

Selena Radović¹
Filozofski fakultet
Univerzitet u Beogradu
Mladen Radulović²
Institut za pedagoška istraživanja

Originalni naučni članak
UDK: 305–055.2:791.4
316.73/.77:791.228–055.2
Primljen: 29.12.2014.
DOI: 10.2298/SOC1601086R

TRANSFORMACIJA U PREDSTAVLJANJU RODNIH ULOGA U ANIMIRANIM FILMOVIMA: PRIMER DIZNIJEVIH PRINCEZA

The transformation in the representation of gender roles in animated films: the case of Disney Princesses

APSTRAKT: Polazeći od teorija koje govore o velikom značaju medija kao agensa socijalizacije, kao i kritika rodnihi reprezentacija u medijima, kroz rad smo ispitivali da li se i kako slika žene u Diznijevim animiranim filmovima tokom vremena menjala. U radu su opisane osnovne dimenzije rodnihi uloga junakinja koje su svrstane u jednu od najuticajnijih franšiza pod nazivom „Diznijeve princeze”. Preciznije, analizom je obuhvaćeno svih 12 animiranihi filmova i 13 junakinja koje su nastajale od 1937. do 2013. godine. Prilikom posmatranja ovih animiranihi junakinja posebna pažnja je posvećena aktivnostima koje one obavljaju, komunikacijama u koje one stupaju, njihovom izgledu, ciljevima, kao i odnosu prema braku i seksualnosti. Glavni nalaz istraživanja je da su „najstarije” junakinje (koje su nastale između 1937. i 1959.) prikazane u potpunosti u skladu sa očekivanjima patrijarhalne kulture (kao poslušne i vredne žene, izopštene iz društva i čiji je jedini cilj stupanje u brak), dok su kasnije princeze predstavljane vidno drugačije, kao samostalne, obrazovane i neposlušne. Takođe, analizom je uočeno da se među princezama koje su nastale u poslednjoj deceniji javljaju različiti trendovi, te da neke od njih nastavljaju put emancipacije, dok se kod drugih mogu uočiti naznake retraditionalizacije.

KLJUČNE REČI: rodne uloge, rodne reprezentacije, socijalizacija, mediji, masovna kultura

ABSTRACT: Starting from the theories that prolong mayor influence of media as the agency of socialization and criticism of gender representation in the media, in this work we observed whether the image of women in Disney’s animated films has changed during the time, and if so, in which way the change happened. Basic dimensions of gender roles of the heroines that have been placed in one of the most

1 selena.radovic@f.bg.ac.rs

2 radulovic11@sbb.rs

influential franchises named Disney's Princesses are described in the essay. More precisely, all of the 12 animated films and 13 heroines that had been emerging from 1937 to 2013 were embraced in the analysis. During the research close attention has been given to the activities heroines are committed to, communications they make, their physical appearance, goals, and also the attitude towards marriage and sexuality. The main finding is that the „oldest” heroines (those who appeared between 1937 and 1959) are represented in accordance with the expectations of the patriarchal culture of the period (an obedient and a hardworking woman, excluded from a society, with getting married as her only life goal), while the latter princesses are presented in a highly different manner, being independent, educated and rebellious. Also the analysis showed that with the princesses that made appearance during the last decade, various trends have appeared. It turned out that some of them have chosen the road of emancipation while the other ones show indications of retraditionalization.

KEY WORDS: gender roles, gender representation, socialization, media, mass culture

Uvod

Diznijeve princeze (Disney Princess) predstavljaju franšizu koju je 2000. godine osnovala kompanija Walt Disney (Walt Disney) i koja okuplja najuticajnije junakinje njihovih animiranih filmova (Matyas, 2010: 17). Polazeći od nalaza dosadašnjih studija o značaju medija za rodnu socijalizaciju dece³, u ovom radu smo želeli da ispitamo kako su u pomenutim animiranim filmovima predstavljene rodne uloge, te da li su se i kako one tokom vremena menjale. Specifičnije, naša namera je bila da istražimo *ženske rodne uloge* i njihovu potencijalnu transformaciju u istorijskoj perspektivi – za šta smo se opredelili iz dva razloga:

- Najpre, zato što su žene (sa izuzetkom Jasmin iz „Aladina”) noseći likovi ovih filmova, usled čega je i jednostavnije oformiti kompletnu sliku o njima;
- Potom, zato što smo očekivali da će, ukoliko postoje razlike u rodni reprezentacijama i rodni performansima tokom različitih vremenskih perioda, te promene pre biti ispoljene u reprezentacijama ženskih likova u filmu – što je i naša polazna hipoteza – a sve kao posledica promenjene (rodne) uloge žene u društvu od pojave „Snežane i sedam patuljaka” pa do danas. Kao ništa manje važna za moguću promenu diskursa mogla se javiti i kritika prvobitnog predstavljanja žene u medijima (prevashodno

3 Brojne studije govore o značaju različitih medija (video igara, filmova, animiranih filmova, serija) koji, pružajući različite slike muškaraca i žena, definišu šta je društveno prihvatljivo ponašanje za pripadnike određenog pola, odnosno utiču na definisanje rodni uloga (npr. Dill, Thill, 2007; Scharrer, 2004, Vartanian et al, 2001).

od strane feministkinja drugog talasa⁴), no to bi zapravo bila samo druga strana gore navedenog argumenta.

Budući da su ženske rodne uloge, kao i muške rodne uloge, kao *rodni projekti* deo širih institucionalnih aranžmana – čija dalja proizvodnja, re/proizvodnja i transformacija predstavlja političke procese koji utiču na ravnotežu interesa u društvu (Connell, 1995), mi smo, sledstveno ovome, tokom rada (mada manje sistematično), posmatrali i muške rodne uloge. One su nam, dakle, poslužile *da u kontrastu prema njima bolje razumemo mehanizame reprezentacije ženskih rodnih uloga* i položaj žene u Diznijevim filmovima, odnosno koristile su nam kao uput za kompleksniju interpretaciju (dis)kontinuiteta u predstavljanju žene/Diznijeve princeze.

U prvom delu teksta pružićemo pregled osnovnih pojmova, čije je poznavanje nužno kako bi se shvatio značaj analiziranog sadržaja i on smestio u širi teorijski kontekst. Nakon toga će, uz prikaz dosadašnjih pokušaja istraživanja na istu ili sličnu temu, biti predstavljen način na koji su rodne uloge u animiranim filmovima proučavane u našem istraživanju, za koji smo verovali da će pomoći da se ove uloge posmatraju na sistematičniji način. U trećem delu rada biće prezentovani rezultati naše analize, tj. biće skicirane odlike princeza iz različitih vremenskih perioda (iz 30-ih, 50-ih, 90-ih i 2010-ih godina), na osnovu čega će biti moguće prosuditi o promenama i kontinuitetima u njihovom predstavljanju u ovim filmovima. Razmatranje evidentiranih promena i ispitivanje njihovog potencijala za redefinisane postojećih odnosa i konstelacije snaga činiće građu naših završnih poglavlja.

Pojmovno-teorijski okvir

Poglavlje koje sledi nudi prikaz osnovnih pojmova koji će biti korišćeni prilikom analize animiranih filmova i koji su neophodni za razumevanje predstavljenog materijala.

Mediji i proizvodi masovne kulture koji se putem njih emituju predstavljaju značajan agens socijalizacije. O masovnoj kulturi može se govoriti kao „kulturi, umetnosti, nauci i filozofiji koja se oblikuje u masovnom društvu, a posredstvom sredstava masovnih komunikacija, namenjenoj masovnoj potrošnji” (Mimica, Bogdanović, 2007: 273). Sa druge strane, usled presudnog uticaja medija na ostvarivanje kulturne komunikacije, pojmovi i značenja masovne, te kasnije formulisane popularne kulture, danas su bitno modifikovani i sve češće se zamenjuju pojmom medijske kulture (Sekulić, 2010: 96–97). Imajući poslednje

4 Feminizam drugog talasa nastao je 70-ih godina 20. veka, kao pokret koji je, smatrajući da treba iskoreniti sve forme nejednakosti između muškaraca i žena – dovedio u pitanje relevantnost biološke razlike između polova, otvoreno osporavajući ideju da je „anatomija sudbina” (Kornel, 2003: 22). Potreba da se shvati *kako žena postaje žena* (De Bovoar, 1982), dovela je feministkinje do uvođenja kategorije roda, što je najveći doprinos feminizma društvenoj teoriji. Implikacije ovog teorijskog otkrića preslikale su se i na masovnu kulturu, te se značajan deo feminističkih autorki usmerio na kritiku rodnih reprezentacija u masovnoj kulturi (npr. Coward, 1982; Heide, 1995).

u vidu, u radu ćemo prihvatiti navedeno određenje medijske kulture kao podoblika masovne kulture, sa ciljem da ispitamo njen uticaj i karakteristike u svetlu transformacija rodni reprezentacija.

Kako je naša intencija da kroz prizmu roda ispitamo sadržaj onoga što se u Diznijevim animiranim filmovima prezentuje, kao i način na koji se isto konstruiše – mi se ovde nećemo upuštati u polemiku na koji se način recipiraju i interpretiraju pomenuti rodni sadržaji. Ipak, kada je u pitanju odnos medijskih sadržaja i recipijenata, trebalo bi naglasiti njegovu višeznačnost. S obzirom na to da je polje medijskih reprezentacija jedan od najznačajnijih ideoloških okvira u kome se različitim diskursima svakodnevno legitimišu poželjne socijalne forme (Kicinger, 2005), mediji predstavljaju primarne konstruktore društvene stvarnosti koji definišu naše živote, modele ponašanja i vrednosne sisteme. Postoji mnogo temeljnih kvalitativnih istraživanja publike koja obezbeđuju čvrst dokazni materijal o ulozi medija u predstavljanju i netačnom predstavljanju ključnih društvenih tema (spisak videti u Kicinger, 2005).

U isto vreme treba napomenuti da publika, odnosno recipijenti, nisu pasivni potrošači i sadržaj medijskih poruka tumače u skladu sa vrednostima, stavovima i iskustvima koja već imaju, i to pod uticajem klase, pola, rodni ili etničkog identiteta, te šireg kulturnog konteksta. Stoga, medijske poruke *nisu proste refleksije sveta*, već su, kao u potpunosti konstruisani entiteti, složene i otvorene za interpretaciju (Brigs, Kobli, 2005: 6–7, kurziv naš).

Konačno, kada je reč o medijskim sadržajima, ne sme se izostaviti iz vida da medijske reprezentacije, odnosno medijska kultura kao opštije polje, predstavljaju važan *prostor za stvaranje* (ali i *menjanje* i *sukob*) *različitih formi (rodni) identiteta* (Nenić, 2008: 273, kurziv naš).

Imajući sve navedeno u vidu, za nas je ilustrativan zaključak Martin i Kazjak – da ukoliko stvaraoci kulturne politike započnu da kulturu dece prepoznaju kao *važno mesto za borbu i pregovaranja oko značenja*, onda se, kao imperativ, nameće proučavati način na koji Diznijevi animirani filmovi određuju granice kulturnog okvira američkog društva (Martin, Kazyak, 2009: 315, kurziv naš). Sudeći po globalnoj popularnosti i rasprostranjenosti „Dizni” kulture (*Disney International*) ovaj zaključak, uz određenu zadržku možemo proširiti i na mnoga druga društva, a ne samo američko. Ipak, ovde treba naglasiti da se u tom slučaju pomenuti odnos medijskih sadržaja, publike i stvarnosti donekle menja. Iako i u drugim društvima publika nije pasivan primalac poruka, već ih u skladu sa svojim vrednostima, stavovima i iskustvima tumači, ona svakako ima manji uticaj na formulisanje ili menjanje medijskih sadržaja. U vezi s tim, ako možemo govoriti da su medijski sadržaji i društvena stvarnost u Americi međuzavisni (da medijski sadržaji nastaju pod uticajem društvene stvarnosti i povratno na nju utiču), kada su u pitanju druga društva, ovaj odnos je nužno jednosmerniji. Ukoliko na umu imamo jedno poluperiferijsko društvo, kakvim se može smatrati društvo Srbije, jasno je da njegova stvarnost ima manjeg uticaja na formulisanje medijskih sadržaja u centru (Americi), te da se pre može govoriti o uticaju medijskih sadržaja na stvarnost, nego obrnuto.

