu podrazumijevaju se i sami filmovi, kao i: „uvjeti i karakter proizvodnje i recepcije tih filmova“ (Kuhn, 1994:4).

Prema Penley (1988:3), film je kao vrsta „mikrosvemira“, feministkinjama i feministima pružio model za konstrukciju pozicija subjekta u ideologiji, a iz njegovih krajnje „edipiziranih narativa“ mogli su se iščitavati „nesvjesni mehanizmi seksualne razlike u našoj kulturi“, a da se ne govori o proučavanju publike i recepcije samih filmova. Prema Lauri Mulvey (1989:77; navedeno u Thornham, 1999:2) film predstavlja „presudni teren“ na kojem se odvijaju feminističke debate o kulturi, reprezentaciji i identitetu, a mnoge feministkinje, počevši od Simone de Beauvoir, film vide kao „ključnog nositelja suvremenih kulturalnih mitova“ – kroz koje su „naša materijalna postojanja sagledavana, i življena“ (Thornham, 1999:10). Upravo pogled na film kao na: „niz ideoloških operacija kroz koje je žena konstruirana kao vječna, mitska i nepromjenjiva, esencija ili set fiksiranih slika i značenja, 'znak unutar patrijarhalnog poretka“ – daje feminističkoj filmskoj teoriji *plodno tlo* za otkrivanje procesa u kojima je: „žena konstruirana kao mit, kao fiksirani označitelj, unutar

tekstualnih praksi konstrukcije značenja“ (Kaplan, 1977:404; u Khun, 1994:75). Penley (1988:4) zaključuje kako nema sumnje da je: „feministička filmska teorija ostvarila vrlo značajan doprinos feminističkoj teoriji općenito“.

No čitajući djelo Terese de Lauretis (1984) naziva *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, da se zaključiti kako je feministička filmska kritika i teorija svoj doprinos dala i filmskoj teoriji općenito. De Lauretis (1984:15) piše o dva glavna konceptualna modela koja su bila uključena u razvoj filmske teorije i formulaciju njezinih koncepata: strukturalno-lingvistički te psihoanalitički model. U oba modela, ključna za „cinematsku teoriju“ jest važnost: „veza subjektivnosti, roda i seksualne različitosti sa značenjem i ideologijom“, budući da je kino (označujući pritom filmsku industriju općenito) „aparatus društvene reprezentacije“ (Ibid.:16). Prvi model, strukturalno-lingvistički model, podrazumijevao je da je seksualna razlika biološka činjenica, umjesto društveno-kulturni proces; dok je pritom u potpunosti zanemarivao društveno razlikovanje gledatelja ili pak pitanje ideologije u cijelosti (Ibid.:16). Psihoanalitički model je, pak,: „priznao subjektivnost konstruiranu u jeziku, ali ju artikulira u procesima (nagon, želja, simbolizacija) koji ovise o presudnoj instanci kastracije“, time utemeljenoj isključivo na muškom subjektu (Ibid.:16). Oba modela stoga, prema de Lauretis (Ibid.:16), sadrže određene kontradikcije i nedostatke koji se u feminističkoj filmskoj kritici moraju ispraviti ili bar propitati njihova ispravnost. Prema Teresi de Lauretis (1984:15) feministička kritika je kritika kulture izvana kao i iznutra te same kulture, na jednak način kao što su žene u filmu kao reprezentacija, ali i *izvan* filma kao subjekti raznih praksi.¹⁴ Dominantni filmovi i njihova produkcija ženu smještaju u „specifičan društveni i prirodni poredak“, u određene pozicije značenja, fiksirajući je u predodređene identifikacije (de Lauretis, 1984:15). No žena je ujedno i gledatelj filmova, čime sa sobom povlači čitav niz

¹⁴ Kurziv preuzet iz izvornika.

interpretacija, što feministička kritika mora uzeti u obzir – i ne samo ona, već i filmska teorija. Upravo recepcija teksta, odnosno iščitavanje značenja iz teksta (pritom ne misleći na tekst samo u pisanom obliku, već na bilo koji kulturni predložak) jest krucijalan trenutak intervencije u kulturu – bilo kakav tekst može proizvesti mnogo (suprotnih) značenja, ovisno o čitatelju/gledatelju, bio on pisan s feminističkom nakanom ili ne. Kuhn (Ibid.:13) zaključuje kako time cijeli proces recepcije postaje političko pitanje, što zauzvrat ima specifične implikacije na filmsku situaciju. Ono zbog čega su feminističke analize filmova važne jest: „stvaranje svjesnosti o društveno konstruiranoj prirodi reprezentacija žena u filmovima, kao i pružanje poticajne sile za stvaranje alternativnih reprezentacija“ (Kuhn, 1994:6). Alternativne reprezentacije bi stoga podrazumijevale nekakav feministički predložak, alternativni tekst koji sam po sebi nema fiksiranih, formalnih značajki, već on predstavlja relaciju: „postaje ženski tekst u trenutku njegovog čitanja“ (Ibid.:13). No, kako piše Kuhn (Ibid.:14), tekst je: „samo jedan element u nizu društvenih odnosa kulturalne proizvodnje“, dok bi se u pravovaljanu analizu trebali uključiti svi elementi proizvodnje.

Kao što navodi Kuhn (1994:68), feministička filmska teorija najčešće prisvaja i koristi metodologiju koja je već dostupna u nekom drugom obliku kulturalne analize, a koja se zatim prilagođava toj drukčijoj vrsti analize. Takvo prisvajanje metodologije koja nije nastala u okrilju feminističke teorije često može transformirati misli proizašle iz preuzete metode – za što Kuhn (Ibid.:69) piše kako je česta tvrdnja feminističkih teoretičarki i teoretičara. Korištene metode izvlače se iz socioloških analiza kulturalne proizvodnje, iz kulturalnih studija te iz filmske teorije, kao i iz semiotike te povezanih polja strukturalizma i psihoanalize (Kaplan, 1977; navedeno u Kuhn, 1994:69). Feministička filmska teorija tako, prema Kuhn (Ibid.:71) ima za cilj promatranje postojećih filmova, posebice holivudskih, *mainstream* filmova, pritom privlačeći pozornost na određene stvari koje se često uopće ne primjećuju u tim filmovima. Stvar pritom nije samo u: „prisutnosti – eksplicitni načini na koje su žene reprezentirane, vrste

slika, uloga konstruiranih u filmu“, već i u: „odsutnosti – načini na koje se žene uopće ne pojavljuju ili na neki način nisu reprezentirane u filmovima“ (Ibid.:71). Feministička teoretičarka, pritom, ima „povlaštenu točku ulaska“ u promatranje djelovanja ideologije samim time što je žena i tako: „društveno konstruirana kao 'drugo' ili 'outsajder' u seksističkom društvu“, što joj daje poziciju vanjskog promatrača teksta (Rich, 1978; u Kuhn, 1994:79). Prema tome, Kuhn (1994:71) zaključuje kako je „temeljni projekt feminističke filmske analize“ – nevidljivo učiniti vidljivim. Takva „analitička aktivnost“ može djelovati na nizu različitih razina, kao što je sam tekst filma ili razina proizvodnje filma (Ibid.:71). Kao što je navedeno u jednom od prethodnih ulomaka, feministička filmska teorija tako može, i trebala bi, djelovati i na razini teksta, kao i na razini konteksta – društvenog i povijesnog, pritom tražeći upravo vezu između njih (Ibid.:71,72). Pristupi koji bi u sebi sadržavali oboje predstavljaju tako poželjan, ako ne i nužan, put napretka kulturalne analize (Barrett et al., 1979; u Kuhn, 1994:81). Međutim, Kuhn (Ibid.:72) navodi kako to idealno stanje analize još uvijek nije postignuto u vrijeme pisanja knjige, dakle 90-ih godina prošlog stoljeća, no težnja je postojeća.

5. Konstrukti ženskosti u animiranom filmu

Feministička filmska teorija pritom uključuje i feminističke analize animiranih filmova – inačica tradicionalnih bajki, ili pak suvremene bajke. Tako se u toj vrsti analize preklapaju feminističke kritike žanra bajki s feminističkom filmskom teorijom. Upravo takva vrsta analize predmet je ovog rada. U analizu će se također uključiti i sam kontekst proizvodnje i recepcije animiranog filma koji je predmet ovog rada, čime će se nastojati težiti onome što Kuhn (1994:72) naziva „idealnim stanjem analize“.

Velike korporacije „reguliraju kulturu“, čime duboko utječu na kulturu kojoj djeca imaju pristup, kao i na njihov svakodnevni život (King et al, 2010:35). Henry Giroux

(1999:28,84; u King et al, 2010:36) piše kako je „zabava uvijek edukacijska sila“, a animirani filmovi postaju „novi edukacijski uređaji“ koji time pariraju starijim, tradicionalnim metodama učenja. Još je Bruno Bettelheim (1962; u Baker-Sperry & Grauerholz, 2003:713) isticao kako su dječje priče vrlo važno sredstvo kojim se djeca asimiliraju u kulturu. Tako i razna druga istraživanja iz ranih 70-ih godina pokazuju kako: „dječja literatura sadrži eksplicitne i implicitne poruke o dominantnim strukturama moći u društvu, pogotovo o onima koje se tiču roda“ (Baker-Sperry & Grauerholz, 2003:714). No nisu samo djeca ta koja iz bajki uče o društvu koje ih okružuje, i odrasli su jednako podobni usvajanju poruka, makar to češće bilo podsvjesno nego svjesno. Rowe (1986:209,210) piše kako žene mogu nesvjesno iz bajki (pritom pojam bajki ovdje uključuje i sve nove inačice tradicionalnih bajki, kao što su *pulp* ili *gotičke romanse*) u stvarni život prenijeti kulturalne norme koje veličaju pasivnost, ovisnost i žrtvu, kao najvažnije ženske osobine. Tako bajke nisu samo „zabavne fantazije“, već predstavljaju: „moćne prenositelje romantičnih mitova“, koji: „perpetuiraju patrijarhalni *status quo* tako što žensku subordinaciju predstavljaju kao romantično poželjnu, uistinu neizbježnu sudbinu“ (Ibid.:209,211). Jasno je onda kako bajke uistinu prenose značenja u društvo, te se ta značenja i asimiliraju u to društvo – najčešće bez njihovog prethodnog preispitivanja. No i samo društvo utječe na stvaranje i razvoj bajki, kao što je i tehnologija utjecala na razvoj novih vrsta bajki, jer u društvu već postoje seksualne predrasude koje se zatim umeću u bajke. Bajke se kroz vrijeme neupitno mijenjaju, uslijed promjena u samom društvu, ali ostaje pitanje što ta promjena sa sobom donosi.

Zbog toga smatram kako je animirani film *Merida hrabra* prikladan za analizu upravo navedenih struktura moći, prvenstveno vezanih uz pitanje roda. Koristeći suvremeni primjer filmske bajke, želi se istražiti moguća promjena položaja ženskih likova u bajkama, odnosno moguća promjena dominantne strukture moći koja se očitava u filmu te iz njegova društvenog i ekonomskog konteksta. Kako je napisano u jednom od prethodnih poglavlja, feminističke

analize bajki, bile one u pisanom obliku ili obliku filma, najčešće uključuju kritiku bajki, u smislu njezina podjarmljivanja ženskog položaja, no rijetke su analize koje rade suprotno. Tome se nije za čuditi, s obzirom da je cilj feminističkih kritičarki ili kritičara upravo kritizirati stanje stvari, a ne toliko prokazivati na uspješne prakse. Ovaj rad pokušat će stoga osvijetliti jedan primjer koji bi se možda mogao pokazati kao upravo ta uspješna praksa, iako je rad, naravno, otvoren i za drukčije ishode. No prije nego što se krene na samu analizu filma, ovaj rad će ponuditi povijesni razvoj ženskih likova u filmu te u bajkama.

Sharon Smith (1999:14) je 1999. godine pisala kako su žene u potpunosti izostavljene iz filma, kao i iz literature. Svoju tvrdnju razjašnjava tako što kaže kako su one zapravo tijekom bile prisutne i u literaturi i filmu od njihovih početaka, no karakterizacije ženskih likova nisu bile ni blizu zadovoljavajućih. Ipak, ona priznaje kako postoji šačica knjiga, isto tako i filmova, koji prkose ovoj činjenici. Smith (1999:14) piše kako se uloga žene u filmovima gotovo uvijek vrti oko njezinog fizičkog izgleda te „igre parenja“ koju igra sa muškim likovima, dok lik muškarca nikako nije iscrpljen samo njegovom vezom sa ženskim likovima, već muškarac preuzima mnoštvo uloga – koje najčešće obuhvaćaju neku vrstu borbe ili dokazivanja muškosti u nekom drugom obliku. Iako postoje brojni filmovi u kojima je žena glavni lik, ona je prikazana bespomoćno, zbunjeno, pasivno, ili pak kao „čisti seksualni objekt“ (Ibid.:14,15). Prema Claire Johnston (1973; u Kuhn, 1994:86), žene, isto tako, ne zauzimaju svoje mjesto u dominantnom filmu, nemaju prilike pričati svoju priču, već su one ideološki pozicionirane u patrijarhalnim terminima. Ipak, drugi autori tvrde kako su 90-e godine donijele neka poboljšanja u prikazivanju više ženskih uloga, dok su 2000-e dočekale „povratak čvrstog maskuliniteta, seksualnu objektivaciju žena, te relegaciju ženskih narativa i interesa k romantičnim 'ženskim filmovima'“ (Elasmar, 1999, Henry 2004, McRobbie, 2004, Thompson, 2007; u Decker, 2010:2). Laura Mulvey (1999:837,838) pak još u 70-im godinama ističe kako ženska uloga u filmu služi da, kao objekt vizualnog užitka, privuče

„muški pogled“, bio on od muških gledatelja ili likova. Funkcija filma jest pritom: „reproducirati što vjernije, takozvane prirodne uvjete ljudske percepcije“ (Mulvey, 1999:838). Kako piše Rowe (1986:222,223), iako se čini da su feministički politički pokreti prošlog stoljeća urodili plodom i donijeli žensku emancipaciju te „oslobođenje od tradicionalnih uloga“: „oslobođenje ženske psihe nije sazrijelo s dovoljnom snagom da bi podržalo radikalni napad na patrijarhalnu kulturu“, a: „bajkovite vizije romantike nastavljaju perpetuirati kulturalne ideale koji subordiniraju žene“. Žene su tako, barem krajem prošlog stoljeća, još uvijek konstituirale Drugo za muškog Subjekta koji je ujedno i Apsolut, kako je to zaključila Simone de Beauvoir (1986/2006:138). Prema tome, jasno je kako se stanje ženskih likova, a i žena općenito, nedovoljno mijenja, iako za sve možemo reći kako postoje svijetli primjeri – koji ipak ne uspijevaju mijenjati cjelokupno stanje.

Kao što to biva u igranim filmovima, stvar nije drukčija ni kod animiranih filmova, iako se često ovaj žanr relegira kao puka dječja zabava. Animacija je tako sve ostalo osim „nevine umjetničke forme“, jer je svaki trenutak pomno promišljen i iscrtan prije nastajanja samog filma – kako je napisala Elizabeth Bell (1995:108; u Bell, Haas, Sells, 1995). Bell (Ibid.:108) tako u jednom ulomku uspijeva sažeti ono što naziva „somatskim trijumviratom tjelesnih oblika i fotografija procesa starenja“ – recept za uspješnu animiranu bajku. Ovaj trijumvirat, koji prikazuje žene, pritom stvaraju muškarci, kako to inače biva u patrijarhalnom sustavu (Ibid.:108). Iako ima i onih koji kažu kako su bajke zapravo nastale tako što su ih na početku pričale žene, objašnjavajući time zašto su glavne junakinje bajki gotovo uvijek upravo žene (Neikirk, n.d.:38; Greenhill & Matrix, 2010:16). Alison Lurie (1970; u Lieberman, 2012:190) isto tako još 1970. godine piše kako su bajke zapravo prva prava ženska književnost, jer su upravo žene bile: „pripovjedači od koji su braća Grimm i njihovi sljedbenici čuli te priče“, i potom ih zapisali. Pritom, Lurie (1970; u Greenhill & Matrix, 2010:116) ističe kako postoji mnoštvo snažnih junakinja u bajkama, ali ih je muška izdavačka industrija „sakrila od

pogleda“. No Zipes (1995:37; u Bell, Haas, Sells, 1995) piše kako unatoč šarmu i ljepoti tih mladih junakinja, ti ženski likovi zapravo ispadaju: „blijedo i patetično kada se usporede s aktivnijim i demoničnim likovima u filmu“. I Lieberman (2012:190; u Zipes, 2012) ističe kako su aktivne i snalažljive djevojke vrlo rijetki likovi, kroz cijeli niz najpoznatijih bajki. Tako u isto vrijeme prikazujući žene i čineći ih nevidljivima, bajka žene „transformira u konstrukte 'Žena' koje su napravili muškarci“ (Bacchilega, 1997:9).

Prva na redu u trijumviratu ženskih likova, prema Bell (1995:108), je tinejdžerska junakinja prikazana u samom vrhuncu njezine gracioznosti i ljepote, koja u animiranim filmovima najčešće preuzima ulogu princeze; sljedeći je lik ženske pokvarenosti, vještice ili maćehe, prikazane u svojoj sredovječnoj ljepoti, na vrhuncu seksualnosti i moći; na kraju ženskog procesa starenja nalazi se starija, kruškolika, žena u kojoj se utjelovljuju pozitivne osobine požrtvornosti, njegovanja, žustrosti i komičnosti, a koja pritom najčešće tumači lik dobrih vila ili sluškinja. No, kako to obično biva, značenja se mijenjaju s vremenom, pa se tako mijenja i konstrukcija, odnosno prikaz, ženskih likova i tijela u animaciji (Ibid.:109). Bell (Ibid.:109) prati to „semiotičko uslojavanje“ ili pak „multitekstualne ikonografije“ kroz Disneyjevu animaciju. Prema njoj, prvi sloj ikonografije – skicu bajki, čine Perraultove, Andersenove ili bajke braće Grimm. No princeze koje se nalaze u njihovim bajkama, nisu ni blizu iste kao one koje se pojavljuju u bajkama novog doba (Do Rozario, 2004:34).

Iako se nacrt za tijela Disneyjevih mladih junakinja, pronalazi u dragim i predivnim mladim djevojkama iz literarnih bajki, njihov izgled će ovisiti o istovremenim popularnim prikazima ženske ljepote i mladosti (Bell, 1995:109; u Bell, Haas, Sells, 1995). Prve animirane bajke, odnosno njihovi stvaratelji, tako su gradili svoje ženske likove vukući inspiraciju iz klasičnog baleta (pritom asociirajući i na klasnu pripadnost) – čemu je dovoljan primjer Trnoružica iz bajke *Uspavana ljepotica*; a izgled junakinja nosio je značajke

eurocentrične ljupkosti svijetle kože (Ibid.:110). Juliana Garabedian (2014:23), prilikom svoje trotomne kategorizacije Disneyjevih bajki prema njihovu prikazivanju rodnih uloga, ovaj period naziva razdobljem *prije tranzicije*, a on, prema njoj, pokriva godine od 1937. do 1959. godine. Ovaj period se također poklapa sa „prvim valom feminizma“, a obuhvaća prve tri Disneyjeve princeze – Snjeguljicu, Pepeljugu i Trnoružicu (Ibid.:23). Nekoliko desetljeća i nekoliko ženskih junakinja naprijed, animirane bajke počinju istraživati i koristiti značajke burleske (opet asocirajući na ponešto promijenjenu klasnu pripadnost) kako bi se ženske junakinje pokazale u zamamnom svjetlu, ali ipak ostale dovoljno pripitomljene – primjer toga je Ariel iz bajke *Mala sirena* (Bell, 1995:114; u Bell, Haas, Sells, 1995). Slijede se popularniji, „demokračični“, oblici plesa i pokreta, nevezani uz visoku kulturu (Do Rozario, 2004:46). Ovo središnje razdoblje Garabedian (2014:23) naziva *tranzicijskim periodom*, koji je svoje postavke povlačio iz drugog vala feminizma, odnosno iz kasnih 60-ih godina do ranih 70-ih. Animirani filmovi koji, prema Garabedian (Ibid.:23), spadaju u ovu kategoriju su – *Mala sirena* (1989), *Ljepotica i zvijer* (1991), *Aladin* (1992), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *Princeza i žabac* (2009) te *Snježno kraljevstvo* (2010). Već ovdje se vidi kako Disney pomalo kaska za feminističkim ostvarenjima, sudeći prema godinama izdavanja navedenih filmova, ako se može reći da ih je uopće ikad slijedio. Kao što je to zapisala Laura Sells (1995:175; u Bell, Haas, Sells, 1995), a prema Josephu Campbellu (1972:850; u Bell, Haas, Sells, 1995:175), za kojega je bajka poput kameleona koji mijenja boje sukladno okolišu u kojem se nalazi, prilagođavajući se tako trenutku, Disneyjeve suvremene verzije bajki su, poput kameleona, promijenile boje od klasnih do rodnih povlastica. Dok su starije animirane bajke mnogo više značajki vukle iz klasnog konteksta, suvremene bajke su se, prema Sells (1995:175; u Bell, Haas, Sells, 1995), gotovo potpuno posvetile rodnom kontekstu – iako se klasa nije ispustila iz vida. Slijedeći ove postavke, dolazimo do zadnjeg razdoblja animiranih Disneyjevih filmova, koje se prema Garabedian (2014:23,24) naziva – *progresija*. Ono još

više kaska za feminističkim ostvarenjima nego što je to činilo drugo razdoblje, pa su tako gotovo dvadeset godina nakon početka trećeg vala feminizma – sredine 90-ih godina – Disneyjevi filmovi promijenili obrazac prikazivanja princeza tek 2012. godine. I to upravo s animiranom bajkom koja je predmet analize ovog rada –*Merida hrabra*; iako bi neki rekli da se već od Pocahontas vide promjene u prikazivanju rodnih uloga (Ibid.:24). Zadnje razdoblje sadrži još i animirani film *Snježno kraljevstvo* iz 2013. godine, a Garabedian (Ibid.:24) to razdoblje vidi kao mogućnost mijenjanja i prevladavanja tradicionalnih ženskih rodnih uloga.

Sredovječne likove ženske pokvarenosti – vještice, maćehe ili zle kraljice – Disney, prema Bell (1995:115; u Bell, Haas, Sells, 1995), pretvara u fatalne žene, *femme fatale* bajki. One predstavljaju utjelovljenje vrhunca ženske seksualnosti, koja se u isto vrijeme povezuje sa vrhuncem ženske zlobe i sebičnosti. Tracie D. Lukaszewicz (2010:73; u Greenhill & Matrix, 2010) piše kako su tradicionalne bajke obilovale ovom vrstom ženskih likova – „figurama ženskog zla“, kako ona navodi, a to se može reći i za suvremene bajke. Prema Lauri Sells (1995:181; u Bell, Haas, Sells, 1995): „unutar Disneyjeve patrijarhalne ideologije, bilo koja žena sa moći mora biti prikazana kao kastrirajuća kučka“. Ipak, ovi ženski likovi se, kao i princeze, mijenjaju tijekom vremena, pa tako Do Rozario (2004:44) navodi kako je *femme fatale* zadnji nastup imala u filmu *Mala sirena*, ali samo kao „groteskna parodija“ takvog lika. Od onda pa nadalje, princeze zadobivaju moć koju je imao pokvareni lik zle kraljice ili maćehe, a zli lik se rastvara u obliku neke druge, manje snažne prijetnje. Moć koju princeza dobiva, međutim, nije pleplavljujuća ni zla (Ibid.:44).

Treći, karakteristični ženski lik u bajkama, dijametralno suprotni lik fatalnim ženama, jesu dobre vile, kume ili sluškinje koje ujedno predstavljaju i treće, najstarije, razdoblje ženskog života. One reprezentiraju nadnaravnu žensku dobrotu, koja je pritom izmještena fizički i temporalno, nudeći: „zaštitnu snagu koja je uvijek prisutna unutar svetišta srca“

(Campbell, 1968:71,72; u Bell, Haas, Sells, 1995:118). Tako je ženska požrtvornost prikazana u obliku „postmenopauzalnog teksta aseksualnosti“, koji ponovno uspostavlja i održava red kojem fatalne žene prijete te ga uništavaju (Bell, 1995:118,119; u Bell, Haas, Sells, 1995). Lieberman (2012:196; u Zipes, 2012) piše kako moćne, dobre vile ne predstavljaju ljudsko biće, one ne pripadaju ovom svijetu, slično kao patuljci i čarobnjaci. Njihov izmješteni položaj ne predstavlja gotovo nikakvu alternativu mladim, pasivnim junakinjama (Ibid.:196).

Sudeći prema pisanju Elizabeth Bell, Juliane Garabedian, i Rebecca-Anne Do Rozario, ali i promatranju njihovih primjera, čini se kako, dok se likovi junakinja bajki i fatalnih žena izmjenjuju i tijekom vremena ovisno o društvenom kontekstu, dobre vile gotovo u svim bajkama zauzimaju svoje, usustavljene pozicije – izgled, ponašanje, karakterizaciju općenito. Isto tako, Bell (Ibid.:121,122) naglašava životni krug ženskih likova u Disneyjevim bajkama, gdje se mlade junakinje s prolaskom vremena pretvaraju u fatalne, okrutne žene, koje se zatim pretvaraju u stare, dobre vile kako bi one naposljetku opet pazile na nove mlade junakinje i princeze – i životni krug animiranih bajki se nastavlja. No ova tranzicija se najčešće ne događa kroz obiteljske veze, već kroz društvene saveze između navedenih žena – gotovo uvijek se radi o maćehama ili dobrim vilama, umjesto o majkama i bakama (Do Rozario, 2004:41).

Disneyjevi umjetnici su uspjeli, prema Bell (1995:120), prikazati: „performativne aktove roda i kulturalnih kodova ženske seksualnosti i djelovanja“. Ti kulturalni kodovi se mijenjaju, čime dokazuju performativnu prirodu roda o kojoj je pisala Judith Butler. Rod je, tako, daleko od stabilnog identiteta koji mu se nekad pridavao – rod je identitet koji je konstituiran kroz vrijeme, tj. kroz „stiliziranu repetitivnost činova“ (Butler, 1988:519). Stilizira se i tijelo, odnosno tjelesne kretnje, geste, razni aktovi, kako bi se održala iluzija trajnog

doživljaja vlastitog roda (Ibid.:519). Nije li upravo to stiliziranje tijela, ono što se događa prilikom same izrade animiranog filma? Mogućnost transformacije roda u animiranim bajkama onda leži u prekidanju repetitive činova stvaranja identiteta likova – u drukčijem nacrtu animacije, kao što Butler (1988:520) piše kako mogućnosti transformacije roda općenito u društvu, leže upravo u tom lomu subverzivne repetitive stiliziranih činova. Rodni identitet je tako performativno postignuće kojemu prijete društvene sankcije, tabui i predrasude, no isto tako upravo u toj performativnosti leži mogućnost preispitivanja i osporavanja njegovog statusa u društvu (Ibid.:520). Upravo „definiranje roda kao performativne proizvodnje“ prekida iluziju roda kao prirodne kategorije (Sells, 1995:183; u Bell, Haas, Sells, 1995; pogledati i Butler, 1990; Butler, 1991; Capo i Hantzis, 1991; Garber, 1992). Butler nam pokazuje kako se rodni identitet može mijenjati, pogotovo uslijed društvenih utjecaja i tijekom prolaska vremena. Ta promjena može se iščitati i u prikazu likova žena u animiranim bajkama. Jer, kako piše Bell (1995; u Bell, Haas, Sells, 1995:120), priče koje postavljaju ženske likove nisu tekstovi s fiksiranim značenjima, već: „početne točke za kulturalne konstrukcije ženskosti“.

5.1 Analiza animiranog filma *Merida hrabra*

Ako se za primjer jedne takve priče, koja u svoje središte postavlja ženski lik princeze, uzme animirani film *Merida hrabra*, preostaje samo ispitati navedeni primjer te navesti zaključke analize. Analiza će prvo u obzir uzeti kontekst samog filma, da bi se zatim krenulo u analizu sadržaja. U analizi sadržaja neće se toliko govoriti o samoj radnji filma, već će se film razmatrati s obzirom na ženske likove koji u njemu igraju ulogu, da bi se pritom koristile sekvence iz samog filma za bolje razumijevanje.