Tokom analize animiranih filmova često će biti korišćen termin rodni stereotipa, pa je na ovom mestu korisno pojasniti šta taj termin predstavlja. Rodni

stereotipi predstavljaju „tvrđnje koje preterano naglašavaju rodne razlike, često insistirajući pre na njihovom genetskom — biološkom, nego na društvenom poreklu. Takve percepcije prouzrokovane su različitim predrasudama, nepotpunim generalizacijama, ali i interesima i emocijama (...), a sve radi lakše orijentacije pojedinca u komplikovanoj realnosti koja ga okružuje” (Jarić, 2002: 14).

Iako postoje izvesne promene, realnost koja nas okružuje i dalje je dominantno patrijarhalna. *Patrijarhat* (odnosno patrijarhalna kultura) može se odrediti kao sistem društvenih praksi i struktura, u okviru kojih muškarci dominiraju nad ženama, eksploatišu ih i vrše represiju nad njima (Walby, 1990: 20). Verovatno najznačajnija dimenzija takve patrijarhalne kulture, koja određuje karakteristike rodnog režima, jeste *heteronormativnost*. Pod heteronormativnošću se podrazumevaju „višeslojni kanali kroz koje *heteroseksualnost* nadmoćno strukturise svakodnevnu egzistenciju” (Martin, Kazyak, 2009: 316, kurziv naš), uređujući društveni život tako da se ona pojavljuje kao *podrazumevana, očekivana i privilegovana* društvena praksa, povezana sa biološkom nužnošću prokreacije. Sve ostale društvene prakse su ovom normativu podređene, percipirane su kao devijantne, neuobičajene, i shodno tome zahtevaju dodatna definisanja. Heteronormativnost usmerava aktivnosti ka reproduktivnoj seksualnosti i tradicionalnom uređenju seksualnih odnosa, naglašavajući ujedno i *jedinstven tip heteroseksualnosti* – onaj koji obavezuje na *brak, monogamiju i prokreaciju* (*Ibid.*: 317, kurziv naš).

Kako brojna istraživanja sugerišu, rodni stereotipi, koji se prenose procesom socijalizacije, postoje u mnogim kulturama, pa se od muškarca očekuje da poseduje fizičku i psihičku snagu, da razvije takmičarki duh, agresivnost, hrabrost i borbenost, da ima dovoljno samopouzdanja, da bude dominantan, sposoban da preuzme rizik, da bude racionalan i uspešan. Sve navedene osobine imaju za cilj da omoguće muškarcima da uspešno odgovore svojim porodičnim i društvenim obavezama, a samim tim predstavljaju *maskulinu orijentaciju*, odnosno uobičajene maskuline karakteristike (Browerman, et al. 1972: 195). Na drugoj strani, pod *femininom orijentacijom* se podrazumeva smisao za zajedništvo, što takođe predstavlja osnov za uspešno obavljanje ženskih rodni uloga. Ispitivanjima je ustanovljeno da se od žena očekuje da socijalizacijom razviju posebne feminine osobine, koje primarno podrazumevaju sposobnost da vole i saosećaju, da zadovoljavaju potrebe drugih, naročito svoje dece i muževa, da se brinu o kući i svim članovima porodice, da budu emotivne, nežne, odane, poslušne, neiskvarene, korisne, pokorne, verne, lepe i erotski privlačne (*Ibid.*). Muškarcima se dodeljuju „proizvodne uloge koje obavljaju van kuće sa ciljem staranja za svakodnevno porodično održanje”, dok su ženske uloge „reproduktivne i tiču se doma – sa ciljem održanja vrste” (Milić, 2007: 138).

U narednom delu teksta prikazaćemo instrument kojim smo se koristili u analizi filmova, a koji je trebalo da nam pomogne da operacionalizujemo neke od prethodno opisanih pojmova (poput rodni uloga, femininih i maskulinih karakteristika i sl.), te da nam omogući da analizirane filmove „prevedemo” i razumemo kroz prizmu studija roda.

Način istraživanja

Ovom studijom nismo nastojali da ispitamo način na koji dečaci i devojčice usvajaju i interpretiraju rodne sadržaje prezentovane u Diznijevim animiranim filmovima, već smo, polazeći od prikazanih teorijskih stanovišta prema kojima izloženost dece medijskim reprezentacijama roda može uticati na njihova buduća (rodna) očekivanja i razumevanje sveta, našom analizom želeli da pokažemo *kako se određeni rodni sadržaji u Diznijevim animiranim filmovima konstruišu, te da li se i kako oni tokom vremena menjaju.*

U dosadašnjim istraživanjima i pokušajima da se pomenuta problematika sistematski objasni, uglavnom se dolazilo do sličnog zaključka: rodne uloge u ovim filmovima su pretežno stereotipno prikazane, što dalje doprinosi reprodukciji tradicionalnih rodni uloga u življenom svetu (Giroux, 1999; Brocklebank, 2000; Towbin et al, 2003; Hofmann, 2006; Martin, Kazyak, 2009; Matyas, 2010; England et al 2011; Michael et al, 2012, itd). Takođe, prema nalazima nekih studija na istu temu, uočava se da je u predstavljanju rodni uloga krajem prošlog veka došlo do izvesnih promena u prikazivanju žena, pa su tako one prikazane kao manje zavisne, samostalnije i emancipovanije (Brocklebank, 2000; Martin, Kayzak, 2009; Matyas, 2010; England et al, 2011, itd). Ipak, u postojećoj literaturi je teško pronaći rad koji bi se bavio isključivo Diznijevim princezama, a još teže rad koji bi obuhvatio sve princeze, uključujući i one poslednje — iz 2012. i 2013. godine. Osim toga, neretko je nejasno koji su konkretno aspekti rodni uloga u istraživanju posmatrani, kao i na osnovu čega se tačno došlo do određenih zaključaka.

U vezi s tim, mi ćemo se ovde osvrnuti na metod istraživanja u nekim dosadašnjim studijama na ovu temu, želeći da čitalac stekne jasniji uvid u upotrebljivost našeg instrumenta, ali i da pred sobom ima skroman skicirani pregled.

Sa namerom da ispituju predstavljanje *rodni uloga* u devet Diznijevih animiranih filmova, England et al. (2011) su, definišući specifično-rodno ponašanje i osobine prinčeva i princeza, *statističkom metodom* pokušali da *izmere učestalost* prikazivanja definisanih osobina, i na taj način da zakluče o (ne) postojanju promena u njihovom predstavljanju. Za muške rodne karakteristike navodili su nezavisnost, hrabrost, vođstvo, želju za istraživanjem, fizičku snagu i aktivnost, odsustvo emocionalnosti, umeće savetovanja i sl; dok su među ženskim osobinama bile fizička privlačnost, filzička slabost i nezaštićenost, submisivnost, emocionalnost, brižnost, stidljivost, plačljivost i sl (*Ibid*, 558–560).

Na suprotnom polu, kada je reč o *kvalitativnom* pristupu, Matyas (2010) je kroz pretežno tekstualnu analizu istih devet filmova, ali oslanjajući se i na parcijalne nalaze ranijih studija, nastojala da ispita kako dinamika heteroseksualnog odnosa osnažuje rodne uloge, kako rodne karakteristike predstavljene u filmu oslikavaju rodnu ideologiju i kako se afirmišu egzotično „Drugo” (*Ibid*, 21–22). Drugim rečima, pomenute teze je pokušala da dokaže rečenicama koje su izgovarali junaci u filmu, pretpostavljajući da se istim rečenicama te teze mogu adekvatno preispitati. Martin i Kazyak (2009) su

želeli da istraže kako se u skorašnjim najprofitabilnijim Diznijevim filmovima konstruiše *heteronormativnost*. Operacionalizovali su je kroz široko određen prikaz heteroseksualnog romantičnog ljubavnog odnosa (posmatrajući prikaze tela, poljubaca, romantike, venčanja, ljubavnih sastanaka i sl.) i pratili su promene u predstavljanju tog odnosa kroz vreme.

Od svih dostupnih studija na ovu temu, smatrali smo da je najobuhvatniji (statistički) metod i način istraživanja kojim su se u svojoj studiji služili England i saradnici, kako zbog detaljnog definisanja velikog broja karakteristika, tako i zbog obuhvata većeg broja princeza usled godine objavljivanja studije (2011). No, takav (kvantitativni) metod i analiza nisu u mogućnosti da ponude *iznijansiranu sliku promena* kakvu verujemo da je moguće oformiti upotrebom instrumenta i analizom koji su izloženi u ovom radu.

Stoga je naša namera bila da na nešto sistematičniji način sakupimo relevantne podatke i opišemo sve Diznijeve princeze. Smatrali smo da treba unapred definisati nekoliko različitih dimenzija rodni uloga, kako bismo u svim filmovima pratili iste indikatore — u cilju sagledavanja dinamike koje se dimenzije rodni uloga zaista menjaju, a koje ostaju iste, u skladu sa izloženim kategorijalnim aparatom. Konkretno, zanimalo nas je da proučimo:

1. aktivnosti koje princeze obavljaju,
2. njihove osobine,
3. izgled,
4. odnos prema braku i seksualnosti,
5. odnos okruženja prema prethodno navedenim odlikama princeza (s tim što ovu dimenziju nije bilo moguće prepoznati za sve pomenute odlike, pa smo je i u radu predstavili „najfleksibilnije“).

Naravno, prilikom analize smo bili svesni da neke od odlika junakinja ne govore nužno o slici žene (o promenama ili kontinuitetu u njenom prikazivanju), već su direktna posledica konteksta u koji je smeštena radnja filma.⁵ Ipak, imajući u vidu da autori filmova svakako mogu da „upravljaju“ i ovim kontekstom, činilo nam se da ni te odlike nisu u potpunosti beznačajne.

Kada je u pitanju prva dimenzija koja se odnosi na aktivnosti princeza, osim popisivanja svih radnji koje princeza tokom filma obavlja, zanimalo nas je da primetimo da li joj obavljanje tih aktivnosti pruža zadovoljstvo, ili ne.⁶ Isto tako, na ovom mestu je bilo indikativno pratiti reakcije okruženja, jer se na osnovu njih moglo proceniti da li su te aktivnosti prezentovane kao nešto dobro ili ne. Kako je već pomenuto da rodna uloga predstavlja *skup očekivanja zajednice/društva* vezanih za ponašanje pojedinaca i prakse koje vrše, smatrali smo da će se kroz prizmu različitih (ne)afirmativnih reakcija na aktivnosti princeze, dobiti

5 Na primer, očekivano je da se Ariel („Mala Sirena“) razlikuje od drugih princeza po pitanju odeće (na sebi ima kupaći kostim), s obzirom na to da ona živi pod vodom.

6 Naravno, kao što će se videti, takvo zapažanje nije moglo uslediti nakon prikazivanja svih aktivnosti. Međutim, u nekim situacijama je bilo sasvim jasno da li je junakinja srećna ili ne (npr. ukoliko peva dok obavlja kućne poslove i sl.) – i to nam je služilo kao pokazatelj krutosti rodni stereotipa i čvrstine tradicionalne ženske rodne uloge.

potpunija slika o ženskim rodnim ulogama. Dakle, proučavali smo, s jedne strane, aktivnosti koje princeza obavlja kao aspekt njenog ponašanja i praksi, kao i, sa druge strane, karakter tih praksi, odnosno koliko su iste u skladu sa normativima koje nameće okruženje.

Kao posebno važan segment aktivnosti, posmatrali smo princezinu komunikaciju sa drugim likovima u filmu. Naime, pretpostavili smo da se, uzimajući u obzir to sa kime princeza komunicira, može suditi o karakteru njene društvenosti i, sledstveno, o njenom položaju u društvu. Takođe, bilo je umesno zapaziti i da li princeza svom sagovorniku povlađuje ili mu se suprotstavlja, a ako se pak suprotstavlja, važno je bilo zapaziti kojim se likovima u filmu suprotstavlja. Dakle, u komunikaciji smo sagledavali nivo princezine društvenosti (da li je i koliko ona izopštena iz šire društvene zajednice), ali i promenu i razvoj princezinih sposobnosti (gde smo komunikaciju posmatrali kao veštinu).