Pošto mi nije cilj u potpunosti slijediti Proppov predložak u analiziranju bajki, u svoju analizu uključit ću samo funkcije koje su, na neki način, u skladu s analiziranom bajkom-

filmom, ili govore o nekom dijelu bajke. Njegova shema samo je mjerna jedinica, kako sam Propp (1928/1982:71) kaže, te tako nije potrebno slijepo slijediti njegove funkcije. Kako piše Do Rozario (2004:41), iako je Propp često citiran u literaturi o bajkama, aplikacija njegove teorije na analiziranje žanra bajki je ponešto limitirajućeg opsega. Unatoč tome, Proppove definicije pružaju odličan temelj za daljnje razmatranje funkcija bajki (Ibid.:41).

Prema Proppovoj (1928/1982:86) podjeli funkcija likova po djelokruzima možemo podijeliti i animirani film-bajku koja je predmet ove analize. Prvi djelokrug protivnika/štetočine bi tako obuhvaćao lik zlog medvjeda Mordura koji ubija svakog tko mu stane na put, a zapravo je u njemu duh pokvarenog sina starog vladara; sljedeći djelokrug darivatelja obuhvaćao bi vješticu koja Meridu opskrbljuje čarobnim kolačem. Meridina braća, tri mala blizanca, čine djelokrug pomoćnika – oni pomažu Meridi prilikom izvlačenja njezine majke-medvjeda iz dvorca (Ibid.:86). Merida spada u djelokrug junaka, iako ga Propp označuje kao muškog junaka, a ženski lik kao carevu kćer ili traženo lice (Ibid.:86,87). Djelokrug lažnog junaka bi, na neki način, obuhvaćao Meridina oca koji smatra da on mora ubiti oba medvjeda, svoju ženu kao i zlog Mordura, te Meridu zaključava u sobu kako ne bi nastradala (Merida hrabra, 1:11:15; Propp, 1928/1982:87). Ipak, neki Proppovi (Ibid.:86,87) djelokruzi su ostali neispunjeni u ovom primjeru bajke – djelokrug careve kćeri i njenog oca te djelokrug pošiljatelja. No, kako je već zapisano, Proppova teorija služi samo kao mjerna jedinica.

Riječima novinarkinje Stephanie Bunbury (2012): „živahna junakinja Merida predvodi Pixarovu prvu priču u Disneyjevom stilu, *Meridu hrabru*“. Ovaj film se tako, prema Bunbury (2012), može okarakterizirati kao bajka, domena Disneyjevog carstva, iako možda ne u tradicionalnom smislu te riječi: „smještena u srednjovjekovnoj Škotskoj, sadrži princezu, dvorac te vješticu koja baca strašne čini“. Ove značajke zaista jesu značajke tradicionalnih

bajki, no postoji više činjenica u i o filmu koje *Meridu hrabru* razlikuju od tradicionalnih bajki, a zbog kojih je upravo ovaj film zanimljiv za analizu. *Merida hrabra*, film je kojeg je objavila i distribuirala tvrtka *Walt Disney Pictures*, 2012. godine, pod produkcijom *Pixar Animation Studios*, no na njemu se radilo punih sedam godina – od početka pisanja priče do samog objavljivanja filma.

Iako je Pixarov film *Priča o igračkama*, iz 1995. godine, bio prvi dugometražni kompjutersko-animirani film na svijetu – *Merida hrabra* je prvi Pixarov dugometražni 3D kompjutersko-animirani film u kojem glavnu ulogu ima djevojka, koja k tome nema nikakvih ljubavnih interesa (Conradt, 2016).¹⁵ Kako piše Murphy (2012), muški likovi u različitim formama – igračke, čudovišta, štakori, dječaci – bili su u središtu Pixarovih animiranih filmova od njegovih početaka, dok na red nije stigla *Merida*. Film ima i PG rejting ('Parental Guidance Suggested') – što označava da se uz gledanje filma predlaže roditeljski nadzor, pošto neki sadržaji možda nisu prikladni za djecu mlađu od sedam godina.¹⁶ Angulo Chen (n.d.) tako piše kako je *Merida hrabra* prilično strašan film za jedan film o princezi.¹⁷ Sudeći prema toj činjenici, film *Merida hrabra* nije napravljen za najmlađe gledatelje, već za adolescentsku publiku – pružajući time veću raznolikost i veću dubinu filma koji ne slijedi klasične Disneyjeve, sanitizirane postavke (Short, 2015:9).

No to nije jedina novost koju je ovaj film donio pred lice javnosti, jer kako piše Williams (2012), *Merida hrabra* je različita od bilo kojeg Pixarovog ranijeg filma. Ova animirana bajka, prvi je Pixarov film čija je radnja u potpunosti smještena u prošlost – točno razdoblje nije poznato, jer se značajke likova i njihovog izgleda preklapaju s više povijesnih

¹⁵ Preuzeto sa: <<https://www.pixar.com/our-story-1/#and-beyond>>, [pristupljeno: 30.8.2017].

¹⁶ Preuzeto sa: <http://www.hbo.hr/article/jeste-li-znali-americki-mpaa-sustav-rangiranja-filmova_11608>, [pristupljeno: 11.9.2017].

¹⁷ Preuzeto sa: <<https://www.common sense media.org/movie-reviews/brave>>, [pristupljeno: 11.9.2017].

perioda, no vjerojatno je riječ o srednjovjekovnoj Škotskoj (Williams, 2012). Time što je ovaj film smješten u prošlo vrijeme, zapravo potvrđuje i obnavlja Disneyjevu ostavštinu bajki smještenih u doba „princeza, kraljeva, kraljica, vještica, zlobnih čarolija, i vragolastih sporednih likova“ – potvrđujući status bajke (McCarthy, 2012). Do Rozario (2004:35) također piše kako Disneyjeve animirane bajke obično prikazuju „retrospektivnu sliku“ – „princezu uhvaćenu u agresivno patrijarhalno društvo“. U isto vrijeme, one: „perpetuiraju bezvremenost odvojenu od društvenog napretka“, koja se stalno nanovo reproducira i obnavlja (Ibid.:36). Unatoč tome, Do Rozario (Ibid.:36) ističe kako Disney uspijeva održati originalni bezvremenski dizajn princeze, ali i obnavljati i prikazivati ju u novim izdanjima, tržišnoj robi i marketingu.

Merida hrabra je, također, prvi Pixarov film koji je smješten u Škotskoj (Williams, 2012). Još jedna nova značajka jest korištenje magije – Pixar u nijednom dosadašnjem filmu nije koristio magiju, po kojoj je Disney poznat (Ibid.). Tehnologija koja je korištena kako bi se ljudski likovi i okruženje prikazali tako realističnima, a opet dovoljno nestvarnima da bi se zadržao osjećaj animiranog filma, u *Meridi hrabroj* dosegla je nove granice – Pixar je morao obnoviti i promijeniti sustav animacije, odnosno softver kojim se koristio posljednjih 25 godina, zahvaljujući detaljnim prikazima prirode, Meridinoj bujnoj kosi te kompleksnoj odjeći koju svaki od likova nosi (Ibid.).

Još jedan podatak koji je vrlo zanimljiv za rad jest činjenica da je ovaj animirani film dobio prvu žensku redateljicu – Brendu Chapman, koja je ujedno i zaslužna za pisanje same priče (Powers, 2010). Brenda Chapman ipak nije dospjela biti glavna redateljica, već je zasluge dijelila s redateljem Mark Andrewsom – službena obavijest bila je da je do promjene, otprilike dvije godine prije objavljivanja filma, došlo uslijed „kreativnih nesuglasica“ (Vary, 2012). Iako, kako piše Sperling (2011), nije neuobičajeno da se ekipa koja godinama radi na

nekom animiranom filmu mijenja, pa tako ni sam redatelj filma, činjenica da su upravo ženu maknuli s te pozicije da bi bila zamijenjena muškim kolegom: „zapekla je ne samo Chapman, nego i njezine ženske kolegice u zajednici animacije“. I sama Chapman (2012) je u eseju za *The New York Times*, a koji je bio dio veće cjeline eseja na temu ženske trajne podzastupljenosti u Hollywoodu, istaknula kako se redatelji animacije mijenjaju na stalnoj bazi te nisu zaštićeni kao što su to filmski redatelji, što je prema njoj veliki problem, a da se ne govori o nedostatku ženskog pogleda na stvari u animaciji, ali i filmskoj industriji općenito. Greenhill i Matrix (2010:16) ističu kako je vrijedno napomenuti očiti nedostatak ženskih direktora u žanru bajki, i ne samo u tom žanru već u cijeloj filmskoj industriji diljem svijeta. Greenhill i Matrix (2010:4) navode kako verzije bajki kojima su redatelji žene, iako su takve vrlo rijetke, pružaju rodne iskaze prilično različite, i češće feministički nastrojene, od onih režiranih od strane muškaraca. Takve bajke mogu u sebi sadržavati „unutarnji kriticizam patrijarhalne ideologije“ koja je zaslužna za sam film (Kuhn, 1994:86). Ipak, na konkretnom primjeru ovog rada ne može se reći je li ženska strana priče, ona Brende Chapman, imala veći feministički doprinos od redatelja Andrews, jer se, na kraju, njihove vizije pretaču u jedan proizvod. No, za taj krajnji proizvod nisu zaduženi samo oni, već cijela vojska Pixarovih zaposlenika, animatora, crtača i ostalih, koji su svi zaslužni za finalni rezultat, jer, kako piše Bell (1995:10; u Bell, Haas, Sells, 1995): „konstrukcija roda [se nalazi] unutar materijalne proizvodnje animacije“, a svaki Disneyjev animirani film ima više autora. Ipak, ovaj događaj pokrenuo je lavinu kritika, odnosno pitanja o tome što se stvarno dogodilo, ali drukčije priopćenje nije dano – no ono što je Chapman (2012) izjavila dalo je naslutiti njezin stav o općenitom stanju u društvu: „ponekad žene izraze neku ideju koja se obori, da bi zatim neki muškarac izrazio zapravo istu ideju koja se zatim široko prihvaća. Dok ne postoji dovoljan broj žena rukovoditeljica na visokim pozicijama, ovo će se nastaviti događati“. Međutim, Chapman se, unatoč nedaćama, uspjela izboriti za dijeljenje redateljske funkcije, postavši tako

i prva žena koja je, kao ko-redateljica, dobila nagradu Oscar za najbolji animirani film, a i nije jedina žena koja je radila na filmu – glavna producentica filma također je žena, Katherine Sarafian, kao i suradnica producentice (Conradt, 2016; Williams, 2012). Ipak, Mark Andrews ostaje prvo ime filma i završne špice. A čak je i Chapman (u Giardina, 2013) istaknula kako film ipak slijedi njezinu priču, te da se ženski glas čuje, što je potvrdila i glavna producentica Sarafian.

5.1.1 Kontekst filma

Podatci o tome je li ova animirana bajka uspjela privući pažnju gledatelja, potražiti će se na internetskim stranicama *Rotten Tomatoes* i *Box Office Mojo*. Ove stranice su zapravo baze podataka o raznim filmovima – dok *Rotten Tomatoes* mjeri kvalitetu određenog filma, putem ocjenjivanja i kritika stručnjaka i gledatelja, *Box Office Mojo* je internetska služba koja izvještava o detaljima pojedinog filma, kao što su njegovi glumci, trajanje, budžet, zarada, osvojene nagrade i slično.¹⁸ Uspješnost animirane bajke *Merida hrabra* daje se tako mjeriti pokazateljima na ovim stranicama.

Prema *Rotten Tomatoes*,¹⁹ film je pozitivne kritike dobio od strane 78% filmskih kritičara, dajući mu tako visoku ocjenu 7 od mogućih 10. Kod gledatelja je, pak, film dobio prosječnu ocjenu od 3.9 od mogućih 5 zvjezdica, s postotkom od 76% gledatelja koji su ga ocijenili s 3.5 ili više zvjezdica. Ovi podatci film smještaju u gornju polovicu prosječnih filmova, dok je kritički konsenzus, kritičara s ove stranice, da: „*Merida hrabra* nudi mladoj publici i fanovima bajki, uzbudljivu, smiješnu, fantastičnu avanturu sa preokretom i iznenađujućom dubinom“. Od dvadeset i jednog Pixarovog animiranog filma koji su ocijenjeni

¹⁸ Preuzeto sa: <<https://www.rottentomatoes.com/about/>>; <<http://www.boxofficemojo.com/about/?ref=ft>>, [pristupljeno: 1.9.2017].

¹⁹ Pogledati na: <https://www.rottentomatoes.com/m/brave_2012/>, [pristupljeno: 30.8.2017].

na ovoj stranici,²⁰ *Merida hrabra* je završila na ne tako sjajnom 15. mjestu, sudeći prema činjenici da svi animirani filmovi iznad njega imaju postotak pozitivne kritike veći od 90%, dok postotak gledatelja kojima se sviđa određeni film, varira. Ispred *Meride hrabre* tako su Pixarove uspješnice koje svi poznajemo, kao što je *Priča o igračkama* ili *Potruga za Nemom*, a iza nje par manje poznatih filmova, ali i sva tri nastavka animiranog filma *Auti*.

Internetska stranica *Box Office Mojo*, više se bavi kontekstom samog filma nego samom recepcijom filma – iako zarada filma jasno govori o recepciji. Na stranici *Box Office Mojo*²¹ posvećenoj animiranom filmu *Merida hrabra*, naveden je sveukupni budžet filma koji je iznosio 185 milijuna dolara. Usporedbe radi, animirani film *Život buba* (iz 1998.g.) imao je budžet od 120 milijuna dolara, film *Potruga za Nemom* (iz 2003.g.) budžet od 94 milijuna dolara, film *Nebesa* (iz 2009.g.) 175 milijuna dolara, dok je primjerice animirani film *Priča o igračkama 3* (iz 2010.g.) imao budžet od čak 200 milijuna dolara.²² Prema sveukupnoj zaradi filma, *Merida hrabra* se opet smješta u donju polovicu Pixarovih filmova, sa zaradom od 237,283.207 dolara – pritom gledajući samo na američko tržište. Animirani film koji je najviše zaradio na američkom tržištu je *Potruga za Dorom* (iz 2016.g.) – 486,295.561 dolara.²³ Na svjetskom tržištu svi filmovi imaju prilično veliku zaradu, pritom prvo mjesto gotovo dijele *Priča o igračkama 3* i gore spomenuti *Potruga za Dorom* sa oko milijun dolara, dok je *Merida hrabra* na 11. mjestu sa zaradom od oko 540 milijuna dolara.²⁴

²⁰ Pogledati na: <<https://www.rottentomatoes.com/franchise/pixar>>, [pristupljeno: 30.8.2017].