Što se tiče osobina princeze, interesovalo nas je da zabeležimo koje se sve osobine princezi pripisuju, bilo da su one pripisane od strane naratora, drugih likova, ili da se o njima može zaključiti na osnovu aktivnosti koje princeza obavlja. Osim toga, smatrali smo da je značajno, ukoliko je to moguće, registrovati i reakciju okruženja na sve popisane osobine princeze, ponovo, sa namerom da kompletiramo uvid u složenost rodne uloge kao fenomena. Sa druge strane, smatrali smo da je značajno, gde god je to moguće, uporediti ih i sa osobinama koje karakterišu muškog junaka u filmu radi komparacije.

Dalje, za bitne odlike ženske rodne uloge, podrazumevali smo želje i ciljeve koje žena sama pred sebe postavlja i njih smo posmatrali kod svih Diznijevih princeza. Rečju, činilo nam se važnim da odgovorimo na pitanje da li je princezina ideja vodilja i najveća životna želja da pronade „pravu ljubav” (shodno implikacijama objašnjene heteronormativnosti), kao i da li pored tog cilja, princeza u životu ima i druge ciljeve. Uputno nam je bilo i da primetimo da li aktivnosti koje princeza obavlja doprinose ispunjenju ovih ciljeva, ili ona pasivno čeka njihovo ostvarenje – što bi bilo komplementarno tradicionalnom određenju ženskih osobina i rodnih uloga.⁷

Kada je u pitanju treća dimenzija – izgled princeze, osim na njene fizičke karakteristike – da li su i koliko feminini atributi na princezi istaknuti, posebnu pažnju smo obraćali i na njenu odeću, kako bismo uvideli da li takva odeća podražava stereotipnu poddelu na mušku i žensku odeću – imajući u vidu prevashodno boju odevnog komada, pored (krojeva) samih komada.

Najzad, što se tiče odnosa prema braku i seksualnosti, interesovalo nas je da odgovorimo na pitanja da li se heteroseksualnost princeze podrazumeva, da li se podrazumeva tradicionalni brak, te da li princeza na neki način utiče na izbor svog partnera ili ne, jer smo verovali da se u ovim zapažanjima krije stepen rigidnosti heteronormativnosti, koji smo, s obzirom na to da određuje sadržaj (ženskih) rodnih uloga, ovde hteli da ispitamo.

7 Evidentno je da su različiti aspekti rodnih uloga koje smo posmatrali međusobno usko povezani i isprepleteni. Ipak, zarad postizanja analitičnosti i veće sistematičnosti, nužno je ovakvo raščlanjavanje kategorija.

Budući da nam je krajnji cilj da proverimo da li su se, kada, i na koji način rodne uloge u Diznijevim animiranim filmovima menjale,⁸ sve filmove smo podelili na četiri vremenska perioda – na osnovu godine njihovog nastanka, pa će tako oni u daljem tekstu biti i predstavljeni. Prvi period je u znaku filma iz tridesetih godina prošlog veka („Snežana i sedam patuljaka” – 1937.); drugi period predstavljaju pedesete godine (filmovi „Pepeljuga” – 1950. i „Uspavana lepotica” – 1959.); treći period čine filmovi iz 90-ih godina⁹ (među kojima su „Mala Sirena” – 1989., „Lepotica i Zver” – 1991., „Aladin” – 1992., „Pokahontas” – 1995., „Mulan” – 1998.); dok su filmovi iz poslednjeg, četvrtog perioda nastali tokom 2010-ih (a to su „Princeza i žabac” – 2009., „Zlatokosa” – 2010., „Hrabra Merida” – 2012. i „Zaleđeno kraljevstvo” – 2013.).¹⁰

Analiza animiranih filmova

Princeza 30-ih godina: Snežana

Najstarija princeza, a ujedno i jedna od najuticajnijih Diznijevih junakinja je Snežana, i ona nije predstavljala „samo animirani lik, već i model koji su stvarne žene mogle da oponašaju” (Brocklebank, 2000: 270). Jer, iako već i sama bajka predstavlja izvor rodničkih slika, u animiranoj formi takav model postaje još značajniji „snabdevač rodničkih uloga” (*Ibid.*).¹¹ Raščlanjavanjem uloga na gore navedene dimenzije, može se zaključiti da je Snežana bila izvor pretežno stereotipnih rodničkih formi.

Krenimo redom. Kada su u pitanju aktivnosti koje ova junakinja obavlja, najzastupljeniji su *kućni poslovi*. Ona tokom filma *pere, čisti, kuva, brine se o higijeni patuljaka*. Zanimljivo je da tokom većine ovih aktivnosti Snežana i peva, na osnovu čega se može proceniti da je ona zadovoljna usled obavljanja tih aktivnosti.¹² Takođe, tokom sređivanja kuće princeza ima pomoć ptica i životinja, što može značiti da okolina (a kroz nju posredno i autor priče) podržava ovakav izbor aktivnosti kao i pristup njima, dok se na sličan način može suditi i o pozitivnom odnosu prema aktivnosti („ženskog”) kuvanja – koju patuljci u

8 Popunjene protokole za posmatranje animiranih filmova moguće je preuzeti na adresi: https://zenodo.org/record/45913#.VsRdi_krKUm (Radulovic, M. et al. (2016). Protokoli korisnici za posmatranje animiranih filmova. Zenodo., 10.5281/zenodo.45913)

9 Treba napomenuti da u periodu između 1959. i 1989. nije bilo Diznijevih filmova u kojima su se pojavljivale princeze. Tokom 70-ih godina prošlog veka snimljeni su animirani filmovi poput filmova „Mačke iz visokog društva” i „Robin Hud”, u kojima glavne uloge imaju životinje. Iako bi se, bez sumnje, i na osnovu ovih filmova moglo suditi o karakteru rodničkih uloga, kako je ideja ovog rada bila ispitati promene u rodničkim ulogama kod Diznijevih princeza – mi filmove iz ovog perioda nismo uvrstili u analizu.

10 Nesporno je da „Princeza i žabac” i „Mala Sirena” po godini snimanja ne pripadaju periodu u koji su smešteni – zbog neznatne vremenske razlike (jedna godina) i primećenih sličnosti u odlikama princeza unutar „pripisanog” perioda, filmovi su smešteni u ove grupe.

11 Ovakvom Snežaninom uticaju doprinosi i to što je ona jedan od prvih animiranih likova koji je uzrokovao nastanak kolekcije odeće posvećene filmu – koju su mlade osobe širom Amerike mogle da kupuju (Brocklebank, 2000: 273).

12 U jednom trenutku Snežana eksplicitno govori da je potrebno da se zvižduče dok se radi.

filmu izričito podržavaju. Štaviše, čini se da i sama Snežana smatra da su poslovi koje ona obavlja, upravo oni poslovi za koje je „prirodno” da ih obavlja ženska osoba. Stoga je Snežani, kada ugleda nesređenu kuću u kojoj žive patuljci, prva pomisao da oni nemaju majku (dakle žensku osobu koja bi trebalo da čisti) i, sledstveno ovome – njen prvi instinktivni poriv (kao žene) je da tu kuću sredi. No, pored čišćenja i kuvanja, princeza obavlja još jednu aktivnost koju je autor želeo da prikaže kao tipično žensku, i to je *vaspitavanje dece*. Naravno, u filmu nema dece, ali njihovu ulogu preuzimaju patuljci koje Snežana uči o značaju higijene. Osim navedenih stereotipno ženskih aktivnosti, a shodno definisanim femininim osobinama, korisno je istaći i one situacije u kojima Snežana ima *pasivnu ulogu*: ona *biva prevarena* od strane veštice, *leži preminula* i *biva spašena* od strane muškarca.

Što se tiče komunikacije u kojoj princeza u filmu učestvuje, uočava se da Snežana razgovara sa (ovim redom): *pticama, sama sa sobom, sa cvećem, sa patuljcima i sa vešticom*. S obzirom na to da su patuljci izmišljena, mitološka bića, jedina osoba ljudskog roda sa kojom Snežana stupa u komunikaciju je veštica, i to pred sam kraj filma. Na osnovu ovoga se može doneti zaključak o društvenosti princeze – a odatle i o njenom položaju, čija je ključna karakteristika izolovanost od javnosti i spoljašnjeg sveta. Sa druge strane, interesantno je da je Snežana tokom ovih razgovora uvek ljubazna i nikome se *ne suprotstavlja*, pa čak ni veštici.

Ako posmatramo osobine glavne junakinje, primetićemo da je tokom filma ona: *izuzetno lepa*, krasna (čime je opčinila i čoveka koji je trebalo da je ubije i koji joj je upravo zbog lepote poštedeo život), zatim *stidljiva* (zbog čega ne progovara ni reč sa princem kada ga sretne prvi put), *osećajna* i puna empatije, *krhka, pažljiva, druželjubiva i naivna*. Prateći razvoj priče u filmu, stiče se utisak da su sve osobine koje se Snežani pripisuju pozitivne¹³ i predstavljaju stereotipne osobine „dobre žene”.¹⁴ U vezi sa ovakvim stereotipnim prikazivanjem žene javljaju se i ciljevi koje Snežana postavlja ispred sebe – jer je njen osnovni cilj da *pronađe pravu ljubav*. Još preciznije – Snežanina želja je da ljubav pronađe nju, budući da je ona prikazana kao izrazito pasivna, pa ne preuzima gotovo ništa kako bi joj se želja ispunila.¹⁵ Nadalje, čak jedina stvar koju Snežana čini za ispunjenje svojih snova (kada jede otrovnu jabuku) ispostavlja se kao kontraproduktivna i neinteligentna. Zanimljivo je da, iako princ nije mnogo prisutan tokom filma, on je, nasuprot Snežani, prikazan kao *aktivan, odlučan i hrabar*, kao spasilac.

13 Izgleda kao da je i njena naivnost prikazana kao opravdana, jer je posledica dobrote i „čistog srca” – imajući u vidu i to da Snežana želi da pomogne starici (koja je veštica), zbog čega i upada u njenu klopku.

14 Treba primetiti da je i glavni negativni lik takođe ženska osoba, čije karakteristike odražavaju negativno vrednovane feminine osobine. Tako, Snežaninu maćehu odlikuju prevelika sujeta i gordost (želja da se bude lep i večno mlad), koje se graniče sa ambicioznošću (želja da se bude najlepši), pa bi se moglo pretpostaviti da je ambicioznost predstavljena kao odlika „loše žene”, odnosno kao nešto neprimereno „dobroj” ženi.

15 Snežana u filmu izgovara rečenicu: „Nadam se da me nađe” (ljubav, princ), što iznova potvrđuje njenu pasivnost.

Osvrnemo li se na izgled princeze, već je rečeno da je Snežana predstavljena kao izuzetno lepa, čime je općinila ne samo princa, nego i svog potencijalnog ubicu. Kada je u pitanju odeća – ona nosi dve *haljine*, od kojih je jedna *ljubičasta*, a druga svetlo *žuta i plava*.¹⁶ Komadi odeće bez sumnje pokazuju da je garderoba u filmu stereotipno rodno diferencirana. Naime, Snežana je sve vreme odevena u haljinu, dok je na drugoj strani, princ odeven u *tamno plavo*, sa *bordo plaštom*, koji se može protumačiti i kao simbol snage i moći.

Na kraju, seksualnost princeze je jasno određena, jer tokom većeg dela filma Snežana mašta o svom *princu*. Brak je takođe *podrazumevan* i čini se da je implicitno prisutan u njenim željama, a na kraju filma se i ostvaruje. Konačno, zanimljivo je primetiti da Snežana suštinski ne utiče na izbor svog partnera. Princeza ne samo da je pasivna u nastojanju da ostvari svoje ciljeve, već ni na kraju filma ona ne utiče na svoju budućnost sa princem. Princ se pojavljuje kao *spasilac*, koji poljupcem oživljava Snežanu (a bez svesti Snežana ne može doneti odluku da li će biti poljubljena ili ne) i potom je odnosi na svom konju. Naposletku, tokom čitavog filma princeza ne razmenjuje nijednu reč sa princem, ali bez obzira na sve to, ona se udaje za svog spasioca.

Kako je „Snežana i sedam patuljaka” prvi film sa Diznijevom princezom, on će nam biti referentna tačka u odnosu na koju smo smatrali da je moguće uporediti filmove/princeze iz kasnijih perioda.

Princeze 50-ih: Pepeljuga i Aurora

Filmovi „Pepeljuga” i „Uspavana lepotica” nastali su dvadesetak godina nakon „Snežane i sedam patuljaka” i oni predstavljaju prve posleratne filmove u kojima se pojavljuju Diznijeve princeze.

Aktivnosti koje ove dve princeze obavljaju veoma su slične onima koje je pre njih obavljala Snežana. Pepeljuga i Aurora (junakinja filma „Uspavana lepotica”), poput Snežane, obavljaju *kućne poslove* među kojima je *čišćenje, opsluživanje ukućana, staranje o životinjama*. Nalik njihovoj prethodnici, i ove princeze su zadovoljne usled toga što obavljaju pomenute poslove: prikazane su kako pevaju i plešu tokom rada. Mada je u slučaju Pepeljuge jasno da je ona primorana da ih izvrši i da u tome nema izbora, Pepeljuga se takođe pridružuje opisanoj shemi, dok okruženje, sa druge strane, ponovo odobrava ovakve aktivnosti. Osim kućnih poslova, kod Aurore je zapažena još jedna radnja koja se može smatrati rodno stereotipnom, a to je *plakanje*. Ona, u situaciji suočavanja sa problemom (kada saznaje da je njen brak nezavisno od nje dogovoren, te da ne može uticati na izbor svog partnera), počinje da plače i klečeći moli oca da promeni donetu odluku. Takvo ponašanje princeze valja uporediti sa ponašanjem princa, koji kada se suoči sa istim problemom, u skladu sa stereotipnom slikom muškarca, ne plače, već buntovno odlazi od kuće.

16 Za plavu boju se može pomisliti da nije stereotipno ženska. Ipak, trebalo bi imati na umu da, bez obzira na to kako se ova boja danas percipira, slikari još od 10. veka Devicu Mariju predstavljaju u odeći ove boje, pa je verovatnije da plava na ovom mestu simbolizuje ženstvenost i nevinost koja ima korene u hrišćanskoj mitologiji.

Kada je u pitanju komunikacija u koju stupaju ove junakinje, ona se samo delimično razlikuje od komunikacije u kojoj je učestvovala Snežana. Princeze razgovaraju sa *velikim brojem likova koji nisu ljudi*, pa se javljaju dijalozi sa šumskim životinjama, pticama i vilama – što i ovde, na izvestan način, svedoči o položaju žene. Ipak, za razliku od Snežane, one komuniciraju sa više *ljudi* – Pepeljuga sa sestrama i maćehom, Aurora sa ocem i princem (ali ne samo pred kraj filma kao Pepeljuga), i to nam – prvenstveno usled kontekstualnih činilaca u samoj bajci, pokazuje da je izolovanost ovih princeza iz društva prikazana kao nešto umerenija nego kod njihove prethodnice. Međutim, komunikacija koju princeze obavljaju je najčešće unutar kućna četiri zida (Pepeljuga), ili u šumi (Aurorin razgovor sa princem), dakle daleko od očiju javnosti. Ovo nam govori da, iako su komunikativnije od prethodnica, princeze ovog perioda i dalje nisu pozvane da nastupaju u javnoj sferi. Ipak, ni u ovim filmovima junakinje se *ne suprotstavljaju nijednom liku*, pa čak ni onim likovima koji ih vidno tlače (kao maćeha i sestre Pepeljugu), niti se suprotstavljaju onima sa čijim se odlukama nipošto ne slažu (kao Aurora čiji je otac ugovorio njen brak i venčanje).

Što se tiče osobina dveju princeza, njima se pripisuju stereotipne feminine osobine, pa su one izrazito *lepe*¹⁷, *umeju da pevaju*, *poslušne* su, *vredne* i *osećajne*. Dominantna osobina Pepeljuge je lepota, zbog koje ona, isto kao i Snežana, ispašta i biva tlačena.¹⁸ Ako posmatramo životne ciljeve princeza, oni u oba slučaja počinju i završavaju se *pronalaženjem „prave ljubavi”*. No, za razliku od Snežane, za dve potonje princeze se ne može reći da ne preduzimaju ništa kako bi im se želje ostvarile. Otuda Aurora *moli oca* da je ne uda (ne znajući da je princ koji joj se dopada, upravo onaj princ za koga otac želi da je uda), dok Pepeljuga pokazuje i dozu neposlušnosti kada pored zabrane *odlazi na bal* na kome upoznaje svog princa. Nasuprot princeza, njihovi prinčevi tokom filma pokazuju *upornost* (obojica), *samostalnost*, kao i *fizičku snagu* i *hrabrost* (Aurorin partner).

Pogledamo li izgled princeza, pomenuli smo da su one predstavljene kao fizički veoma lepe, što konkretno, kao u slučaju Snežane – podrazumeva vitak stas, lepo lice i dugu kosu, s tim što sada ove junakinje imaju svetliju, plavu kosu. Odeća princeza je po pravilu *haljina* i te haljine su *svetlo plave* ili *roze*, pri čemu se Pepeljuga pojavljuje i u *beloj venčanici*. Nasuprot njima, prinčevi se pojavljuju u *tamno plavim* ili *belim odelima*, dok princ iz „Uspavane lepotice” (poput onog iz „Snežane i sedam patuljaka”) poseduje i *crveni plašt* – koji smo već interpretirali kao potencijalni simbol moći.

Kao i u filmu iz 30-ih godina, heteroseksualnost i brak se u ovim pričama, takođe, ne dovode u pitanje. Isto tako, u filmu „Uspavana lepotica”, princeza *ne utiče na izbor svog partnera*, već leži bez svesti u zamku i „čeka” da je princ poljupcem oslobodi. Sa druge strane, Pepeljuga, iako nema mogućnost odabira

17 Pesma u „Uspavanoj lepotici” sugeriše da će princeza u životu biti srećna zato što je lepa.

18 Glavni antagonisti su i ovoga puta žene – koje su zle i nemaju nijednu od očekivanih pozitivnih femininih osobina. Njih odlikuju negativne feminine osobine, kao što je sujeta, bilo po pitanju lepote (Pepeljugin maćeha i sestre), bilo po pitanju statusa i važnosti koja im se pridaje (primer Vile koja nije pozvana na proslavu Aurorinog venčanja).

između različitih prinčeva, nastoji da sama pridobije prinčevu naklonost i nalazi se u svesnom stanju prilikom njihovog poljupca. Bez obzira na to što je cilj koji Pepeljuga sledi tradicionalan – *ljubav/brak*, ona je, različito od svoje prethodnice i savremenice, preduzumljiva po pitanju ostvarenja svojih snova. Zanimljivo je i kako je u ovom filmu heteronormativnost postavljena kao neupitan zahtev – kroz nastup kralja koji pokazuje veliko nezadovoljstvo zato što se princ nije oženio¹⁹, gde zapravo vidimo da se (*patrijarhalna*) porodica i nastavak kraljevske dinastije nameću kao imperativi. Međutim, premda je Pepeljuga jedina od tri princeze kojoj princ, pored toga što je partner, nije neko ko joj je i spasio život, zaključujemo da i u ovom filmu muškarac ima određenu ulogu *spasioca*, budući da junakinju odvodi od kuće u kojoj je do tada bila permanentno tlačena.

Princeze 90-ih: Ariel, Bel, Jasmin, Pokahontas i Mulan

Tokom 90-ih godina prošlog veka, nastalo je čak pet filmova u kojima se pojavljuju Diznijeve princeze. Sudeći po brojnosti likova, na trenutak se može posumnjati da ove princeze mogu činiti koherentnu grupaciju, ali posmatrajući redom njihove karakteristike, čini se da one imaju pregršt toga zajedničkog.

Za razliku od junakinja iz prethodnih perioda, ono što povezuje sve princeze iz 90-ih godina, jeste to da među njihovim aktivnostima *nema obavljanja kućnih poslova*. Pored toga, ono što je zajedničko svim ovim junakinjima, jeste izvestan vid *suprotstavljanja očekivanjima* koja pred njih postavljaju članovi porodice/šire zajednice. Primera radi, Ariel („Mala Sirena”) ne odlazi na probu hora – što je grupna, porodična aktivnost, često izlazi na površinu mora iako joj je otac to strogo zabranio, suprotstavlja se njegovom neodobravanju zasnivanja ljubavne veze sa čovekom i princem, i krišom od oca postiže dogovor sa vešticom. Slične tragove neposlušnosti pokazuje i Jasmin (princeza iz filma Aladin), koja beži od kuće i odbija da se uda, nezavisno od toga što njen otac žustro insistira na braku; za njom i Pokahontas – koja se svom ocu suprotstavlja kako u smislu izbora partnera, tako i u momentu kada ne reaguje na očevu zabranu da se doseljenicima ne prilazi i sa njima komunicira, i na kraju Mulan, koja krade očev vojni poziv i odlazi u rat umesto njega.

Naravno, ovakvo „neprimereno” ponašanje nailazi na osudu okoline u filmu: Ariel, Jasmin i Pokahontas očevi kritikuju i grde, dok Mulan svojim postupkom rizikuje da bude osuđena i ubijena. Specifičnije, kod Mulan je očekivanje okoline da se ona uda i da na taj način osigura čast svojoj porodici.²⁰

Ipak, sama činjenica da se takvo ponašanje javlja kod princeza u ovim filmovima, predstavlja bitnu razliku u odnosu na Snežanu, Pepeljugu i Auroru. Takođe, kod kasnijih princeza se mogu primetiti još neke aktivnosti koje nisu bile zastupljene kod prethodnih. Tako Ariel, Jasmin i Pokahontas aktivno

19 Kralj između ostalog kaže i „Krajnje je vreme da se oženi”.

20 Majka govori Mulan da je neophodno da (žena) bude tiha, suptilna, poslušna, da ima tanak struk kako bi se dopala muškarcima, te da „devojka može doneti veliku čast na jedan način – ako nađe dobrog muža”. Primetićemo da Mulan prihvata cilj (da donese čast), ali bira drugi (tj. „muški”) put za tako nešto.

istražuju okolinu (olupine brodova i površinu mora prva, svet van palate druga, divlje predele i kamp doseljenika treća), dok je Bel (junakinja filma „Lepotica i zver“) u više navrata prikazivana kako čita.²¹

Junakinje ovih filmova neretko *svesno koriste svoju lepotu* kako bi ostvarile ono što žele. U vezi s tim, Ariel, u potpunosti bez glasa, pokušava da očara princa (dakle, oslanjajući se prevashodno na svoj izgled), dok Jasmin, ukupnošću svoje pojave *zavodi* njenog protivnika Džafara, kako bi time pomogla Aladinu. Na drugoj strani, neke od ovih junakinja preuzimaju i ulogu *spasioca*, koja je u prethodnim filmovima nužno pripadala muškarcu, kao dominantno „muška“ karakteristika. Ovakva zamena uloga prvi put se „bojažljivo“ dogodila 1989. – kada je Sirena spasila princa od davljenja.²² Nakon toga nailazi Bel (1991.), koja odlučuje da spasi oca priklanajući Zveri sebe kao žrtvu, a tome je približna i pomenuta intervencija Jasmin (1992). Zatim nastupa Pokahontas (1995), koja svog izabranika spasava od plemenske osude na smrt, da bi se do kraja ovog perioda dogodilo i to da junakinja apsolutno i bespogovorno preuzima ulogu spasioca. Naime Mulan (1998.), ne samo da je spasila svog princa, već je sačuvala život i Caru²³ – zbog čega biva nagrađena ordenom.

Međutim, neki od elemenata u predstavljanju princeza iz prethodnih perioda zadržani su i tokom 90-ih godina. Primera radi, Jasmin je prikazana kako hrani gladnu decu, čime ona, moglo bi se reći, kao da ispoljava svoje „majčinske“ karakteristike, što je slično vidljivo i kod Bel – koja pažljivo previja ranjenu Zver, potvrđujući na taj način ulogu žene kao *negovateljice*. Osim toga, kod Bel je primetan još jedan gest kojim se osnažuje „ženska“ inicijativa u održanju stabilnosti porodice – sadržan u njenoj *posvećenosti ocu*, a posebno u njenoj odluci da se umesto oca žrtvuje kod Zveri. Pokahontas, čini se pak još rigidnije doprinosi ojačavanju krutog patrijarhata plemenske zajednice, s obzirom na to da ona, u završnici filma, umesto da napusti pleme i krene sa svojim izabranikom, put ljubavi – bira da ostane na ostrvu sa svojom proširenom porodicom. Na kraju, iako odlazi u rat, Mulan to čini upravo iz brige koju kao posvećeno, tj. „dobro socijalizovano“ žensko biće, oseća prema svome ocu.