²¹ Pogledati na: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bearandthebow.htm>>, [30.8.2017].

²² Pogledati na: <<http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?view=main&id=pixar.htm&sort=rank&order=ASC&p=.htm>>, [30.8.2017].

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

Što se tiče marketinških kampanja vezanih uz film, odnosno menadžerskih pothvata s ciljem što veće zarade filma, animirani film *Merida hrabra* se pokazao kao izvrstan izvor prihoda. Thomas K. Arnold (2012) je 2012. g., neposredno nakon objavljivanja filma, pisao kako se *Merida hrabra* već tri uzastopna tjedna, od samog objavljivanja, drži na samom vrhu ljestvica kućne zabave, odnosno da je prvi film prema broju prodanih cd-ova filma, DVD-a i Blu-ray diskova sveukupno.²⁵ Nedostatak ikakvih naknadnih vijesti sugerira da film nije ostao na vrhu ljestvice zadugo. Čak i prije samog objavljivanja filma, Disney i Pixar su objavili kako je video-igrica *Brave: The Video Game*, bazirana na animiranom filmu, u procesu izrade – što je čest podvig ove korporacije u svrhu povećanja zarade (Cork, 2012). I o nastavku ovog *blockbustera*, kako ga je nazvao Ferguson (2013), počelo se nagađati 2013. g., no do današnjeg dana nastavka ipak nema. No Disney svakako nije propustio priliku zaraditi na Meridininim lutkama, u svakakvim veličinama i oblicima, kao i na dodatnoj opremi kao što je streličarski set napravljen po uzoru na Meridin.²⁶

Tome je doprinijela činjenica da je Merida završila u društvu Disneyjevih princeza, jedina iz Pixarove gotovo posve muške družine, te zadnja koja je u to društvo ušla.²⁷ Disney joj je pritom dao i novi, „drastično promijenjeni“, 2D izgled nakon čega su se Meridini fanovi žustro počeli buniti i potpisivati nastalu peticiju za izmjenu njenog novog izgleda (Bahr, 2013). Merida je u novom izdanju izgledala mršavije, glamuroznije, primjerenije princezama u čije društvo su je uključili, i bez svojeg obilježja – luka i strijele, no fanovima se to nije nimalo svidjelo te je više od dvjesto tisuća potpisa na peticiji zahtijevalo povratak „poznatog pjegastog lica i divlje kose“ (Ibid.). Čak je i Brenda Chapman (u Liberatore, 2013), ko-

²⁵ Prema ljestvici prodaje *Nielsen VideoScan First Alert*; pogledati na: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/brave-tops-home-entertainment-charts-398576>>, [30.8.2017].

²⁶ Pogledati na: <http://www.disneystore.co.uk/on/demandware.store/Sites-disneyuk-Site/en_GB/Search-Show?q=merida>, [2.9.2017].

²⁷ Pogledati na: <<http://princess.disney.com/>>, [2.9.2017].

redateljica filma, izjavila kako je to „blatantno seksistički marketinški potez baziran na novcu“. Chapman (Ibid.) ističe kako je: „Merida stvorena kako bi razbila kalup, (...), a ne bila samo lijepo lice koje čeka romansu“. Disney je vrlo brzo povukao novu Meridinu verziju, s izjavom kako je to bila tek kratkotrajna, svečanija verzija izdana uoči njezine „krunidbe“, odnosno ulaska u društvo Disneyjevih princeza (Bahr, 2013; Conradt, 2016). Međutim, i loša reklama je dobra reklama, a Disney je ovom zaštićenom i licenciranom franšizom princeza, samo do 2012. g. zaradio 4 milijuna dolara profita – lik Meride je zasigurno još popravio ovu statistiku (McCarthy, 2012). Brendirani potrošački proizvodi iz ove linije – odjeća, lutke, posteljina, DVD-filmovi, MP3-playeri, atrakcije u zabavnim parkovima – broje oko 25 tisuća stavki (Ibid.).

5.1.2 Analiza ženskih likova u filmu *Merida hrabra*

Iako je Merida glavni lik filma, u filmu ima više ženskih likova koji, uz Meridu, igraju važnije uloge. Jedna od njih je Meridina majka, kraljica Elinor, koja ima veliku ulogu u Meridinom životu, a samim time i u filmu. Treći ženski lik je stara vještica koja isto tako, iako se pojavljuje samo dva puta tijekom trajanja filma, ima važnu ulogu za razvoj radnje filma. Jedini ženski likovi koji se u filmu pojavljuju osim navedena tri, su žene u gomili koje gledaju natjecanje u streljaštvu i sluškinje u dvorcu u kojem Merida živi, no one su samo usputno prikazane, bez većeg utjecaja na radnju. S ova tri glavna ženska lika, može se reći kako ovaj film slijedi postavke navedene u prijašnjem dijelu rada o semiotičkom uslojavanju ženskih likova bajki. No, čim se samo ovlaš zagrebe površina radnje filma, vidjet će se kako se sličnost s teorijom 'ženskog trijumvirata' Elizabeth Bell (navedeno na str.45), odnosi većinom samo na broj ženskih likova – čineći tako ovu animiranu bajku zanimljivom za promatranje.

Merida hrabra film je u kojem glavna junakinja Merida pokušava promijeniti svoju sudbinu, koja joj, po tradiciji njezinog kraljevstva, donosi udaju za jednog od tri prosioca. Međutim, na putu joj stoji majka koja čvrsto drži uzde kraljevstva u svojim rukama te brani Meridi bilo kakvu promjenu tradicije. Merida odgovor za svoje probleme pronalazi u šumi, u kolibi vještice koja joj nudi čaroliju. No, tom čarolijom Merida majku pretvara u medvjeda te ima samo dva dana da ju vrati u prijašnje stanje – tijekom kojih mora obraniti svoju majku-medvjeda od muškaraca koji ju love i žele ubiti, pronaći rješenje za svoju pogrešku, pomiriti se s majkom, promijeniti svoju sudbinu te se boriti s ogromnim, zlim medvjedom. Ovo je bio kratki pregled same bajke, u kojem se već nazire par neobičnih stvari. Kako piše filmski kritičar Roger Ebert (2012), u ovom filmu dobivamo tradicionalni teritorij Disneyja: „žustru princezu; njezinu majku, kraljicu; njezinog oca, odsječnog kralja, staru vješticu koja živi u šumi, i tako dalje“. No, jesu li ovi likovi zaista dio tradicije? Princeza koja se bori sama za sebe i pokušava mijenjati tradiciju; prisutna majka koja drži glavnu riječ u obitelji, a pritom nema loših namjera; te vještica koja, iako se po ovom pregledu čini da predstavlja barem jedan loš ženski lik, zapravo uopće nije zločesta – slijede li takvi ženski likovi postavljeni obrazac ili, pak, stvaraju novi?

5.1.2.1 Lik Meride hrabre

Merida, glavna junakinja filma, već u samom nazivu filma dobiva prvo određenje – hrabra. Time se već na početku stvara mišljenje o glavnoj junakinji kao hrabroj, samopouzdanjoj djevojci. Lik Meride na početku će predstaviti riječima raznih novinara i kritičara koji su o njoj pisali – svaki njihov članak sadrži mnoštvo epiteta koje su joj nadjenuli objašnjavajući time njezino ponašanje, osobnost i izgled. Gotovo svaka njihova izjava može se potkrijepiti scenom ili dijalogom iz filma, a zatim će uslijediti osobna analiza Meride. Pozitivne značajke obiluju u člancima novinara koji su izvještavali o novoj Pixarovoj

uspješnici, dok su ponešto negativnija opisivanja pružili filmski kritičari. No većinom se svi slažu u činjenici da Merida nije uobičajena Disneyjeva princeza. Stacy Conradt (2016) tako Meridu opisuje kao Disneyjevu princezu nalik na nijednu drugu. Brenda Chapman (u Giardina, 2013), redateljica koja je stvorila Meridu izjavila je kako je: „Merida samostalna duša, dijete prirode, (...) avanturist koji stvara svoj put“. To se jasno vidi u sceni kada se Merida jednog dana – dana kada može promijeniti svoju sudbinu, kako ona kaže – budi, uzima svoj luk i strijelu te odjaše na svom konju u šumu, gdje jaše i pritom savršeno gađa mete raspoređene po cijeloj šumi; penje se po stijenama kraj visokog vodopada, i zamalo pada, ali ne odustaje; pije vodu iz vodopada; te veselo skače i viče (Merida hrabra, 06:52).²⁸ Williams (2012) također navodi kako Merida nije „generička Disneyjeva princeza“, već „snažan karakter, odlučan u mijenjanju vlastite sudbine“. Murhpy (2012) piše kako je Merida tvrdoglava i živahna princeza. Za prikaz njezine živahnosti, možda je najbolja uvodna scena filma u kojoj je Merida još sasvim mala djevojčica koja se s mamom igra na livadi te joj se skriva ispod stola (Merida hrabra, 01:10). Njezina tvrdoglavost se, kao i živahnost, vidi tijekom cijelog filma, ali u sceni kada se njena majka pravi da priča s njom, dok ustvari priča s njezinim ocem, a Merida priča sa svojim konjem i pravi se da priča s majkom, jasno se očitava njezina tvrdoglavost i odlučnost (Ibid., 15:05). Manohla Dargis (2012) piše kako Meridina „nezgrapna masa živahnih kovrča“, „narančasto-crvene boje zrelog kakija“ čini da izgleda kao „usijana glava, buntovnik, mala princeza koja nije htjela i tako je bilo“. Roger Ebert (2012) u svojoj kritici filma zapisao je kako je glavna junakinja filma daleko od tipične princeze iz bajke, „škotska muškarača vatrene kose“ koju film, umjesto da ju prikaže kao mladu djevojku, prikazuje kao „počasnog dječaka“. McCarthy (2012), također filmski kritičar, slično kao i Ebert, Meridu naziva „škotskom princezom plamene grive“ i „divljom djevojkom u srcu“.

²⁸ U daljnjem tekstu scene iz filma će se ovako referencirati, s odgovarajućom minutažom.

I uistinu, ako postoji neko obilježje koje na prvi pogled Meridu uspostavlja kao fokalnu točku, to je njezina bujna, kovrčava, narančasta kosa. Jer koje bi drugo obilježje njezine vanjštine tako dobro okarakteriziralo njezinu osobnost, a da to nije kosa? „Njezini neuredni čuperci crvenih kovrča koji se međusobno preklapaju u svim smjerovima“ zapravo predstavljaju „prilično fluidnu, slučajnu kombinaciju pokreta“ koju je vrlo teško obuhvatiti kompjuterskim programom, koji radi na temelju uređenog slijeda naredbi – no to je izazov kojeg su Pixarovi stručnjaci objeručke prihvatili (Bunbury, 2012). Važnost i značenje njezine kose kao određenja njezine osobnosti, vidi se i prilikom natjecanja za njezinu ruku – majka joj netom prije natjecanja sprema kosu u kapu time pospremajući i njezinu buntovnost, no Merida uporno vadi čuperak van, a zatim, kad se odlučuje sama boriti za svoju ruku, deklarativno skida kapu i otkriva svu raskoš dotad ukroćene kose, označujući time i svoje oslobođenje (Merida hrabra, 18:00, 26:00). Ipak, kad se govori o fizičkom izgledu – nije samo njezina kosa koja ju razlikuje od ostalih Disneyjevih princeza. Ova razlika najbolje se može vidjeti u sceni u filmu kada Meridu njezina majka Elinor priprema za natjecanje njezinih prosaca. Majka Meridu oblači u korzet i haljinu, pritom Merida ne može disati od stezanja korzeta; stavlja joj kapu kako bi sakrila njezinu bujnu kosu i uštkava svaku njezinu primjedbu (Merida hrabra, 16:45). Merida ni u jednom trenutku ne pokazuje znakove gracioznosti, princeze kakva bi 'trebala biti', no majci izgleda prekrasno, onako kako i priliči jednoj princezi. To je zapravo jedini put da je Merida u svečanijoj haljini, i u prilici kada se mora ponašati kao prava princeza, no ona i u toj prigodi ostaje svoja, pokazujući nelagodu svakim svojim pokretom – dok joj majka cijelo vrijeme posprema jedan čuperak kose u kapu, Merida ga svojeglavo vadi van, a na njenom licu se pritom jasno iščitava prkos i buntovnost (Merida hrabra, 18:00). Scena u kojoj Merida sama gađa mete za svoju ruku, savršeno prikazuje i njezinu snagu volje i odlučnost, jer kada uzima svoj luk i strijelu te ne može

podignuti ruku zbog stezanja uske haljine – ona ju jednostavno raspara, bez imalo obzira na ljudstvo koje ju gleda, ili na majku koja ju je tako brižno spremala za taj dan (26:00).