Što se tiče komunikacija, u filmovima iz 90-ih zadržava se tendencija razgovaranja ženskih likova sa životinjama – koje u nekim slučajevima čine njihovo dominantno društvo, s tim što u ovim filmovima junakinje *intenzivnije nego ranije razgovaraju i sa ljudima*, kojima se, kako smo već naveli, i sve više suprotstavljaju.

Mala Sirena, pored morskih životinja razgovara i sa ocem, dok sa princem, iako prvi put razgovara tek desetak minuta pre kraja filma, ona provodi dosta vremena u neverbalnoj komunikaciji.²⁴ Sledeća je Bel, koja tokom filma ne

21 Kao i kod pomenute (šire određene) neposlušnosti, i u ovom slučaju okolina ne odobrava takvo „emancipativno“ ponašanje princeza. Na primer, Sireni otac ne dozvoljava da istražuje potonuli brod, dok odbeglu Jasmin stražari vraćaju u palatu.

22 No, do kraja istog filma princ je morao da ubije vešticu i time povрати svoju „mušku“ ulogu.

23 Ovome prethodi mačevanje i tuča sa izrazito maskulinim vođom Huna iz koje Mulan izlazi kao pobednica.

24 Veštica je Sireni – kako bi mogla da izađe na obalu i pronađe princa, podarila noge, ali je cena za tu uslugu bio Sirenin zavodljivi glas.

komunicira verbalno sa životinjama nalik ranijim princezama (sa njima ona deli svoje misli i zapažanja) i koja je prva princeza koja se čak *suprotstavlja svome princu* (Zveri), ne želeći da se povinuje njegovim zapovestima. Dalje, Jasmin je prva junakinja koja komunicira *isključivo sa ljudima*: sa svojim ocem, stražarima, sa Aladinom i Džafarom – kome se suprotstavlja, a suprotstavlja se i svome ocu koji želi da je uda po svom nahođenju. Pokahontas, poput Bel, ne ostvaruje sa životinjama pravu komunikaciju i proširuje raspon svojih sagovornika, nastavljajući nit prkošenja muškim, starijim likovima – tako što odbija da prihvati odluku o aranžiranom braku. Konačno, Mulan se *suprotstavlja gotovo svim ljudskim sagovornicima*, a posebnu pažnju nam je privuklo to što se ona suprotstavlja princu (koji je kapetan), i to povodom vojne strategije. Dakle, može se reći da je Mulan prva princeza koja je spremna da hrabro brani svoje stavove i koja je spremna da se suprotstavi muškarcu kada su u pitanju odluke od opštijeg interesa, a ne samo po pitanju ličnih dilema – u izboru željenog partnera i slično.

O osobinama princeza iz 90-ih, ponešto se moglo zaključiti na osnovu dosadašnjeg izlaganja. One ispoljavaju neke odlike starijih princeza, ali ih donekle i redefinišu. Najpre, kao i njihove prethodnice, sve princeze su predstavljene kao izrazito *lepe* (u slučaju Mulan je to nešto manje eksplicitno), većina njih jako *lepo peva* (Ariel, Pokahontas, Mulan), i takođe su izuzetno *brizne* prema porodici i deci (Jasmin, Bel, Mulan). Kao nova osobina princeze u ovom periodu uvodi se *hrabrost*, budući da sve princeze iskazuju tu karakteristiku, bilo tako što se nadmašuju u trci sa ajkulama (Ariel), suprotstavljaju moćnim čarobnjacima (Jasmin), bore protiv Huna (Mulan), ili pak suprotstavljaju ustaljenim patrijarhalnim zahtevima i normama.

Nove princeze su i *pametne*, pa je Bel predstavljena kao veoma *načitana* devojka, Jasmin i Mulan kao *mudre* devojke koje pobeđuju u borbi zahvaljujući domišljatosti, a Pokahontas kao *prosvećena* devojka koja prevazilazi oštre podele između naleta modernosti i tradicionalne kulture u zajednici u kojoj živi. Osim toga, kao distinkcija u odnosu na ranije princeze i njihove osobine, javljaju se: *neposlušnost* (u manjoj ili većoj meri kod svih princeza); *znatiželja*, koja je najizraženija kod Ariel; *spremnost da se bude drugačiji* od društva i zajednice u kojima se živi (Bel i Pokahontas); kao i *spretnost* (Jasmin, Mulan). Interesantno je primetiti da promene u odlikama princeza nije pratilo istovremeno redefinisavanje osobina kod prinčeva, pa oni ostaju podjednako *hrabri, borbeni i vešti*. Štaviše, prinčevi u najvećem broju slučajeva istrajavaju kao *spasioci* (Erik spašava Ariel, dok Zver i Mulanin partner princezama pošteduju život u situacijama kada mogu da im ga oduzmu), s tim što u ovom periodu oni nisu jedini spasioci, već tu ulogu dele sa ženskim likovima u filmu.

Imajući navedeno u vidu, jasno je da se slika princeze promenila u odnosu na onu iz 50-ih godina prošlog veka, a elementi tih promena mogu se pronaći i u životnim željama princeza. Iako je jedna od najupečatljivijih *želja* ovih pet princeza *ljubav*, ona nije jedina, a u nekim slučajevima nije ni primarna želja. Hronološki, prva princeza iz ove grupacije, Ariel – želela je *nova iskustva*, želela je da istražuje i uči, o čemu tokom filma i peva, dok je ljubav postepeno postajala njen osnovni cilj. Naime, kako ne bi trajno ostala bez glasa koji joj je

veštica oduzela, Ariel je morala da izdejsstvuje da je princ poljubi, pa je pitanje ljubavi na neki način postalo pitanje života ili smrti. Slično Ariel, jedan od primarnih ciljeva Bel je da *stiče nova znanja*, da se obrazuje, što je prikazano njenim čestim odlascima u biblioteku, kao i učestalim scenama u kojima Bel čita knjige. Zanimljivo je i to da, kao što smo pomenuli, ona nije nailazila na afirmativnu reakciju okruženja, jer je zbog svojih čitalačkih navika i ambicija od okoline percipirana kao čudna, no takav negativan sud okruženja je u filmu ipak predstavljen kao malograđanski duh, i stoga kao nešto što treba revidirati. Sa druge strane, važan cilj za Bel je i da bude *podrška* svome *ocu*, što se može protumačiti kao donekle patrijarhalni motiv, delimično suprotstavljen prethodnim motivima učenja i emancipacije. Nadalje, *sticanje novih iskustava* jedan je od osnovnih ciljeva i Jasmin (koja govori kako želi da upozna svet), ali je za nju takođe bitan cilj da „pronađe svoju ljubav” i da se uda za „pravoga”, odbijajući potencijalne mladoženje koje joj nameće otac vodeći se prvenstveno ekonomskim kriterijumom pri njihovom izboru. Osnovni cilj Pokahontas je nešto maglovitije predstavljen, s obzirom na to da ona govori da „želi da nađe pravi put”, dok sa razvojem priče u filmu postaje evidentno da je *pronalaženje prave ljubavi* deo „pronalaženja pravog puta”. Najzad, kada je u pitanju Mulan, njen primarni cilj je izrazitije komplementaran vrednostima patrijarhalnog društva, jer ona tokom filma nastoji da *donese čast svojoj porodici* (ili da je makar ne osramoti), ali je zato *način* na koji Mulan to čini (*odlazak u rat umesto udaje*) suštinski suprotstavljen normama i očekivanjima patrijahata. Valja pomenuti i to da je kod ove junakinje najizraženije da ljubav nije njen primarni cilj, mada se i ljubav pojavljuje u filmu – kada se junakinja zjubljuje u kapetana svoje čete. Ipak, važno je istaći da su sve ove princeze delatne, preduzimljive i na brojne načine *aktivno* streme ka ostvarenju svojih ciljeva: tako što *zavode* princeve²⁵, *beže od kuće* i odlučno *odstupaju od pravila* koja važe u njihovoj zajednici.

Što se tiče *izgleda* princeza, rečeno je da su one veoma lepe, s tim što su u ovom periodu njihove fizičke karakteristike predstavljene nešto drugačije, pa se sada javljaju i princeze koje *nisu bele puti* – Pokahontas (Indijanka), Mulan (Kineskinja) i Jasmin (Indijka)²⁶. Bez obzira na to da li je ova promena posledica izmenjenih ideala lepote, konteksta, političke korektnosti devedesetih, ili težnje Diznija za širim tržištem i publikom, isto kao i u slučaju promenjene odeće princeza – verovali smo da te promene, kao marker distinkcije u odnosu na ranije princeze, treba mapirati.

Pionirske princeze iz ovog perioda, Ariel i Bel, nose slične *haljine* kao i njihove prethodnice, nakon kojih se pojavila Jasmin – prva princeza koja nije

25 Upotreba tipično femininih atributa prilikom prakse zavođenja se može interpretirati i kao čin kojim se osnažuje patrijarhalni poredak, ali ovde je naša namera bila da naglasimo *aktivnu, voljnu* komponentu u pomenutoj radnji, što smo smatrali za veliki pomak u odnosu na ranije princeze kod kojih je ista komponenta manjkala.

26 Treba naglasiti da je kod Pokahontas telo posebno „poženstvenjeno”, a feminini atributi istaknuti, što može imati veze sa seksualizacijom i egzotičnim predstavljanjem *Drugih* (ne zaboravimo da je Pokahontas predstavnicu indijanskog plemena i kao takva simbolizuje neistraženo, egzotično *Drugo*) – o čemu su pisali i Lacroix (2004), Martin, Kazyak (2009), Matyas (2010).

bila odevena u haljinu, već u *svetloplave dimije*, a zatim i Pokahontas koja je, doduše u (tradicionalnoj indijanskoj) *haljini*, malo nalikovala na glamurozne princeze iz ranijih filmova. Na kraju ovog perioda, Mulan je u potpunosti izmenila odeću u kojoj se pojavljuje princeza, jer je tokom većeg dela filma ona predstavljena u *muškoj uniformi* i garderobi atipičnoj za žene, što je svakako suprotno dotadašnjem stereotipnom prikazivanju odevanja princeza. Kada je u pitanju izgled prinčeva, ponavlja se raniji način njihovog predstavljanja – stereotipno muška garderoba, *uniforme* i *tamne boje*.

Kao i u svim prethodno analiziranim filmovima, *heteroseksualnost i brak* se ni na ovom mestu *ne dovode u pitanje* (osim što brak, kao krajnji odabir princeze nije prioritet kod Mulan i Pokahontas, premda je od strane zajednice on postavljen kao nužnost). Za razliku od svojih prethodnica, princeze iz 90-ih godina *aktivno su učestvovala u izboru* svog partnera (izuzev Mulan²⁷) i u mnogim slučajevima su *preuzimale inicijativu* želeći da očaraju svoje prinčeve. Sve predočeno upućuje na značajne razlike u poređenju sa princezama u ranijim filmovima i, skupa sa izmenjenim aktivnostima, osobinama i ciljevima, oslikava princeze kao znatno *aktivnije* osobe nego što su to bile junakinje u filmovima do kraja 50-ih godina.

Princeze 2010-ih: Tijana, Zlatokosa, Merida i Elsa i Ana

Druga decenija 21. veka je do danas donela četiri Diznijeva filma u kojima se pojavljuju princeze, a u njima je nastupilo pet princeza, jer film „Zaleđeno kraljevstvo” uvodi dve – sestre Elsu i Anu. Različito od do sada skiciranih perioda, kada su princeze bile međusobno veoma slične i njihove karakteristike relativno ujednačene, ovo je prvi period unutar koga su primetne i bitne razlike među prikazanim princezama.

Pomenute razlike očitavaju se već prilikom posmatranja aktivnosti princeza. Tako se u dva (od četiri) proučavana filma, održava tendencija započeta 90-ih godina: da princeze *ne obavljaju kućne poslove* (filmovi „Hrabra Merida” i „Zaleđeno kraljevstvo”), dok se u druga dva filma princeze ponovo vraćaju ovom tipu aktivnosti („Princeza i žabac” i „Zlatokosa”). Konkretno, Tijana (junakinja prvog filma) i Zlatokosa tokom filma *kuvaju*²⁸ i *čiste*, dok potonja, poput mnogo starijih princeza, *tokom čišćenja* i *peva*. Pored navedenih aktivnosti, ove dve princeze i u drugim situacijama delaju na način koji bi se mogao kategorizovati

27 Mulan, budući da je u filmu glumila da je muškarac, nije smela da otkrije svoja osećanja prema princu, zbog čega se i nije trudila da ga šarmira i osvoji.

28 Ovde se mora napomenuti da se u slučaju Tijane kuvanje javlja i kao kućni posao i kao profesionalna delatnost, tj. vid aktivnosti za koji Tijana dobija novac. Ipak, reč je o stereotipno ženskoj vrsti zanimanja, što nas je navelo da interpretaciji aktivnosti koje Tijana obavlja pristupimo obazrivo i da praksu kuvanja ipak pomenemo kao potencijalno retrogradnu (u kontekstu evolucije ženskih rodni uloga u Diznijevom filmu). Bez obzira na to, slično kao i kada smo interpretirali praksu *zavođenja* (kroz dvojaku i ponegde paradoksalnu šemu podrivanja/osnaživanja patrijarhata), ovde, iako je vrsta aktivnosti i profesije koju Tijana obavlja tipično „ženska” (konobarica/ugostiteljka), karakter te aktivnosti (*plaćeni* rad van privatne sfere doma – u javnoj sferi koja je tradicionalno „muška” arena), Tijanu značajno udaljuje od svih ostalih princeza.

kao stereotipno ženski, pa Tijana zbog straha *vrišti* kada vidi žabu i pristupa majčinski kada *neguje* povređenog svica, dok Zlatokosa *igra balet* i *plače* kada pobegne od kuće. Međutim, ove dve junakinje obavljaju i neke aktivnosti koje ih vidno odvajaju od ranijih Diznijevih princeza, te se Tijana, kao što je rečeno – javlja kao prva junakinja (dakle *žena*) koja obavlja *plaćeni posao*, a Zlatokosa još i *čita, igra šah*, ali i *udara* princa i, sa istom željom da ga onesposobi, ona ga čak i *vezuje*. No, aktivnosti koje se u animiranim filmovima retko, ili pak nikada ne vezuju za ženske likove, u mnogo većem broju obavlja Merida. Ova junakinja *planinari, vežba streličarstvo* (gde je vrsnija i od svojih prosaca), *lovi, bori se* sa krupnim medvedom i *mačuje*.

Konačno, ono što povezuje princeze i njihove aktivnosti iz ovog perioda, a razlikuje ih od ranijih, jeste to da sada *sve one preuzimaju ulogu spasioca*. Otuda Tijana u nekoliko navrata uspeva da spasi prilično nespretnog princa, Zlatokosa spasava princa od razbojnika i oživljava ga svojom kosom i suzama, Merida ubija medveda i time spasava svog oca i majku, dok Elsa i Ana tokom filma spasavaju jedna drugu, muške likove, i na kraju celo kraljevstvo. Korisno je pomenuti da se u slučaju Tijane i Else, u pojedinim aspektima, (maskulina) uloga *spasioca* suprotstavlja karakteristično femininoj ulozi *staratelja* nad osobama kojima je neophodna nega (Tijana), kao i ulozi nekoga ko *žrtvuje sebe* zarad člana svoje porodice (Elsa).

Kada pogledamo komunikacije u koje stupaju princeze iz poslednjeg perioda, one razgovaraju *i sa ljudima i sa životinjama* i, s obzirom na to da životinje u ovim filmovima imaju status ljudi, te komunikacije, usled specifičnog konteksta u koji je smeštena priča, za razliku od komunikacija princeza iz 30-ih i 50-ih godina, ne svedoče o nedruštenosti i izolovanosti poslednjih junakinja. Štaviše, Zlatokosa je toliko *vešta u komunikaciji*, da ona *razgovorom* uspeva da *šarmira* ne samo princa, već i neprijateljski nastrojene lopove u jednoj krčmi, a Merida se pojavljuje i kao prva junakinja koja istupa *javno – držeći govor* pred predstavnicima četiri plemena. Naposletku, sve ove princeze su voljne da se *suprotstave* svojim *sagovornicima* i čvrsto zastupaju svoje interese, što reflektuje i njihovu *hrabrost*, i upućuje nas na analizu osobina princeza koja sledi u nastavku.

Napomenuli smo da ove princeze kao *spasioci*, ali i u drugim situacijama u filmovima ispoljavaju *hrabrost*, no njihove ostale karakteristike nisu potpuno identične. Mada bi se za Tijanu na prvi pogled moglo reći da nalikuje starijim princezama, imajući u vidu to da je ona izrazito *vredna*, ona zapravo nastoji da *odgovornošću, upornim radom i dugotrajnim zalaganjem* ostvari svoj cilj – da otvori sopstveni restoran²⁹. Ovo Tijanu, kako smo već rekli, čini jedinstvenom u odnosu na sve Diznijeve princeze, a naročito na one ranije. Zlatokosa je *mudra* i *vešta* u odnosima sa ljudima, ali njena najznačajnija karakteristika je da svojom kosom može da leči i podmlađuje druge. Zbog ove njene odlike, maćeha je drži zatvorenom u kuli, kako bi Zlatokosine moći sačuvala za sebe. Stoga, uvidamo da Zlatokosa – baš kao Snežana i Pepeljuga zbog lepote, *ispašta zbog moći* koju poseduje.

29 Indikativna je i rečenica koju Tijana u filmu izgovara: „Jedini način da ostvariš sve je *rad*, ništa ti neće doneti zvezde!” (kurziv naš). Osim toga, treba naglasiti i da je od strane okruženja usledila kritika za Tijanin prekomerni i prekovremeni rad – što nam kazuje da takva vrsta natprosečnog zalaganja žene još uvek ne nailazi na odobravanje.

Kod Else i Ane primetne su, kako feminine osobine (jer su one predstavljene kao *pažljive i brižne sestre*), tako i za ženu/princezu vrlo nestereotipne karakteristike (Ana je prikazana kao veoma *neposredna, domišljata i preduzimljiva*, a Elsa kao *hrabra, odlučna i neustrašiva*). Istini za volju, ključna odlika Else je ta da dodiranjem može da zaledi sve oko sebe, pa ona, kako nikoga ne bi povredila, sebe zatvara u zamak, usled čega joj je tokom velikog dela filma onemogućena komunikacija sa drugim ljudima. Na ovaj način se ponavlja, u Diznijevim filmovima česta, slika žene koja je, moglo bi se reći, *žrtva zbog moći* koju poseduje. Najzad, tu je i Merida koja je *snalažljiva, radoznala, ratoborna i hrabra*, pa se može ustvrditi da ona, od svih princeza, ima najizraženije maskuline karakteristike.³⁰ Tokom ovog perioda se delimično menjaju i uloge i osobine prinčeva, pa se sada javljaju oni (Tijanin princ, Meridini udvarači) koji u hrabrosti i spretnosti ne mogu da pariraju princezama i prvi put se dešava da ženski lik (koji nije antagonist) ima izraženije „muške” osobine od muškaraca.

Posmatrajući *želje* princeza uočavamo da su one dosta raznovrsne. Već smo pomenuli da je Tijanina najveća želja da radom stekne dovoljno novca i *otvori sopstveni restoran*. Međutim, eskalacijom napetosti u filmu, kod nje je *ljubav* kao primarni cilj odneo prevagu. Osnovna želja Zlatokose je da *oseti život van zidina kule* u kojoj je zatočena, i ona – ucenjajući princa da je odatle izbavi (što znači *delanjem*) aktivno doprinosi ispunjenju svojih ciljeva (s tim što pomenuta želja kod nje nije jedina, nego je zastupljena i „*želja za ljubavlju*”). Merida želi *slobodu* i radi na njenom ostvarenju kroz razgovore sa majkom, kroz neposlušnost i dogovor koji uređuje sa vešticom, ali je još zanimljivije to da je Merida *prva princeza koja ni najmanje ne pokazuje želju za pronalaskom „pravog”*, kao što *ne pokazuje ni „želju za ljubavlju”*. Ona ne samo da odbija sve udvarače, već do kraja filma niti traži, niti nailazi na nekoga u koga bi se zaljubila. Konačno, i Elsa i Ana imaju različite želje, gde je Anin prioritet *pronalaženje princa*, tj. *ljubavi*, dok Elsa želi da nauči *da kontroliše svoju moć/kletvu* i da se „*razmađija*”, te poput Meride ne iskazuje želju za pronalaženjem ljubavi.

Nakon 90-ih godina – kada su princeze imale širi spektar garderobe u kojoj su se pojavljivale, i kada haljina nije bila isključivi odevni komad, u filmovima tokom 2010-ih su sve junakinje *ponovo u haljinama*. Boje haljina su uglavnom stereotipno ženske (*ljubičasta, žuta i svetlo plava*), a tu se razlikuje jedino Merida, čije su haljine manje „*ženstvene*”, te su *braon i tamno plave* boje. Što se tiče drugih fizičkih karakteristika, nastavlja se trend uvažavanja kulturne šarolikosti iz 90-ih (kada su se kao princeze pojavljivale Kineskinje, Indijke i Indijanke), pa se ovoga puta pojavljuje i prva *afroamerička princeza* – Tijana. Ipak, kada je reč o fizičkim karakteristikama, najosobenija je Merida, i ona je prva princeza koja nema ni „*idealnu*” frizuru – već *neposlušne lokne* koje simbolizuju i njenu želju za slobodom (budući da se te lokne opiru kada njena majka pokušava da ih „*ukroti*” maramom). Prinčevi, s druge strane, prema ovom obeležju *ne pokazuju razlike* u odnosu na svoje prethodnike.

30 Kao i na primeru Mulan, Meridina majka ne odobrava njene takve osobine i uči je da „se ponaša kao princeza”, odnosno da svira, da se smeši, i da bude saosećajna i čista. Istovremeno, ona zamera mužu što Meridi poklanja luk i strelu jer, rekavši – „ona je dama”, verujući da joj oružje nije potrebno.

Sve princeze iz ovog perioda *utiču na izbor svog partnera* (kao i na odbijanje udvarača). Ali, odnos prema braku nije isti kod svih junakinja. U slučaju Tijane, Zlatokose i Ane brak je podrazumevan, dok se, kada je u pitanju Elsa, na osnovu filma ne može spoznati njen stav na ovu temu. U vezi sa heteronormativnošću, najupečatljivija je Merida, jer je ona prva i jedina princeza za koju se može reći da *ne podrazumeva nužnost braka*. Kao i većina prikazanih roditelja u Diznijevim filmovima, i za njene roditelje je brak imperativ, ali je Merida izričita u stavu da za brak nije spremna, i da možda nikada neće želeti brak i u njega se upustiti. Sagledamo li seksualnost princeza, sudeći po željama, jasno je da su Tijana, Zlatokosa i Ana heteroseksualne, a za Meridu se to može pretpostaviti, jer, iako u filmu nije eksplicitno predstavljeno, seksualnost nije razlog zbog kojeg ona odbija brak. Na kraju, kada je reč o Elsi, na osnovu filma se nipošto *ne može doneti zaključak o njenoj seksualnosti*, pa nam je bilo uputno da primetimo da se za dve – od tri poslednje kreirane princeze – ne može jasno odgovoriti na pitanje njihove seksualnosti. Uvereni smo da bi pomenuto bilo pogrešno objasniti time da Diznijeve princeze tokom istorije postaju manje heteroseksualne, ali svakako se stiče utisak da *seksualnost princeza postaje manje bitna za njihovo definisanje*.

(Dis)kontinuiteti u predstavljanjima princeza

Nakon što su predstavljene odlike svih princeza, na ovom mestu se možemo osvrnuti na to kako se svaka od analiziranih karakteristika „ponašala” tokom vremena.