England, Descartes i Collier-Meek (2011:558) su u svom kvantitativnom istraživanju, kodiranoj analizi sadržaja, koja se bazirala na devet Disneyjevih bajki koje su do 2009. g. izašle, zaključno s filmom *Princeza i žabac*, postavile karakteristike koje se najviše pridaju princezama, odnosno likovima žena u bajci. Prva karakteristika jest upravo pridavanje pažnje fizičkom izgledu, uključujući i priznanje fizičke atraktivnosti od strane drugih (Ibid.:558). Kako piše Neikirk (n.d.:38): „najčešće je moguće zaključiti o moralnom karakteru svakog lika prema njihovom fizičkom izgledu“. Atraktivnost je pritom „najvažniji atribut kojeg žena može posjedovati“, a „dobra žena obično submisivno prihvaća njezin udjel u životu dok čeka princa da se pojavi i preuzme kontrolu nad njezinom sudbinom“ (Ibid.:38). Baker (2003; u Neikirk, n.d.:38) navodi kako je upravo ljepota junakinje ta koja pokreće radnju, a ne njezini postupci. „Ženski ideal ljepote“, kako ga nazivaju Baker-Sperry i Grauerholz (2003:711), jest društveno konstruiran pojam o fizičkoj atraktivnosti kao jednoj od najvažnijih ženskih obilježja, nešto čemu bi sve žene trebale težiti. Kod Meride je upravo suprotno, njezin fizički izgled nikad nije stavljan u prvi plan, osim da bi prkosio stereotipima izgleda 'prave princeze' – a upravo njezini postupci su iskra koja pokreće radnju filma. Kako kaže Brenda Chapman (u Murphy, 2012): „željela sam stvarnu djevojku, ne onu, koju rijetki mogu dostići, sa sitnim, mršavim rukama, strukom i nogama. Željela sam atletsku djevojku, (...), dati djevojkama nešto u što se mogu ugledati i ne osjećati se nedostojnima“. I doista, Merida se doima kao svaka djevojka koju vidimo na cesti, ne odskačući svojom preintenzivnom ženstvenošću i 'visokim držanjem princeze', bez trunke šminke i glamuroznih oprava.

Sljedeća karakteristika princeza, prema England et al. (2011:559), jest fizička slabost, odnosno traženje pomoći pri teškim fizičkim zadacima; a zatim i pokornost, tj. popustljivost

autoritetu. Nanda (2014:248) navodi kako je pasivnost u bajkama: „najcjenjenije i najpoštovanije svojstvo koje žena može posjedovati u životu“. Ipak, ona piše kako iako su mnogi ženski likovi u bajkama pasivni, pogotovo oni s Disneyjevih početaka, „postoje drugi koji izazivaju tu pasivnost kroz transformativnu moć govora“ (Ibid.:247). Nije li upravo to ono što Merida čini? Film, nakon uvodne scene, i započinje njezinim govorom kao naratorice filma, brišući time uobičajenog muškog naratora iz priče, a Merida govori o sudbini: „[T]o je jedina stvar koju tražimo, ili se borimo da ju promijenimo; neki je nikad ne pronađu, ali postoje oni – koji su vođeni.“ (Merida hrabra, 04:55).²⁹ Merida se tako već na početku usustavljuje kao autoritet u filmu, kao glavna junakinja. Donna Jo Napoli (navedeno u Farish Kuykendal i Sturm, 2007:40), feministička autorica bajki, koristi narativne strategije koje: „podrivaju tradicionalnog sveznajućeg anonimnog pripovjedača kako bi se prikazale druge strane priče“. Kao što Jo Napoli često koristi pripovijedanje u prvom licu, tako je i Merida „agent vlastite naracije“, čime se potvrđuje: „važnost davanja glasa, djelovanja i subjektiviteta onima koji su do tada bili ušutkavani i objektivirani“ (Ibid.:40). Tako je ženski protagonist, u ovom slučaju Merida, potvrđen te mu je dana važnost, ukoliko je u mogućnosti pripovijedati vlastitu priču (Ibid.:40). Fizička slabost je zadnja odlika koju bismo nadjenuli liku Meride, jer ona uspješno jaše svog konja, u streličarstvu je uspješnija od mnogih muškaraca (što se jasno vidi na natjecanju za njezinu ruku, 24:50), penje se na visoke stijene u haljini, gradi sklonište sebi i majci u šumi te se naposljetku bori s medvjedom. Svoju popustljivost autoritetu pokazuje samo kao pokornost djeteta prema roditelju, u ovom slučaju majci. Ali ta pokornost nije dugotrajna niti snažna, što se može vidjeti u sceni kada ju majka uči kako biti princeza, uči je o kraljevstvu, o običajima, o držanju govora, uči je kako svirati glazbene instrumente, kako se ponašati u javnosti i pravilno jesti – Merida prilikom svake te aktivnosti, iako ih odraduje, svojim govorom tijela i mimikom lica pokazuje svoj otpor i neslaganje (Merida

²⁹ Svaki sljedeći citat iz filma bit će preveden na hrvatski jezik.

hrabra, 05:40). Ženski karakter, prema England et al. (2011:559), pokazuje emocije te često pokazuje znakove nježnosti, osjetljivosti i posramljenosti. Merida isto tako često pokazuje emocije, ali to su negativne emocije otpora prema pravilima, osjetljiva i ranjiva čini se tek kad uvidi da je pogriješila i ne zna ako će to ikad moći popraviti, u tom trenutku žali za svojim postupcima i plače nad majkom (Merida hrabra, 1:19:20). Zanimljivo je kako su upravo tu karakteristiku naveli England et al. (2011:559) – plakanje kao „iskaz fizičke i psihičke bespomoćnosti“, opisujući ga na sljedeći način: kada „ženski lik spusti svoje lice, tako da ga se više ne vidi, i plače, obično se pritom trese, drhti i jeca“. Merida je, čini se, u toj završnoj sceni filma prigrlila ženske karakteristike. No, i England, Descartes i Collier-Meek (2011:566) zaključuju kako su se i muške i ženske uloge mijenjale kroz vrijeme, pa je tako uloga princeze počela sve više uključivati i neke tradicionalno muške karakteristike, iako je donekle zadržala svoju ženstvenost. Kod karakterizacije lika Meride može se vidjeti upravo taj porast tradicionalno 'muških osobina', koji u isto vrijeme nije naštetio njezinoj ženskosti, iako nekima izgleda kao „muškarača“ – kako se izrazio kritičar Ebert (2012). Zaista, u opisu dječaka kojeg je napisala Simone de Beauvoir (1986/2006:161), lako se može pronaći i Merida. Način njezina postojanja doista ju ohrabruje da se postavi za sebe i da se slobodno kreće po svijetu, kako piše de Beauvoir (Ibid.:161). Ona se: „natječe s drugim dječacima u čvrstini i neovisnosti“, kada se uključuje u streličarsko natjecanje za svoju ruku, te pobjeđuje sva tri prosca (Merida hrabra, 26:00). Meridino tijelo uistinu jest: „sredstvo svladavanja prirode i oruđe za borbu“ – doduše, ne u doslovnom smislu, ali dovoljno da iskaže svoju snagu, koja nikako nije 'nadženska' (de Beauvoir, 1986/2006:161). Ona je poduzetna, domišljata i usuđuje se ono što se drugi ne bi usudili; najvažnije od svega – nema potrebu za potvrđivanjem i dokazivanjem sebe kao vrijedne (Ibid.:161). Kroz sve ove elemente, de Beauvoir je opisivala dječake, odnosno sve ono što djevojke nisu, a opet, Merida je sve to. De Beauvoir (Ibid.:161) navodi kako djevojčicu od najranije dobi uče kako od sebe napraviti

objekt da bi se svidjela drugoj osobi ili društvu. Pa i Meridina majka Meridu cijeli život uči kako biti princeza i ponašati se u javnosti, dok njezina tri mala brata, blizanci, slobodno trče po dvorcu i rade nestašluke: „Oni bi prošli nekažnjeno i s ubojstvom! Ja ne mogu proći nekažnjeno ni sa čim!“; no ona unatoč tome zadržava svoju neovisnost (Merida hrabra, 05:30). Pitanje jest je li za drukčiji tretman nje i njezine mlađe braće, zaslužan njihov spol ili činjenica što je ona prvorođena, a oni su jednostavno premali da bi ih se učilo manirima prinčeva. Ipak, zagovaram zadnju opciju, jer se na početku filma vidi kako se mala Merida (malo veća od svoje braće) bezbrižno igra skrivača sa svojom majkom i luta sama po šumi, te iako majka negoduje što je otac Meridi kupio luk i strijelu, 'muško oružje', za rođendan, Merida ima veliku slobodu (01:15). Njezina braća ipak su premala za bilo kakvo učenje ponašanja, a i tijekom cijelog filma nismo mogli vidjeti previše scena s njima jer je ipak Merida glavni lik, a oni su zaslužni za dodavanje razine komičnosti filmu. Čak i de Beauvoir (1986/2006:161) ističe kako bi djevojčica mogla: „pokazati istu bujnu životnost, istu radoznalost, isti duh inicijative, istu smjelost poput dječaka“, samo da ju se u tome ohrabruje. Je li za Meridin slobodan duh zaslužan „muški odgoj“, odnosno činjenica da očevi vrlo često kćeri pružaju upravo takvu vrstu odgoja, čime djevojčica postaje oslobođena nekih „nedostataka ženskosti“, kako piše de Beauvoir (Ibid.:161)? Svakako smatram kako je na Meridin odgoj i osobnost mnogo utjecao i otac, što se vidi kada maloj Meridi za rođendan poklanja mali, dječji luk i strijelu čime hrani njezinu 'dječačku' zaigranost i radoznalost (Merida hrabra, 02:00). I samim izgledom, Merida mnogo više liči na oca, nego na majku – pogotovo sa svojom narančastom kosom. Tijekom filma se može vidjeti kako je ona prava „tatina curica“, kako piše Do Rozario (2004:52), iako bi joj prema nekom patrijarhalnom scenariju otac zamjerao što mu prvorođeno dijete nije sin. No Meridin otac prema Meridi ne osjeća ništa drugo osim ljubavi i ponosa: „Baš si poput svoje majke, mali vraže!“ (1:09:15). Zapravo, Do Rozario (Ibid.:52,53) dobro primjećuje kako nijedan od Disneyjevih očeva nikad

ne poželi sina niti ne postavlja primjedbe o njegovoj odsutnosti, već, naprotiv, „slavi svoju kćer“.

Na kraju, smatram da Merida izgleda upravo onako kako bi jedna mlada djevojka i trebala izgledati – neopterećena modnim trendovima, dijetnim režimima, šminkanjem i pretvaranjem u odrasliju ženu nego što je. Uostalom, što zapravo čini jednu djevojku djevojkom i tko može reći što je, a što nije, normalno ili prihvatljivo? U mnogim Disneyjevim filmovima, kako navodi Chyng (2001; u Towbin et al., 2004:35,36), ženski likovi su prikazani s pretjerano seksualiziranim obilježjima: neprirodno mali struk, bujne grudi, velike oči i trepavice – je li to prihvatljiv prikaz ženskog tijela, koje je pritom najčešće u adolescentskoj fazi odrastanja? Međutim, Meridi se može zamjeriti određeni eskapizam, bježanje od odgovornosti – no, s druge strane, zašto bi svi morali slijediti društvene norme i pravila tradicije, kad je jasno kako se ona i tako s vremenom, ili s pojedincima kao što je Merida, mijenjaju i prilagođavaju.

Prema Lieberman (2012:197; u Zipes, 2012), moćne i dobre žene su gotovo uvijek vile, koje dolaze samo onda kad su potrebne. Za razliku od njih zle žene su obično prikazane kao „aktivne, ambiciozne, snažne volje, te su najčešće ružne“ (Ibid.:197). Merida je, čini se, uzela ponešto dobro iz oba svijeta – ona je dobrodušna, ali u isto vrijeme snažna, aktivna i ambiciozna. King, Lugo-Lugo i Bloodsworth-Lugo (2010:22) navode kako su u posljednja dva desetljeća žene u animiranim filmovima zaista prikazivane kao: „aktivniji i osnaženi likovi, često prkoseći autoritetu, čineći vlastite izbore te idu dalje od konvencionalnih rodnih uloga“. No razlog za to se, prema King et al. (Ibid.:22), ne krije u osvještavanju društva ili promjeni paradigme, već filmska industrija igra na duboku želju publike za prevladavanjem rasizma ili seksizma, dok u isto vrijeme samo afirmira dosadašnje stanje stvari pružajući „sanitizirane razlike i sigurne interpretacije“. Takvi prikazi ženskih likova, prema King et al.

(Ibid.:22) na kraju ipak žene smještaju u ovisne, seksualizirane i sporedne pozicije. Merida jest, na neki način, ovisna o svojim roditeljima pošto još živi s njima i nije dosegla odraslu zrelost, no to ju ne sprječava da podigne svoj glas i pobuni se protiv onoga što ona smatra nepravdom. O seksualiziranoj poziciji ovdje nema uopće riječi, jer Merida ni u jednom trenutku filma nije prikazana u njoj – zadržavajući tako ulogu mlade djevojke. Sporedna pozicija za Meridu ne postoji, ona je glavni lik filma, koji vodi samu radnju.

Richard Oram, škotski povjesničar, u intervjuu s novinarkom Laurom Barnett (2012) govori o filmu, njegovoj utemeljenosti na stvarnim prostorima te (ne)slijedenju stvarnih povijesnih podataka. On tvrdi kako činjenica što film u svom središtu ima snažnu junakinju može biti prilično povijesno točna: „znamo vrlo malo o ženama u srednjovjekovnoj Škotskoj, ali one o kojima znamo čine se poprilično borbenima“ – iako uvijek postoji ta mogućnost da su i ti povijesni podatci izmišljeni, kao i događaji u samom filmu (Ibid.). I Garabedian (2014:24) u svom članku također piše kako se radnja filma zbiva u Škotskoj iz 14. stoljeća, gdje su: „žene bile poznate po svojoj snažnoj volji i (...) hrabrosti“. Ako je takva povijesna činjenica istinita, onda revolucionaran karakter Meride, kao snažne, samodostatne princeze, i nije tako revolucionaran, a feminističko ostvarenje ženske emancipacije možda treba tražiti u srednjovjekovnoj Škotskoj. Jesu li producenti, redatelji i ostali koji su radili na ovome filmu, slijedili povijesne činjenice prilikom izrade filma, ostaje pitanje, no činjenica jest da je Brenda Chapman prilikom osmišljavanja priče na umu imala osvještavanje i promjenu današnjeg stanja stvari.

Zanimljiva je opservacija Elizabeth Bell (1995:116; u Bell, Haas, Sells, 1995) kako se u Disneyjevim animiranim filmovima-bajkama vrlo često koristi ekstremni krupni plan, i to jedino za likove zlih žena, *femme fatale*, a služi za pojačavanje efekta prijetnje. No u *Meridi hrabroj* događa se upravo suprotno – Merida, glavna junakinja, prikazivana je u krupnom

planu, i to više puta tijekom filma, dok *femme fatale* kao takve zapravo ni nema u filmu, a jedini loš lik je medvjed Mordur protiv kojeg se bore. Iako, kako piše Lieberman (2012:196; u Zipes, 2012), moćne, zle, starije žene obično nadmašuju brojnošću moćne, dobre žene – *Merida hrabra*, čini se, postaje iznimka koja potvrđuje pravilo. Ali zato je u filmu prisutna majka, kao još jedna iznimka koja možda potvrđuje pravilo.