Aktivnosti koje princeze obavljaju su se značajno izmenile od 30-ih godina prošlog do druge decenije ovog veka. Tokom prva dva proučavana perioda, princeze su obavljale *kućne poslove* – čime su doprinosile reprodukciji tradicionalnih vrednosti i rodni stereotipa, dok tokom 90-ih *nijedna princeza nije obavljala ovu vrstu aktivnosti*. Naprotiv, ponašanje junakinja iz ovog perioda je po pravilu bilo suprotstavljeno očekivanjima koja je pred njih postavljalo okruženje.³¹ Period 2010-ih je najzanimljiviji, utoliko što ne nudi jedinstvenu sliku princeze. Neke junakinje iz ovog perioda nastavljaju proces započet 90-ih i ne obavljaju stereotipno ženske poslove – već preuzimaju „muške” aktivnosti (*mačevanje, streličarstvo*), a druge pak, na momente podsećaju na svoje prethodnice i *vraćaju se kućnim poslovima*.

Komunikacije princeza nedvosmisleno svedoče o emancipaciji i poboljšanju njihovog položaja u društvu tokom vremena. Tako, Snežana gotovo da *nije govorila sa ljudima i nikome se nije suprotstavljala*, dok su princeze iz 50-ih nešto češće *komunicirale sa ljudima*, ali im se takođe *nisu suprotstavljale*. Tokom 90-ih se nastavlja tendencija da junakinje proporcionalno *više govore sa ljudima* i ovde im se one prvi put *suprotstavljaju*, pogotovo muškarcima, koji su nosioci autoriteta (očevi i partneri). Iako u filmovima iz 2010-ih, princeze pod specifičnim okolnostima (usled magije) razgovaraju sa životinjama, ovo, kao što smo rekli,

31 Princeze iz 90-ih su *čitale knjige* u okruženju koje je smatralo da je čitanje neprimereno i čudno za ženu (Bel), *odlazile su u rat* kada je okolina od njih očekivala da će se udati (Mulan), i *za partnera su birale onoga koga su one želele*, a ne onoga koga su nametali njihovi roditelji (Ariel, Jasmin i Pokahontas).

ne govori o njihovoj nedruštvenosti. Štaviše, pojedine princeze u ovom periodu (Zlatokosa, Ana) uspeavaju da uz pomoć svojih *verbalnih sposobnosti* prevaziđu naizgled nerešive probleme.

Kada su u pitanju *osobine* junakinja, njih tokom 30-ih i 50-ih odlikuju tipične feminine karakteristike, koje podrazumevaju to da je žena: *lepa, vredna, muzikalna, brižna, poslušna i pažljiva*. U završnoj deceniji 20. veka princeze ostaju lepe i muzikalne, ali postaju i *neposlušne, hrabre, odlučne, pametne i obrazovane*. Neke junakinje koje donosi poslednji proučavani period, *vredne* su poput onih iz 30-ih i 50-ih (Tijana i Zlatokosa), ali su i *neposlušnije i hrabrije* od njihovih prethodnica iz 90-ih. Iako su primetne promene u prikazivanju osobina princeza tokom ovih perioda, kada je reč o *moći* kao specifičnoj karakteristici glavne junakinje, evidentan je kontinuitet u postojanju *kazne za ženu koja poseduje neko izuzetno, natprosečno svojstvo* (Snežana i Pepeljuga ispaštaju zbog natprosečna lepote, Zlatokosa zbog sposobnosti da kosom leči i podmlađuje, Elsa zbog sposobnosti da dodirom zaledi dotaknutu površinu³²).

Što se tiče *želja* princeza, tokom 30-ih i 50-ih njihov jedini cilj je *pronalaženje ljubavi*, s tim što junakinje iz ovog perioda *ne čine gotovo ništa za njihovo ispunjenje*. Princeze iz 90-ih pak, pored ljubavi *žele i da se obrazuju, da steknu nova znanja i iskustva* – što im je podjednako važno kao i ljubav. U poslednjim Diznijevim filmovima želje princeza su najraznovrsnije, pa je nekima od njih ponovo prioritet *ljubav* (Ana), dok druge *žele slobodu* (Zlatokosa, Merida, Elsa), kao i *uspešnu poslovnu karijeru* (Tijana).

Izgled princeza se najmanje menjao tokom vremena. Izuzev nekih junakinja iz 90-ih (Ariel³³, Jasmin, Mulan), sve su odevene u *haljine* tipično ženskih boja. Jedino odstupanje čini Merida čije su haljine manje „damske” (*braon i plave boje*) i koja je jedina princeza sa *neurednom frizurom*.

Seksualnost i *odnos prema braku* su se postepeno menjali tokom godina. Junakinje iz 30-ih i 50-ih su jasno *heteroseksualne, podrazumevaju brak* i, osim Pepeljuge, nikako *ne utiču na izbor svojih partnera*. Odnos prema seksualnosti i braku se *ne menja* ni 90-ih, ali zato junakinje iz ovog periodu *utiču na izbor partnera* i neretko se trude da ga zavedu (Ariel, Pokahontas). Kao što smo ranije primetili, junakinje iz 2010-ih ne predstavljaju koherentnu grupaciju, budući da neke od njih po ovom pitanju *zadržavaju odlike princeza iz 90-ih* (Tijana, Zlatokosa i Ana), dok je kod drugih *nejasan odnos prema braku i seksualnosti* (Merida, Elsa). Ovo nas je navelo da pretpostavimo da su u poslednjem period princeze „najslobodnije” po pitanju izbora svojih praksi, budući da su te prakse najmanje oblikovane izraženom heteronormativnošću.

32 Među junakinje sa natprosečnim sposobnostima bi se mogla svrstati i Ariel, koja tokom filma dobija mogućnost da hoda i živi van vode. Iako se može činiti da ta mogućnost nije natprosečna, budući da je Ariel predstavljena kao morsko biće, hodanje za nju jeste natprirodno i sa sobom, kao kod ostalih princeza, nosi i kaznu (gubitak glasa).

33 Kod Male Sirene je napravljen iskorak i u tome što je ona prikazana u kupaćem kostimu – u neku ruku neodevena – što može sugerisati blagu erotizaciju u njenom prikazu. Slično je i kod Pokahontas – čiji su feminini atributi od svih princeza najviše istaknuti, takođe u kontekstu veće erotizacije junakinja iz 90-ih, posebiice onih koje nisu bele puti.

Dakle, na osnovu svih predstavljenih karakteristika, može se zaključiti da su rodne uloge Diznijevih princeza iz 30-ih i 50-ih gotovo identične i da upućuju na izrazito *stereotipan model ponašanja žene*. Junakinje su prikazane kao individue koje su u potpunosti interiorizovale vrednosti i očekivanja tradicionalnog društva u kome žive, a u skladu sa hegemonim patrijahalnim poretom koji ga određuje. Uloga žene između dva perioda gotovo da se ne menja, te je jedina, jedva primetna, razlika – *veća društvenost* žene tokom 50-ih. Drastične promene u ulogama princeze javljaju se tokom 90-ih godina, kada junakinje postaju *emancipovanije, neposlušnije, sklonije učenju i spremnije da uobičajeno ženske poslove zamene muškim ulogama* – među kojima su najimpozantnije uloga *ratnika* i *spasioca*. U periodu 2010-ih, proces transformacije princeza se u izvesnoj meri nastavlja, s obzirom na to da se pojavljuju princeze koje *imaju plaćeni posao*, koje su *vešti borci*, koje *dovode u pitanje neophodnost braka* i kojima *pronalaženje ljubavnog partnera nije jedan od ciljeva u životu*. Ipak, kod nekih junakinja iz ovog perioda mogu se pronaći i naznake stereotipnih karakteristika žene koje se 90-ih nisu pojavljivale, a koje se tiču *povratka kućnim poslovima* i *definisanja ljubavi kao primarnog i isključivog cilja*.

Kada je reč o *reakcijama okruženja*, kako smo tu dimenziju posmatrali kroz mnoge popisane dimenzije (gde god je to bilo izvodljivo), zbog isprepletenosti velikog broja karakteristika i podataka različitog tipa, ovde nije moguće pružiti jedinstvenu sliku njihovih promena kroz vreme, kao što je to bila praksa za sve ostale dimenzije. Umesto toga, ovde ćemo pomenuti neke rečenice koje izgovoraju *muški likovi* u filmovima (koje uslovno možemo podvesti pod „okruženje”), a koje svedoče o istrajavanju brojnih rodni stereotipa. One će nas potom uputiti i ka sumiranju karakteristika *prinčeva* u Diznijevim filmovima: „Žena muškarcu treba da masira stopala” (Gaston, „Lepotica i zver”); „Ona je žena, ona nikada neće vredeti ništa” (vojnik, „Mulan”); „Muškarac nije muškarac ako ne zna da puca” (doseljenik, „Pokahontas”); „Ne govori muškarcu šta treba da radi” (Kristof, „Zaleđeno kraljevstvo”).

Na kraju, o mogućim promenama u položaju žene se može suditi i na osnovu modifikovanja muških uloga. Pogledamo li *predstavljanje prinčeva* u ovim filmovima, uočavamo da se linija njihovog prikazivanja menjala. Tokom prva dva perioda prinčevi su prikazani kao *spasioci* koji svojim poljupcem oživljavaju ženu („Snežana i sedam patuljaka”), i koji stupanjem u brak princezu oslobađaju svih nedaća („Pepeljuga”). U filmovima iz 90-ih muški likovi gube „monopol” na ulogu spasioca, pa se dešava i da u nekim slučajevima princeza bude ta koja spašava muškarca (Jasmin Aladina, Ariel svog princa i sl.). Dakle, u ovim filmovima na momente muškarac može sebi da „dopusti” da zavisi od žene, što jasno govori o promeni u njihovim rodni reprezentacijama i performansima u odnosu na prethodni period. Slika muškarca kao suverenog spasioca, sasvim je redefinisana u poslednjem proučavanom periodu, kada se javlja princ koji je gotovo *nesposoban za bilo kakvu vrstu posla* i koji, budući da je ostao bez imalo novca, *u ženidbi želi da pronađe spas* („Princeza i žabac”), dok u pretposlednjem filmu („Hrabra Merida”), princ, kao komplementaran (partner) princezi, uopšte *ne postoji*. Iako promene u ocrtavanju muških rodni uloga ne moraju da

podrazumevaju promene u rodnim reprezentacijama ženskih likova, čini se da je slabljenje muške dominacije povezano sa nastankom obrazovanih, upornih i u javnoj sferi aktivnih ženskih likova (o čemu svedoči promena nosioca uloge spasioca).

Umesto zaključka

U radu smo, posmatrajući masovnu kulturu, te Diznijeve animirane filmove kao ekspresivne kulturne forme koje utiču na proces (rodne) socijalizacije dece, želeli da ispitamo kako se na primeru Diznijevih princeza konstruiše slika žene, i da li se i na koji način ta slika tokom vremena menjala. Shodno tvrdnji da polje masovne kulture otvara prostor za ispisivanje novih značenja i postaje strateško mesto borbe za afirmaciju ženskih identiteta (Nenić, 2008), naša analiza je pokazala da u igri nije samo jedan identitet, već više modaliteta ženstvenosti, od kojih su neki umnogome različiti od tradicionalnih rodnih reprezentacija.

Na osnovu našeg istraživanja, evidentno je da postoje promene, pa se može reći da postoji transformacija od tradicionalne slike žene koja je vredna, brižna, usmerena na dom i izopštena iz javne sfere, ka emancipovanoj ženi – koja je obrazovana, borbena, uporna i aktivna u javnoj sferi. S tim u vezi, rodne uloge prikazivane u Diznijevim animiranim filmovima su tokom vremena postajale složenije, reflektujući promene u očekivanjima u (prvenstveno) američkom društvu. Kada su se pojavile prve princeze, rodna očekivanja su bila konkretnija, budući da su se odnosila isključivo na privatnu sferu, pa su princeze iz 30-ih i 50-ih (zanemarujući male razlike između njih) predstavljale verodostojnu sliku očekivanja postavljenih pred ženu u tim godinama, a to je isključiva usmerenost na porodicu i dom.³⁴

Sa promenama u društvu – omasovljavanjem obrazovanja za žene, izlaskom žena na tržište rada, seksualnom revolucijom šezdesetih i razvojem feminizma drugog talasa, ta očekivanja su postala kompleksnija, što se na izvestan način odrazilo i na Diznijev film. Zato, uz pretpostavku da se mapirane socijalno-kulturne promene preslikavaju i na Diznijev film, za princeze iz 90-ih se kao ilustracija može navesti sledeća tvrdnja: da se Ariel suprotstavlja svom ocu poput šezdesetosmaškog suprotstavljanja totalitarnom društvu, da Bel predstavlja ženu koja personifikuje sve one žene koje su do tog vremena stekle bolji pristup visokom obrazovanju i zapošljavanju, da se spretna Pokahontas javlja kao posledica povećanog uspeha i javne podrške ženama u sportu i sl. (Hofmann, 2006: 66). Na kraju ovog perioda nastupa Mulan – u posve atipičnom prizoru

34 Ovde nam se umesnim učinilo i poređenje sa zaključkom analize *igranih* filmova iz 30-ih godina 20. veka. U ovim filmovima je uočen paradox da žene – premda često dominiraju u filmu (ili u vidu intenziteta njihovog pojavljivanja, ili pak pokazuju viši stepen aktivnosti od slike koja je njima do tada tradicionalno pripisivana), sa završetkom filma ipak bivaju podvrgnute ustaljenom režimu patrijarhalne dominacije muškarca (Human, 2000: 405). Ovo je, uz zamagljivanje idealističkih implikacija (pre)zastupljenosti žene u Diznijevom dugometražnom filmu (jer je reč o filmovima u kojima glavnu ulogu ima žena), upravo sudbina koju doživljava i Snežana, prvi Diznijev protagonist u „ljudskom obliku”, baš kao i dve potonje junakinje.

borbene, nežensktvene princeze, kao izraz kulminacije dekonstruisanja dotadašnjih rodni predstavljanja.³⁵

Međutim, iako su ženske rodne uloge u Diznijevim filmovima 90-ih izmenjene, princeze su i dalje pretežno orijentisane ka pronalazanju romantične (heteroseksualne) ljubavi.³⁶ Brak u najvećem broju slučajeva egzistira kao konačan ishod i najveća nagrada primerenom ponašanju žene, dok se lepota, na drugoj strani, javlja kao imperativ i njihova primarna definišuća karakteristika. Budući da je ova Diznijeva franšiza usmerena specifično na devočice, interesantno je primetiti da je ona i tokom 90-ih godina prenosila poruke koje diktiraju da je za sreću neophodno biti lep, orijentisan na porodicu i postići privrženost muškarca. Kako stereotipne rodne prakse i saglasnost sa patrijarhalnim rodni režimom princezama u filmovima garantuju dosta nagrada, ove snažne rodne poruke pomažu da se ojača tradicionalni rodni konformizam, reprodukujući ustaljenu patrijarhalnu paradigmu.

Najzad, na kraju hronologije i naše analize nalaze se 2010-e – period koji se pokazao kao najzagonetniji za tumačenje. U ovom periodu je slika princeza najmanje koherentna, pa se pojavljuju i princeze čije odlike najviše odstupaju od tradicionalnih femininih karakteristika, ali i princeze koje imaju odlike „tradicionalnije” od onih iz 90-ih (po pitanju njihovih aktivnosti, odeće i želja). Svesni toga da se ne može pružiti isključivo, konačno objašnjenje ovakvih promena i dinamike, mi ćemo na ovom mestu ponuditi dva potencijalna odgovora. Prvi je taj da dolazi do *blage retradicionalizacije*, a koja je možda mogla biti uslovljena svetskom ekonomskom krizom (tokom koje su bez posla najpre ostajale žene)³⁷, ili je pak ta retradicionalizacija usledila iz nekih drugih razloga. Sa druge strane, moguće je da se u ovom periodu prvi put javlja *nepostojanje jedinstvene slike „idealne” žene*. Pored toga što se ova slika, kao što smo videli vremenom *de facto* usložnjavala (gradacijski do Ane, Else i Meride – koja predstavlja presedan u istoriji Diznijevog filma), pod ovim zapravo mislimo da je moguće i paralelno postojanje različitih diskursa, te da *ne postoji jedan dominantni meta-narativ*. Koji god da je razlog promena u najskorijem

35 Jedan od nedostataka ovog rada je što njime nisu obuhvaćeni filmovi iz 60-ih i 70-ih (kao što smo napomenuli, u filmovima iz tog perioda nisu se pojavljivale standardizovane princeze). Iako se tada u mnogome izmenila uloga žene, na primeru princeza se nije mogla pratiti tako fina, najneposrednija povezanost promena i rodni očekivanja u društvu i onih na filmu, pa smo o promeni mogli da posvedočimo kada se ona već dogodila (sudeći po filmovima iz 90-ih, kada su kod princeza „akumulirani” efekti svih prethodnih promena).

36 Štaviše, prema jednom istraživanju – Diznijevi animirani filmovi obiluju (hetero) romantičnim sadržajima – čak u znatno većoj meri nego svi drugi posmatrani animirani filmovi, a pomenuta romantična ljubav se prikazuje kao snažna, magična, „preobražujuća” i odatle neprikosnovena (Martin, Kazyak, 2009: 313, 324).

37 Feministkinje bliske marksističkom feminizmu smatraju da je nemoguće govoriti o rodu u potpunosti nezavisno od klase, kao ni o feminizmu nezavisno od marksizma (Connelly, 1981: 338). U vezi sa tim, Mišel Beret (Michael Berrett) smatra da je kapitalizmu svojstvena represija nad ženama i njihov nejednaki položaj, te da, iako ni u nekom drugom sistemu jednaki položaj žena ne bi bio zagarantovan, dokle god traje kapitalizam, jednakost žena se ne može očekivati (*Ibid*). Posmatrajući iz ove perspektive, ne može da začudi ukoliko nestabilnosti kapitalističkog sistema najviše i najpre pogode žensku populaciju.

predstavljaju Diznijevih junakinja, jasno je da se proces transformacije i dalje odvija, pa bi u budućnosti valjalo pratiti kuda će te promene odvesti, odnosno da li će se jedan, isključivo patrijarhalni narativ izboriti za apsolutnu hegemoniju, ili je moguće paralelno postojanje različitih narativa na „duže staze”.

Generalno uzev, rodne uloge i predstavljanje princeza u Diznijevim animiranim filmovima, shodno našoj polaznoj hipotezi, svedoče o značajnom diskontinuitetu. No, budući da oni predstavljaju refleksiju globalne konstelacije snaga, godine što predstoje će pokazati i kakvo je njihovo dalje kretanje ka ostvarivanju koncepta egalitarnosti. Ipak, ono što sa optimizmom možemo ustvrditi je da *žena kao takva* pokazuje znake vidljive „progresivnosti” u Diznijevom filmu i da istupa kao inaugurator brojnih promena, radije i ranije od sopstvenog okruženja u filmu. To potvrđuje i tezu sa početnih stranica ovog rada, tj. tezu da je polje medija i popularne kulture relevantno polje za stvaranje, promenu i sukob različitih formi rodni identiteta.

S obzirom na to da Diznijeve princeze donose mnogo novca njihovoj korporaciji, može se očekivati da će se filmovi u kojima one imaju uloge češće pojavljivati, što može imati višestruke implikacije na značaj njihovog proučavanja. Sa jedne strane, sve buduće društvene promene će verovatno moći da se prate u *real time*-u i na nivou ovih animiranih filmova, pa će preciznije moći da se oslika odnos između promena u društvu i promena na filmu, a na taj način potpunije objasni krug koji se formira između odlika društva i odlika Diznijevih princeza, junakinja animiranog filma. Osim toga, kroz učvršćivanje uticaja ove medijske imperije u društvu, moći će da se detaljnije rasvetli i karakter njenih daljih efekata na formulisanje rodni očekivanja za generacije koje nadolaze, kao i na preispitivanje postojećih.

Literatura:

- Brigs, Adam; Kobli, Pol. 2005. *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio.
- Brocklebank, Lisa. 2000. Disney's 'Mulan' – the 'True' Deconstructed Heroine?. *Marvels & Tales*, god. 14, br. 2: 268–283.
- Browerman, Inge et al. 1972. Sex Stereotypes: A Current Appraisal. *Journal of Social Issues*, god. 28, br. 2: 59–78.
- Connell, Raewyn. 1995. *Masculinities*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Connelly, Patricia. 1983. *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis* by Michelle Barrett. *Labour / Le Travail*, god. 11: 338–340.
- Coward, Rosalind. 1982. Sexual violence and sexuality. *Feminist Review*, god. 11: 9–22.
- De Bovoar, Simon. 1982. *Drugi pol*. Beograd: BIGZ.
- Dill, K., Thill, K. 2007. Video Game Characters and the Socialization of Gender Roles: Young People's Perceptions Mirror Sexist Media Depictions. *Sex roles*, god. 57, br. 11–12: 851–864.

- England, Dawn Elizabeth et al. 2011. Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex Roles*, god. 64, br. 7–8: 555–567
- Giroux, Henry. 1999. *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Hofmann, Gwendolyn. 2006. *Disney's family tree of femininity: an examination of the Disney heroines and their contributions to a broader understanding of femininity*. Master's Thesis: Lehigh University.
- Human, Julie. 2000. A Woman Rebels? Gender Roles in 1930s Motion Pictures. *The Register of the Kentucky Historical Society*, god. 98, br. 4: 405–428.
- Heide, Martin. 1995. *Television Culture and Women's Lives: thirtysomething and the Contradictions of Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jarić, Iisidora. (2002): Rodni stereotipi. *NSPM*. Posebno izdanje, br. 2: 5–19.
- Kandido-Jakšić, Maja. 2002. Polni stereotipi i homoseksualnost. *NSPM*. Posebno izdanje, br. 2: 63–91.
- Kicinger, Dženi. 2005. Dejstva i uticaji medija' Ponovo o uticaju medija: uvod u nova istraživanja efekata medija, u: Brigs, Kobli (ur.). *Uvod u studije medija*. Beograd: Clío.
- Kon, Igor. 1988. *Dete i kultura*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Kornel, Drusila 2003. Rod, *Genero*, 2/3., str. 21–31.
- Lacroix, Celeste. 2004. Images of animated others: The orientalizing of Disney's cartoon heroines from the Little Mermaid to the Hunchback of Notre Dame. *Popular Communication*, god. 2, br. 4: 213–229.
- Martin, Karin; Kazyak, Emily. 2009. Hetero-romantic love and heterosexiness in children's G-rated films, *Gender and Society*, god. 23, br. 3: 315–336.
- Matyas, Vanessa. 2010. *Tale as Old as Time: A Textual Analysis of Race and Gender in Disney Princess Films*. Graduate Major Research Papers: McMasterUniversity.
- Michael, Edwin et al. 2012. A Comparative Study of Gender Roles in Animated Films. *Global Journals Inc*. god. 12, br. 5: 73–78.
- Milić, Anđelka. 2007. *Sociologija porodice*. Beograd: Čigoja.
- Mimica, Aljoša; Bogdanovic, Marija. 2002. *Sociološki rečnik*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Nenić, Iva. 2008. Matrica koja obećava? Predstavljanje i učešće žena u popularnoj kulturi, u: Zaharijević, Adriana. (ur.). *Neko je rekao feminizam*. Beograd: Centar za ženske studije.
- Scharrer, Erica. 2004. Virtual violence: Gender and aggression in video game advertisements. *Mass Communication and Society*, god. 7, br. 4:393–412 .
- Sekulić, Nada. 2012. Porodični kulturni kapital – kulturna potrošnja i ulaganje u kulturu. u: Milić, Anđelka i ostali. (ur.). *Vreme porodica*. Beograd: Čigoja štampa.
- Tomanović, Smiljka. 2004. Sociologija o detinjstvu i sociologija za detinjstvo, u: Tomanović, Smiljka (ur.) *Sociologija detinjstva*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

- Towbin, Mia Adessa et al. 2003. Images of gender, race, age, and sexual orientation in Disney feature-length animated films. *Journal of Feminist Family Therapy*, god. 15, br. 4: 19–44.
- Vartanian, Lesa Rae et al. 2001. Ally Mcbeal vs. Arnold Schwarzenegger: comparing mass media, interpersonal feedback and gender as predictors of satisfaction with body thinness and muscularity. *Social Behavior and Personality*, god. 29, br. 7: 711–723.
- Walby, Sylvia. 1990. *Theorizing Patriarch*. Oxford: Blackwell.