Zadnja stavka u analizi lika Meride, prije analiziranja lika Meridine majke Elinor, jest brak. Prema Lieberman (2012:189), brak je glavno uporište i najvažniji događaj u gotovo svakoj bajci. Neikirk (n.d.:39) također piše kako: „gotovo svaka bajka kulminira s brakom“. Propp (1928/1982:70) kao zadnju funkciju bajki navodi upravo ženidbu junaka, za kojega pritom, uzgred rečeno, podrazumijeva da je muško. Ipak, on napominje kako je moguće da se u pojedinim slučajevima postupci junaka u nekim bajkama ne mogu odrediti nijednom od navedenih funkcija, no kaže kako je takvih slučajeva, odnosno bajki, vrlo malo (Ibid.:70). Jedna takva bajka je upravo *Merida hrabra*, gdje brak nije pronašao svoje mjesto – makar bi se dogodio da Merida nije ustrajala u svojoj odluci do kraja. Merida se upravo protiv braka i bori cijelu radnju filma, odbijajući pristati na dogovoreni brak bez ljubavi. Ljubav i nije nešto čemu Merida uopće teži, niti ima zamjenskog dečka za kojeg se ne smije udati da bi zbog toga odbijala dogovoreni brak. Tri moguća prosca koji se i pojavljuju u filmu, prikazani su (gotovo) kao karikature, zajedno sa svojim očevima i ostatkom klanova – očevi pršte mačizmom i samopouzdanjem, iako im njihov nezgrapan izgled to ne potvrđuje; dok su sinovi samo mlađe verzije očeva, iako mnogo ustrašeniji (*Merida hrabra*, 16:10, 18:15, 19:45). Njihovi očevi ih predstavljaju tako da govore o njihovim velikim postignućima u borbama, što se naveliko čita kao hvalisanje, ali i laganje (19:45). Čak je i Meridin otac prikazan kao vrlo snažan muškarac, ali izrazito nezgrapan što se tiče javnih govora i predavljanja te Meridina majka mora preuzimati riječ (18:50). Merida, koja predavljanje prosaca gleda s nevjericom, jednostavno želi sama birati svoj put u životu, neopterećena raznim obvezama i

dužnostima koje joj donosi život princeze: „Ja sam princeza. Ja sam primjer!“ (Merida hrabra, 05:35). Merida već u mladoj dobi uspješno vidi kako se kroz njezin odgoj – za kojeg je zadužena njezina majka, stišava njezina otvorenost, radoznalost i slobodan duh. Lieberman (2012:197; u Zipes, 2012) opisuje kako postoji nekolicina sličnih ženskih likova u bajkama kojima je zajednička crta to što se odbijaju udati. Osim toga, one se u bajkama opisuju kao razmažene, tašte i samovoljne, a kao primjer navodi Zlatokosu (Ibid.:198). Tim, navodno taštima, princezama odbija se priznati drukčiji zaključak – da su samo htjele sačuvati svoju slobodu i identitet (Ibid.:198). Ipak, čini se da je u tom pogledu, *Merida hrabra* korak naprijed, jer, iako joj majka na početku jako zamjera što se Merida ne želi udati: „[A]li jesi li spremna platiti cijenu svoje slobode?“ – na kraju filma, upravo joj majka savjetuje da ipak slijedi svoju sudbinu i pronađe svoj put: „[O]dlučila sam učiniti što je ispravno, a to je prekinuti tradiciju!“ (Merida hrabra, 15:35; 1:07:26). Do Rozario (2004:50) ističe kako se ispod djevojčina udvaranja nalazi njezina borba za autonomiju, no smatram kako ta borba ne mora nužno biti prikazana udvaranjem, odnosno nekakvim ljubavnim odnosom, već bilo kakvim iskazom koji tu autonomiju ističe, a ukoliko ne šteti okolnom društvu. Merida je htjela do autonomije stići onim za što je mislila da je lakši put, no on je ubrzo za nju i njezine bližnje postao teži put, ipak dovevši do sretnog završetka. Prema Do Rozario (Ibid.:51), funkcija Disneyjeve princeze jest usmjerenost prema samoj sebi, samo-otkrivenje prije nego poslušnost i „pokornost diktiranim muškim ili ženskim ulogama“ – a to je i ono što Merida u filmu čini. Na kraju, kada je smetnja patrijarhalnom kontinuitetu razriješena, odnosno kada sama princeza dovede do rješenja: „njezin izbor se uvijek poštuje: nema povratka prijašnjim patrijarhalnim strukturama“ (Ibid.:57). Upravo takav ishod vidi se u *Meridi hrabroj*, kada Merida pred svim klanovima održi govor o tome kako svatko mora pronaći svoj put i ljubav u svoje vrijeme, te je zatim svi muškarci podrže i klanjaju joj se (Merida hrabra, 1:07:00). Čini se da je Do Rozario (2004:57) pred više od deset godina došla do zaključka kojeg su mnogi

izbjegavali, tražeći samo negativne strane u svojoj kritici: „Disneyjevo carstvo se još uvijek može činiti kao muški svijet, ali to je muški svijet ovisan o princezama“.

5.1.2.2 Lik Meridine majke Elinor

Meridina majka u ovoj animiranoj bajci ima vrlo veliku ulogu, i to je već samo po sebi začuđujuće ukoliko se u obzir uzme činjenica da se odsutnost majki često primjećuje u Disneyjevim bajkama, ali i bajkama općenito (Do Rozario, 2004:52). Lynda Haas (1995:195; u Bell, Haas, Sells, 1995) tako, u svom članku naziva „*Eighty-Six the Mother*“: *Murder, Matricide, and Good Mothers*, piše kako je to brisanje majki, majčinog položaja u bajkama, zapravo „simboličko ubojstvo“ i: „oblik ideološke dominacije postignut na nesvjesnoj (kao i na svjesnoj) razini“. Warner (1995:210; u Do Rozario, 2004:52) piše kako se: „odsutnost majke u bajci najčešće proglašava na početku priče, bez objašnjenja, kao da ono nije potrebno“. Junakinje tako svoje odrastanje provode: „u služanju zločestoj maćehi, ocu, ili zvijeri“, bez prisustva majke (Rowe, 1986:218). Kao razlog za nepostojanje majki, Haas (1995:196) navodi činjenicu da su majka, kao i veza majke i kćeri, još uvijek „nesymbolizirane u našem kulturalnom imaginariju“. Balraj i Gopal (2013:119) navode kako je konstrukcija obitelji ista u gotovo svim Disneyjevim filmovima, gdje je pritom uloga majka nepostojeća, a glavni lik obično nema braće i sestara – upravo suprotno stanje vidimo u analiziranom filmu *Merida hrabra*. Čini se da je i u ovom slučaju, *Merida hrabra* iznimka, u kojoj ne samo da je majka prisutna, već je dinamika odnosa majke i kćeri glavna tema ovog animiranog filma. Chapman objašnjava kako se ona, prilikom pisanja priče, namjerno bazirala na odnos majke i kćeri jer je taj odnos najčešće zapostavljen ili nepostojeći u bajkama (u Giardina, 2013). Tako su majke u bajkama najčešće odsutne i pritom sentimentalizirane, ili pak zle i pritom prezirane (Haas, 1995:196). Jedan takav primjer predstavlja bajka *Snjeguljica i sedam patuljaka*, u kojoj je središnja tema upravo veza između Snjeguljice i njezine zle

maćehe, koja je ljubomorna na Snjeguljičinu ljepotu (Gilbert & Gubar, 2012:201; u Zipes, 2012). Dargis (2012), pak, vuče paralelu upravo između zle maćehe i Meridine majke, no za Elinor piše kako nije „klasična zlikovka“ jer je motivirana tradicijom klanova, a ne „tim velikim ženskim zlom: taštinom“. U filmovima u kojima se ipak pojavljuju, a nisu zle, majke nisu ondje da bi reprezentirale majčinstvo nego kako bi popunile evidentnu rupu u reprezentaciji cjelokupne obiteljske jedinice, a pritom su prikazane više stereotipno i ideološki, nego ostali likovi (Ibid.:196). Da bi se takve reprezentacije promišljale i, naposljetku, promijenile – potrebno je „potkopati patrijarhalni poredak“, kako ističe Luce Irigaray (1991:86; u Haas, 1995:197). Upravo zbog toga, piše Haas (1995:197), postoji tako malo filmova koji uključuju tematiziranje ili puko prikazivanje veze majke i kćeri te koji to čine na način opiranja hegemonijskim očekivanjima, i to s feminističkog stajališta. Može se reći kako *Merida hrabra* spada upravo u tu skupinu, a ova analiza, između ostalog, pokušava pronaći odgovor na pitanje je li ovaj animirani film uspio potkopati postavljeni patrijarhalni poredak.

Meridina majka Elinor u filmu se pojavljuje od samog početka, kao i Merida, te se odmah vidi velika povezanost između njih dvije. Ono što se, također, odmah vidi jest držanje i ponašanje majke kao kraljice – ona je sređena, s uređenom frizurom, dugom kosom i krunom, u haljini (iako ne svečanoj), pravilnog držanja, prilično ozbiljna ponašanja, iako je na početku prikazana kako se igra sa svojom malom kćeri (*Merida hrabra*, 01:17). Majka tako odmah prekorava Meridinog oca što na stol stavlja svoj luk i strijelu te što je maloj Meridi za rođendan donio mali luk i strijelu, tvrdeći da je Merida dama, za koju takvo oružje nije prikladno (02:30). Njezin muž ju odmah zatim hvata za stražnjicu, pokazujući svoje nezrelo i pomalo divlje ponašanje, dok pritom Elinor izgleda mnogo ozbiljnije i odraslije od njega. Zrelost i staloženost pokazuje i kada zaustavlja sveopću tučnjavu između klanova – dok se njezin muž pridružuje tučnjavi, ona se podiže sa trona te samo svojim hodom među

muškarcima zaustavlja tučnjavu, povlačeći pritom svog muža i lordove za uši (21:45). Ona sama održi govor koji je trebao održati njezin djetinjasti muž te time otvara natjecanje, pokazujući još jednom svoju moć (21:57). Svoj autoritet nad Meridom, Elinor pokazuje kada viče na nju ispred svih prisutnih na natjecanju i zabranjuje joj gađanje meta – no Merida se nije ni trenutka premissljala, zapravo imajući svu moć u svojim rukama (26:40). Majka pokušava povratiti svoj autoritet vukući Meridu do njezine sobe gdje viče na nju: „osramotila si ih. Osramotila si mene! Ne znaš što si učinila.“ – Merida ju moli da ju sasluša, ali majka je nemilosrdna te joj baca luk u vatru: „[J]a sam Kraljica, ti slušaj mene!“; no ubrzo se kaje (27:10).

Osim što se u sceni kada majka Meridu uči ponašanju princeze, i svemu ostalom što jedna princeza mora znati, vidi Meridina nezainteresiranost, u toj sceni također do izražaja još više dolazi i majčina obrazovanost, odgojenost, ozbiljnost i slijedeće tradicije – u kontrastu s Meridom (05:40). Kraljica Elinor tako Meridi poručuje da: „...i iznad svega, princeza teži ka, pa, savršenstvu.“ (06:50). Ona je i započela priču oko Meridine udaje, pozvavši lordove, predstavnike tri klana i njihove sinove da dođu i natječu se za Meridinu ruku (12:00). Kada joj majka pokušava opravdati njezino pozivanje tri klana za odabiranje Meridinog budućeg muža – „Merida, za to si se pripremala cijeli svoj život!“, Merida joj odbrusi vikanjem – „[N]e, za to si me TI pripremala cijeli život!“ (Ibid., 12:30). Majka tako „djetetu nameće svoju sudbinu“, kako piše de Beauvoir, jer smatra da je: „mudrije od nje napraviti 'pravu ženu' jer će je tako društvo lakše prihvatiti“ (1986/2006:162).

Ono što je u ovom filmu drukčije jest da Merida sama stvara „maćehu“ od svoje majke, odnosno čarolijom ju pretvara u medvjeda – iako ni kada je bila medvjed, Elinor nije bila zle naravi, osim u trenucima kada se životinjski instinkt počeo miješati s ljudskim. Balraj i Gopal (2013:119) navode kako su žene u bajkama karakterizirane ili kao dobri ili kao loši likovi, no

na primjeru Elinor se može vidjeti kako se ženski lik može u jednom filmu okarakterizirati i kao dobar i kao loš lik – iako ona ustvari u nijednom trenutku nema loše namjere, ali ju Merida vidi kao prijetnju svojoj verziji života. Kao što piše Bettelheim (1975/2000:67): „bajka opominje da nas srditost ne smije ponijeti predaleko i prebrzo“. U ovom slučaju, Meridu je ponijela želja za promjenom njezine sudbine koju joj je dodijelila majka te nije bolje promislila o posljedicama svojih želja: „[Ž]elim čaroliju koja će promijeniti moju mamu. To će promijeniti moju sudbinu.“ (Merida hrabra, 33:48). Bettelheim (1975/2000:67) ističe kako: „[M]nogo bajki opisuje tragičan ishod takvih nerazumnih želja, u koje se netko upušta zato što nešto previše želi, ili je nesposoban pričekati da se to ostvari u vrijeme koje mu odgovara“ – a takvo stanje je tipično upravo za djecu. Merida svakako može ući u tu kategoriju, iako je već na pragu odrasle dobi. Elinor tako nije tipična zla maćeha iz bajki, ali Merida ju povremeno uistinu vidi takvom: „[A] ti si zvijer, to je ono što si ti!“ – što se na kraju obistini i u fizičkom svijetu, kada Elinor postaje medvjed (Merida hrabra, 28:00, 38:35). Bettelheim (1975/2000:244) navodi kako postoji mnoštvo bajki s motivom mladoženje koji je pretvoren u, najčešće krvoločnu, životinju, no osim mladoženje, u nekolicini bajki oblik životinje dobiva žena, iako taj oblik najčešće nije zvjerski kao kod muškaraca. Elinor ipak poprima oblik medvjeda, krvoločne životinje, ali, kao što se vidi tijekom filma, i kad je medvjed, ona se ponaša kao žena, kraljica. Kada Elinor postaje medvjed, odmah se jasno vidi da je to karikatura životinje, nimalo slična medvjedu kakav je, primjerice, krvoločni Murdor (39:30). Kada shvaća da je postala medvjed, Elinor se užasava i drži prodike Meridi, iako ne može pričati; ona si zatim na glavu stavlja krunu i shvaća da nije odjevena, prekrivajući se zatim plahtom te na dvije noge odšeta u hodnike dvorca (41:10). Može se reći kako je to pomalo i karikatura lika kraljice, potkopavajući do kraja njezin autoritet i moć – možda dovodeći na scenu, po posljednji put, groteskni prikaz zle maćeha, ali koja to nije, već ju takvom stvara njezina vlastita kći. No Elinor i kao medvjed štiti Meridu, što se može vidjeti i

na samom kraju filma kada se suočava s Mordurom, kojeg ni njezin muž nije uspio ubiti, te ga naposljetku i ubija (1:19:20). Činjenica da upravo majka ubija Mordura i priliči filmu, jer ona zapravo drži sve konce kraljevstva u svojim rukama, kao najsnažniji lik – ostavljajući iza sebe i Meridu, koja je ipak još mlada, neiskusna, ali hrabra, djevojka.

5.1.2.3 Lik vještice

Treći i zadnji ženski lik u bajci *Merida hrabra* koji će se u ovom radu analizirati jest vještica. Vještica se u filmu pojavljuje samo dva puta, ali je ključna za razvoj radnje samog filma. No, kako se moglo vidjeti u analizi Meridine majke, ni majka, a ni vještica nisu uobičajeni ženski likovi bajki te ne slijede postavke opisane u jednom od prethodnih poglavlja o 'trijumviratu ženskih likova'. Ukoliko se Meridina majka uspoređuje sa zlom maćehom, onda bi se ova vještica mogla usporediti s dobrim vilama – no ostaje pitanje zašto vještica nije klasična *femme fatale* iz bajki. Kao što piše Bell (1995:115; u Bell, Haas, Sells, 1995), vještice u bajkama najčešće predstavljaju vrhunac ženske seksualnosti i zlobe. No i njihov lik se mijenjao tijekom godina, pa Do Rozario (navedeno na str.46) čak tvrdi kako više ne postoji tako snažan i moćan ženski lik u bajkama, a njihovu moć su preuzele princeze i ostali likovi. Uistinu, ukoliko pogledamo vješticu koja se pojavljuje u *Meridi hrabroj*, vidjet ćemo kako ona nimalo ne liči opisu *femme fatale*. Ona je prikazana kao niska, deblja i prilično neugledna starica sijede kose i s gavranom koji govori – što vjerojatno referira na vješticu iz filma *Snjeguljica i sedam patuljaka* iz 1937. godine, kojoj poprilično i liči (Merida hrabra, 31:10). Baker-Sperry i Grauerholz (2003:718) u nalazima svog istraživanja pišu kako postoji visoka korelacija između dobrote i ljepote te zlobe i ružnoće lika – prema tome bi vještica bila mnogo bliža drugoj odrednici, no ona uistinu ne pokazuje zlo ponašanje. Ni na koji način, također, ova vještica ne liči na ženu koja je na vrhuncu seksualnosti, već je bliža Bellinom (1995:118) opisu dobre vile. Njezina kuća je stara drvena koliba u šumi, koja nestaje i

pojavljuje se po potrebi, isto kao što se njezina unutrašnjost mijenja po potrebi – od trgovine drvenih rezbarija do vještčinog doma, mjesta gdje koristi svoju magiju (31:10). Kako piše Propp (1928/1982:91): „svaki lik ima svoj način pojavljivanja“, pa se tako darivatelj, u ovom slučaju vještica, sreće slučajno, i to: „najčešće u šumi (kućica) ili u polju, na putu, na ulici“. Upravo tako Merida sreće vješticu, u kućici u šumi do koje ju vode mali svjetleći lebdeći likovi, no ostali načini pojavljivanja likova, koje je Propp zapisao, ne odgovaraju ovoj bajci. (Merida hrabra, 29:49). Stara vještica iz filma jest zaboravljiva i uistinu pribavlja Meridi čarobni kolač kojim će promijeniti majčino mišljenje, a njezin izgled, podsjećajući na zlu vješticu iz Snjeguljice, zaista odaje dojam loših namjera, no ona nije zločesta – samo izrađuje što ju se pita, te čak daje i uputstva za poništenje čarolije (49:08). S obzirom da vještica nema karakteristike zle sredovječne žene, iako jest vještica, objašnjenje za njezin lik traži se u trećem, karakterističnom ženskom liku iz bajki – a to su dobre vile. Svakako smatram kako u ovu kategoriju spadaju i likovi dobrih vještica, iako je to oksimoron sam po sebi, jer što su dobre vile, ako ne vještice s dobrim namjerama koje se bave 'bijelom magijom'. Zipes (2012:58) i piše kako su vještice i vile neraskidivo povezane. Prema Bell (navedeno na str.48), dobre vile predstavljaju treće razdoblje ženskog života, te je za njih karakteristična nadnaravna dobrota i fizička izmještenost. Iako vještici iz filma vjerojatno nitko ne bi nadjenao titulu najbolje osobe na svijetu, ona se zaista pojavljuje samo kada ju Merida uistinu treba, pa makar to bilo samo magičnom porukom iz njezinog kotla (Merida hrabra, 49:08). Vještica se isto tako upušta u mnoge komične scene koje prvo odaju dojam nesnalažljivosti i nevještosti, kao scena u kojoj zaboravlja zaustaviti metlu koja sama briše pod pred Meridom, što Elizabeth Bell (1995:119) navodi kao još jednu karakteristiku dobrih vila i kuma (Merida hrabra, 31:52).

Kako u ovoj animiranoj bajci ni glavna junakinja nema uobičajene karakteristike princeze, tako to nemaju ni ostala dva glavna ženska lika. Tako i jedna od sluškinja koja je

prikazivana nešto više puta od ostalih sluškinja, nalikuje na opis dobrih vila – kruškolike građe, bez trunke šminke, nakita ili ukrasa, pokrivene kose, snažnih i bujnih ruku i torza kojima je, po svoj prilici, i pomogla u odgoju Meride (1:13:40). Njezin izraz lica budi emocije nježnosti, ljubaznosti, topline, darežljivosti i dobrote, iako ju se u filmu češće može vidjeti prestravljenom pred medvjedima – majkom i blizancima (Ibid.). No ona se ipak ne služi magijom, što je zapravo glavna značajka dobrih vila. Pošto je svaki ženski lik u ovoj bajci, na neki način, 'pomaknut', u priči se ne stvara neravnoteža – nema ni jednog pravog lika *femme fatale*, ali nema ni dobre vile u pravom smislu te riječi. Kako piše Bell (1995:121), filmovi-bajke „slave dvosmislenost, različitost i potenciju ženskih tijela, te višestruka mjesta i izvore njihove kulturalne konstrukcije“. Tako se može reći kako se i u ovoj bajci ženska tijela ne uzimaju zdravo za gotovo te se jasno vidi njihova različitost, a pogotovo s obzirom na prijašnje bajke. Kako navodi Zipes (2000:21): „svaka varijanta partikularne priče imat će svoja značenja, unutar danog kulturalnog konteksta“. Upravo to se pokušalo prikazati ovim radom, no kako to biva s intepretacijama, ni ova nije jedina ispravna, već samo jedna verzija na koju su utjecala i vlastita razmatranja i kontekst djelovanja. Iako, kako Zipes (2000:159) piše, feministički i drugi literarni kritičari smatraju da su „vječne istine“ u bajkama zapadne tradicije: „priče ženskog pokoravanja i zabranjivanja prava glasa unutar patrijarhata“, neke bajke ipak mogu pokazati kako „vječne istine“ i nisu tako vječne – pružajući tako prozor prema nekom, možda, pravednijem svijetu.

6. Zaključak

Ovim radom pokušala sam na jednom mjestu skupiti veliku interdisciplinarnu šarolikost kojom se kulturalni studiji bave, kako bih pomoću nje uspjela analizirati animirani film *Meridu hrabru* – prema parametrima koji su postavljeni u uvodu rada. Pokazalo se kako pojam bajke isto tako sadrži cijeli raspon mogućih definicija, kao i značajki koje ovise o tome iz kojeg se teoretskog područja gleda na sam pojam. Moguće definicije i značajke bajki ovise i o kulturi u kojoj bajke nastaju, iz koje crpe inspiraciju. Njihova „hibridna priroda“, kako piše Zipes (2012:9), pomaže im pri posuđivanju, iskorištavanju i nadograđivanju ostalih literarnih žanrova, čime se bajke konstantno razvijaju i mijenjaju.

Određeni animirani filmovi se, tako, s obzirom na široki raspon sastavnica pojma, mogu definirati kao bajke – iako nikada nisu postojali u obliku literarne bajke. *Merida hrabra* nalazi se upravo u toj skupini. No glavno pitanje ovog rada nije bilo razmatranje pojma bajke, već analiza konstruktiva ženskih likova u bajkama. Kako sam navela u sažetku ovog rada, ženski likovi su u kanonu tradicionalnih bajki najčešće prikazivani kao nemoćne princeze kojima u pomoć priskaču snažni, muški likovi ili pak kao nositeljice negativnih osobina, primjerice vještice. Međutim, smatram kako sam ovim radom ipak pokazala jedan primjer koji, donekle, mijenja takvu sliku. Sudeći prema Juliani Garabedian i njezinim kategorijama bajki s obzirom na rodne uloge, koje se poklapaju s feminističkim valovima – bilo je već i vrijeme da do promjene dođe. Kako se moglo vidjeti u radu, svaka sljedeća kategorija sve je više kaskala za novim, prosvjetljenijim postavkama feminizma, pa se to vidi i u ovom primjeru. No, u isto vrijeme, iz toga se može iščitati kako se proizvodi popularne kulture uistinu mijenjaju sukladno s promjenama u društvu, u ovom slučaju bajke sukladno s feminističkim ostvarajima – iako im nekad treba malo više vremena.

Smatram kako Merida, glavna junakinja filma, zaista predstavlja drukčiju princezu, a film novu vrstu bajki koje na drukčiji način promišljaju rod, sukladno vremenu u kojem živimo, ili malo kaskajući za njime. Svakako da još ima mnogo prostora za napredovanje, ali vrlo rijetki su, ako ih uopće ima, takvi revolucionarni pothvati, koji su odjednom promijenili cijeli žanr i pritom bili široko prihvaćeni od strane društva. S druge strane, teza kako se publici pružaju samo „sanitizirane razlike“ i navodne promjene koje ugađaju publici, a ne mijenjaju niti propituju stvarno stanje stvari, također ima mnogo smisla (King et al., 2010:22). No i takve bajke posljedično mogu utjecati na promjenu stanja, iako možda one nisu ništa promijenile – promjena ponekad zna biti vrlo dugotrajan proces. Ipak, pitanje ostaje koliko vremena će još proći prije nego što tradicionalne bajke iz krajnje patrijarhalnog svijeta ne budu više ogledni primjerci i izvori predrasuda za djecu diljem svijeta, a kanon zamijene neki pravedniji te klasno i rodno neutralni primjeri. Možda je upravo Merida hrabra jedan mali korak do bolje budućnosti jer je ona: „odlučila (...) postupiti ispravno, i prekinuti tradiciju!“ (Merida hrabra, 1:07:26).

7. Bibliografija

Knjige:

1. Bacchilega, C., (1997), *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
2. Bell, E., Haas, L., Sells, L., ur., (1995), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press
3. Bettelheim, B., (1975/2000), *Smisao i značenje bajki*, prev. V. Jakić, Cres: Poduzetništvo Jakić
4. Clarke, J., (2013), *The Films of Pixar Animation Studio*, Kamera Books
5. De Lauretis, T., (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press
6. Greenhill, P., Matrix, S. E., ur., (2010), *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, Utah: Utah State University Press
7. Jones, A., (2003), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London, New York: Routledge
8. Kerlow, I.V., (2004, 3.izd.), *The Art of 3D: Computer Animation and Effects*, New Jersey: John Willey & Sons, Inc.
9. King, C.R., Lugo-Lugo, C.R., Bloodsworth-Lugo, M.K., (2010), *Animating Difference: Race, Gender, and Sexuality in Contemporary Films for Children*, United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
10. Kuhn, A., (1994, 2.izd.), *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London, New York: Verso
11. Lüthi, M., (1986), *The European Folktale: Form and Nature*, Indiana: Indiana University Press
12. Oleksy, E.H., Golańska, D., (2009), *Teaching Visual Culture in an Interdisciplinary Classroom. Feminist (Re)Interpretations of the Field*, Utrecht, Stockholm: ATHENA
13. Penley, C., ur., (1988), *Feminism and Film Theory*, Abingdon: Routledge
14. Pintarić, A., (1999), *Bajke: pregled i interpretacije*, Osijek: Matica hrvatska Osijek

15. Pintarić, A., (2008), *Umjetničke bajke – teorija, pregled i interpretacija*, Osijek: Filozofski fakultet, Osijek
16. Propp, V., (1928/1982), *Morfologija bajke*, prev. P. Vujičić, R. Matijašević, M. Vuković, Beograd: Prosveta
17. Redington Bobby, S., ur., (2009), *Fairy Tales Reimagined: Essays on New Retellings*, Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc.
18. Short, S., (2015), *Fairy Tale and Film: Old Tales with a New Spin*, London: Palgrave Macmillan
19. Von Franz, M., (1996/2007), *Interpretacija bajki*, prev. P. Štok, Zagreb: Scarabeus-naklada
20. Zipes, J., (1983), *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*, Kentucky: University Press of Kentucky
21. Zipes, J., ur., (2000), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, New York: Oxford University Press Inc.
22. Zipes, J., (2006, 2.izd.), *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, London: Routledge
23. Zipes, J., (2011), *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, New York, London: Routledge
24. Zipes, J., (2012), *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, New Jersey: Princeton University Press,
25. Wells, P., (1998), *Understanding Animation*, London, New York: Routledge

Radovi u zborniku:

1. De Beauvoir, S., (1986/2006), „*Drugi spol (I) – Uvod*“ i „*Drugi spol (II) – Djetinjstvo*“; u: Čačinović, N. (ur.), *Žene i filozofija*, Zagreb: Centar za ženske studije; str.135-162, Izvornik: *Le deuxième sexe*, (1986.), Gallimard
2. Gilbert, S.M, Gubar, S., (2012, 2.izd.), *The Queen's Looking Glass*; u: Zipes, J., ur., *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, London, New York: Routledge, str.201-(nepoznata krajnja stranica)

3. Lieberman, M.K., (2012, 2.izd.), *'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale*; u: Zipes, J., ur., *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, London, New York: Routledge, str.185-200
4. Mulvey, L., (1999, 5.izd.), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*; u: Braudy, L., Cohen, M., ur., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford UP, str.833-844
5. Rogoff, I., (2002, 2.izd.), *Studying visual culture*; u: Mirzoeff, N., ur., *The Visual Culture Reader*, London, New York: Routledge, str.24-36
6. Rowe, K.E., (1986), *Feminism and Fairy Tales*; u: Zipes, J., ur., *Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England*, Aldershot: Gower, str.209-226
7. Smith, S., (1999), *The image of women in film: some suggestions for future research*; u: Thornham, S., ur., *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press, str.14-19
8. Zipes, J., (2016), *The Great Cultural Tsunami of Fairy-tale Films*; u: Zipes, J., Greenhill, P., Magnus-Johnston, K., ur., *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*, New York, London: Routledge, str.1-17

Elektronski članci:

1. Angulo-Chen, S., (n.d.), *Brave*, Common Sense Media, [online], <raspoloživo na: <https://www.common sense media.org/movie-reviews/brave>>, [11.9.2017]
2. Arnold, T.K., (2012), *'Brave' Tops Home Entertainment Charts for Third Week*, The Hollywood Reporter, [online], <raspoloživo na: <http://www.hollywoodreporter.com/news/brave-tops-home-entertainment-charts-398576>>, [30.8.2017]
3. Bahr, L., (2013), *'Brave': Merida remains the girl you know and love – EXCLUSIVE*, Entertainment weekly, [online], <raspoloživo na: <http://ew.com/article/2013/05/15/brave-merida-makeover/>>, [30.8.2017]

4. Baker-Sperry, L., Grauerholz, L., (2003), *The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales*, *Gender and Society*, [online], 17(5), str.711-726, <raspoloživo na: <https://www.jstor.org/stable/3594706>>, [27.1.2017]
5. Balraj, B.M., Gopal, K., (2013), *The Construction of Family in Selected Disney Animated Films*, *International Journal of Humanities and Social Science*, [online], 3(11), str.119-121, <raspoloživo na: http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_11_June_2013/13.pdf>, [23.7.2017]
6. Barnett, L., (2012), *A Scottish historian on Brave*, *The Guardian*, [online], <raspoloživo na: <https://www.theguardian.com/film/2012/aug/29/scottish-historian-view-brave>>, [30.8.2017]
7. Bunbury, S., (2012), *A fairytale beginning. Feisty heroine Merida leads Pixar's first Disney-style fable, Brave*, *The Sydney Morning Herald*, [online], <raspoloživo na: <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/a-fairytale-beginning-20120606-1zx4a>>, [30.8.2017]
8. Butler, J., (1988), *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, *Theatre Journal*, [online], 40(4), str.519-531, <raspoloživo na: <http://seas3.elte.hu/coursematerial/TimarAndrea/17a.Butler.performative%5B1%5D.pdf>>, [24.8.2017]
9. Chapman, B., (2012), *Stand Up For Yourself, and Mentor Others*, *The New York Times*, [online], <raspoloživo na: <https://www.nytimes.com/roomfordebate/2012/08/14/how-can-women-gain-influence-in-hollywood/stand-up-for-yourself-and-mentor-others>>, [30.8.2017]
10. Conradt, S., (2016), *13 Fascinating Facts About Brave*, *Mental Floss*, [online], <raspoloživo na: <http://mentalfloss.com/article/82141/13-fascinating-facts-about-brave>>, [30.8.2017]
11. Cork, J., (2012), *Disney Pixar Announces Brave: The Video Game*, *Studio Briefing*, [online], <raspoloživo na: <http://www.studiobriefing.net/2012/06/movie-reviews-brave/>>, [30.8.2017]

12. Curtis, S., (2014), *How technology is driving the next wave of film animation*, The Telegraph, [online], <raspoloživo na: <http://www.telegraph.co.uk/technology/news/10849028/How-technology-is-driving-the-next-wave-of-film-animation.html>>, [24.7.2017]
13. Davey Zeece, P., (1996), *Once Upon a Time: Fables, Folktales, and Fairy Tales*, Early Childhood Education Journal, [online], 24(1), str.37-41, <raspoloživo na: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF02430549>>, [14.4.2017]
14. Do Rozario, R.C., (2004), *The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess*, Women's Studies in Communication, [online], 27(1), str.34-59, <raspoloživo na: <http://www.uky.edu/~addesa01/documents/ThePrincessandtheMagicKingdom.pdf>>, [29.1.2017]
15. Ebert, R., (2012), *Brave*, RogerEbert.com, [online], <raspoloživo na: <http://www.rogerebert.com/reviews/brave-2012>>, [30.8.2017]
16. England, D.E., Descartes, L., Collier-Meek, M.A., (2011), *Gender Role Portrayal and the Disney Princesses*, Sex Roles, [online], 64(nepoznat broj), str.555-567, <raspoloživo na: <https://pdfs.semanticscholar.org/d159/6b8e6d33aa4b7f5d8197dfde20077510d5bf.pdf>>, [28.1.2017]
17. Farish Kuykendal, L., Sturm, B.W., (2007), *We Said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales! The Construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency over Role Reversal*, Children & Libraries: The Journal of the Association for Library Service to Children, [online], (nepoznat volumen i broj), str.38-41, <raspoloživo na: <https://www.researchgate.net/publication/238676655>>, [22.6.2017]
18. Ferguson, B., (2013), *Sequel to Disney-Pixar's Brave on the cards*, The Scotsman, [online], <raspoloživo na: <http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/film/sequel-to-disney-pixar-s-brave-on-the-cards-1-2885742#comments-area>>, [30.8.2017]
19. Garabedian, J., (2014), *Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess*, Madison Undergraduate Research Journal, [online], 2(1), str.22-25, <raspoloživo na: <http://commons.lib.jmu.edu/jmurj/vol2/iss1/4/>>, [24.8.2017]

20. Giardina, C., (2013), *Pixar's Braintrust on the Making of 'Brave' and the Studio's First Princess*, The Hollywood Reporter, [online], <raspoloživo na: <http://www.hollywoodreporter.com/news/pixars-braintrust-making-brave-studios-419511>>, [30.8.2017]
21. Liberatore, P., (2013), *'Brave' creator blasts Disney for 'blatant sexism' in princess makeover*, Marin Independent Journal, [online], <raspoloživo na: <http://www.marinij.com/general-news/20130511/brave-creator-blasts-disney-for-blatant-sexism-in-princess-makeover>>, [30.8.2017]
22. McCarthy, T., (2012), *Brave: Film Review*, The Hollywood Reporter, [online], <raspoloživo na: <http://www.hollywoodreporter.com/review/brave-film-review-335633>>, [30.8.2017]
23. Murphy, M., (2012), *Evolution of a Feisty Pixar Princess. Pixar's 'Brave': How the Character Merida Was Developed*, The New York Times, [online], <raspoloživo na: <http://www.nytimes.com/2012/06/17/movies/pixars-brave-how-the-character-merida-was-developed.html>>, [30.8.2017]
24. Nanda, S., (2014), *The Portrayal of Women in the Fairy Tales*, The International Journal of Social Sciences and Humanities Invention, [online], 1(4), str.246-250, <raspoloživo na: <https://valleyinternational.net/thijsshi/v1-i4/7%20theijsshi.pdf>>, [17.4.2017]
25. Neikirk, A., (n.d.), ,, ...*Happily Ever After*“ (or *What Fairytales Teach Girls About Being Women*), Anthropology 324 Essay, [online], (nepoznat volumen i broj), str.38-42, <raspoloživo na: <https://hilo.hawaii.edu/campuscenter/hohonu/volumes/documents/Vol07x07HappilyEverAfter.pdf>>, [27.1.2017]
26. Panttaja, E., (1988), *Making Reality Evident: Feminine Disempowerment and Reempowerment in Two Grimm's Fairy Tales*, Folklore Forum, [online], 21(2), str.166-180, <raspoloživo na: [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/2045/21\(2\)%20166-180.pdf;sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/2045/21(2)%20166-180.pdf;sequence=1)>, [2.5.2017]

27. Powers, L., (2010), *Pixar announces first female director*, The Hollywood Reporter, [online], <raspoloživo na: <http://www.hollywoodreporter.com/news/pixar-announces-first-female-director-28289>>, [30.8.2017]
28. Schwabe, C., (2016), *The Fairy Tale and Its Uses in Contemporary New Media and Popular Culture Introduction*, Humanities, [online], 5(4), str.1-5, <raspoloživo na: <http://www.mdpi.com/2076-0787/5/4/81>>, [17.4.2017]
29. Sperling, N., (2011), *When the glass ceiling crashed on Brenda Chapman*, Los Angeles Times, [online], <raspoloživo na: <http://articles.latimes.com/2011/may/25/entertainment/la-et-women-animation-sidebar-20110525>>, [30.8.2017]
30. Sønnesyn, J., (2011), *The use of accents in Disney's animated feature films 1995-2009: a sociolinguistic study of the good, the bad and the foreign*; University of Bergen, [online], <raspoloživo na: <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/5356/82634254.pdf;sequence=1>>, [23.7.2017]
31. Towbin, M.A., et al., (2004), *Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films*, Journal of Feminist Family Therapy, [online], 15(4), str.19-44, <raspoloživo na: http://www.wstudies.pitt.edu/wiki/images/5/5b/Images_of_Gender,_Race,_Age,_and_Sexual_Orientation_in_Disney_Feature-Length_Animated_Films.pdf>, [28.1.2017]
32. Vary, A.B., (2012), *'Brave' director Brenda Chapman breaks silence on being taken off film*, Entertainment weekly, [online], <raspoloživo na: <http://ew.com/article/2012/08/15/brave-director-brenda-chapman-breaks-silence-getting-taken-off-film-heartbreaking-devastating-distressing/>>, [30.8.2017]
33. Ward, P., (2000), *Defining „Animation“: The Animated Film and the Emergence of the Film Bill*, Brunel University, [online], <raspoloživo na: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2000/december-2000/ward.pdf>>, [23.7.2017]
34. Williams, J., (2012), *Why Pixar's 'Brave' Is Different From Any Films They've Created Before*, Team Locals, [online], <raspoloživo na: <http://teamlocals.co.uk/pixar-brave/>>, [30.8.2017]

Diplomske teze:

1. Davis, A. M., (2001), *Disney's Women: Changes in Depictions of Femininity In Walt Disney's Animated Feature Films, 1937-1999*, diplomski rad, London: University of London, [online], <raspoloživo na: <http://discovery.ucl.ac.uk/1382007/1/391559.pdf>>, [18.7.2017]
2. Decker, J.T., (2010), *The Portrayal of Gender in the Feature-length Films of Pixar Animation Studios: A Content Analysis*, diplomski rad, Alabama: Graduate Faculty of Auburn University, [online], <raspoloživo na: <https://etd.auburn.edu/bitstream/handle/10415/2100/Jonathan%20Decker%20Thesis%20Final.pdf?sequence=2>>, [22.8.2017]
3. Reiss, N. S., (1996), *Universal Fairy Tales and Folktales. A Cross-Cultural Analysis of the Animal Suitor Motif in the Grimms' Fairy Tales and in the North American Indian Folktales*, diplomski rad, Montreal: McGill University, [online], <raspoloživo na: http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1498905991876~191>, [2.5.2017]

Web-stranice:

1. Boxofficemojo.com, (n.d.), *About Box Office Mojo*, <raspoloživo na: <http://www.boxofficemojo.com/about/?ref=ft>>, [1.9.2017]
2. Boxofficemojo.com, (n.d.), *Brave*, <raspoloživo na: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bearandthebow.htm>>, [30.8.2017]
3. Boxofficemojo.com, (n.d.), *Pixar*, <raspoloživo na: <http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?view=main&id=pixar.htm&sort=rank&order=ASC&p=.htm>>, [30.8.2017]
4. Disneystore.co.uk, (n.d.), *Disney Store*, <raspoloživo na: http://www.disneystore.co.uk/on/demandware.store/Sites-disneyuk-Site/en_GB/Search-Show?q=merida>, [2.9.2017]

5. Hbo.hr, (2011), *Jeste li znali...? – Američki MPAA sustav rangiranja filmova*, <raspoloživo na: http://www.hbo.hr/article/jeste-li-znali-americki-mpaa-sustav-rangiranja-filmova_11608> , [11.9.2017].
6. Hrvatski jezični portal, (n.d.), *bâjka*, <raspoloživo na: <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>>, [14.4.2017]
7. Leksikografski zavod Miroslava Krlež, (n.d.), *bajka*, <raspoloživo na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5313>>, [14.4.2017]
8. Merriam-webster.com, (2017), *Definition of magic lantern*, <raspoloživo na: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/magic%20lantern>>, [18.7.2017]
9. Pixar.com, (n.d.), *Our Story*, <raspoloživo na: <https://www.pixar.com/our-story-1/#and-beyond>>, [30.8.2017]
10. Princess.disney.com, (n.d.), *Disney Princess. Dream big, princess*, <raspoloživo na: <http://princess.disney.com/>>, [2.9.2017]
11. Rottentomatoes.com, (n.d.), *About Rotten Tomatoes*, <raspoloživo na: <https://www.rottentomatoes.com/about/>>, [1.9.2017]
12. Rottentomatoes.com, (n.d.), *Brave (2012)*, <raspoloživo na: https://www.rottentomatoes.com/m/brave_2012/>, [30.8.2017]
13. Rottentomatoes.com, (n.d.), *Pixar*, <raspoloživo na: <https://www.rottentomatoes.com/franchise/pixar>>, [30.8.2017]

Filmovi:

1. Andrews, M., Chapman, B., (2012), *Merida hrabra*, (orig. naziv: *Brave*), Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios