

Disneyjeve priredbe literarnih besedil na presečišču družbenospolnega in neorasističnega diskurza

Lilijana Burcar

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
lilijana.burcar@guest.arnes.si

Prispevek na podlagi spoja feministične literarne teorije in postkolonialne literarne vede analizira Disneyjeve priredbe kanoniziranih literarnih del, kot so Mala morska deklica, Pokahonta in Aladin. Zanje je značilno, da stare kolonialne diskurze preoblačijo v posodobljene neokolonialne izpeljanke, v katere vgrajujejo koncept multikulturne pluralnosti in navidezno profeministični govor o emancipaciji žensk. Disneyjeve priredbe sodelujejo pri vpisovanju spolnih in rasističnih konstrukcij drugega in pri tem spolno stereotipni in problematični diskurz izvornih literarnih predlog utrjujejo in hkrati nadgrajujejo z neorasializiranimi besedilnimi vložki, to pa vodi v nadaljnjo transmutacijo izvornih literarnih predlog.

Ključne besede: feministična literarna veda / študije spolov / otroška književnost / Disney / priredbe literarnih del / ideologija / neokolonializem / neorasizem

Uvod

Besedilni svetovi Disneyjevih animacij slonijo na priredbah kanoniziranih literarnih del, namenjenih otrokom, med katerimi poleg peščice fantazijskih klasik, kot so *Alica v čudežni deželi* (1951) in *Peter Pan* (1953), prevladujejo predvsem priredbe pravljic.¹ Za Disneyjeve priredbe le-teh je značilno, da ne temeljijo na nevtralnem zajemanju in podajanju obstoječih literarnih predlog. Literarna zgodovina in kritika sta si enotni v tem, da Disneyjeve animacije že tako problematično patriarhalno ideologijo in spremljajoči družbenospolni konservatizem, ki tvorita podstat kanoniziranih pravljic, kvečjemu še bolj gostijo in poglobljajo (Zipes, *Breaking*; Bacchilega, Seifert, Rowe). Disney v svojih animiranih priredbah utrjuje in posodablja družbenospolne konstrukte v skladu s patriarhalnim vzorcem zahodnoevropskih poznokapitalističnih družb, sočasno pa jim dodaja tudi

rasializirane² podtone gledanja na skupine ljudi, ki jih evrocentrični pogled oblikuje in marginalizira kot etnizirane druge. V tem pogledu so priredbe kanoniziranih pravljic in legend podvržene tudi procesom njihove novodobne kolonialistične reinterpretacije, to je tega, kar so kritiki poimenovali »amerikanizacija« literarnih del za otroke in mladino (Giroux 159).

Zaradi razumevanja presečnosti in medsebojne prepletenosti kategorij rase in spola se pri razumevanju razmerja, ki ga Disneyjevi risani in zvočno podprti besedilni svetovi vzpostavljajo do svojih literarnih predlog, ne moremo zadrževati zgolj na ravni tradicionalnih metodoloških pristopov. Ti namreč priredbe največkrat obravnavajo zgolj v luči vprašanj, ali gre v njih za okleščeno povzemanje in zato pomanjkljivo podajanje likov, dogajalne premice in tematskih blokov iz literarnih predlog. Tudi analize medijskih priredb literarnih predlog, ki se gibljejo na ravni preučevanja njihovih drobnih odstopanj od izvirnih besedil, s tem pa posameznih pomenskih premikov, niso zadostne. Sledenje namreč ne zajemajo diskurzivne analize globinskih in s tem sistemskih pomenskih premikov, ki jih ustvarjajo medijske priredbe v odnosu do svojih literarnih predlog. Pričujoči prispevek zato pri obravnavi samega koncepta priredbe, kot tudi razumevanja funkcije, ki jo imajo Disneyjeve animirane priredbe v odnosu do kanoniziranih pravljic, sledi kompleksnejšim teoretičnim izhodiščem, ki jih je v Teoriji adaptacije (*A Theory of Adaptation*, 2006) razvila priznana literarna kritičarka Linda Hutcheon. V svojem delu pokaže, da medijske priredbe ne gre obravnavati kot minimalističnega interpretacijskega posega v izvorno literarno predlogo. Priredba namesto tega nastopa kot večplasten pojav, saj zajema tako procese »transkodifikacije« kot (posledično) tudi »transmutacije« izvirnih literarnih predlog (22). S priredbami, ki so končni produkt preoblikovanih jezikovnopomenskih vpisov ali transkodifikacij, se, če nadgradimo misel Linde Hutcheon, na novo postavljajo pomeni, s tem pa razmerja moči, ki jih nosijo in zagovarjajo izvirna literarna besedila. Priredbe zato aktivno posegajo v razumevanje obstoječih literarnih predlog in pri tem lahko njihovo ideologijo preizprašujejo in problematizirajo ali pa jo z novimi ali okrepljenimi ideološkimi vsadki utrjujejo in retroaktivno poglobljajo. Prav slednje počnejo Disneyjeve priredbe, kar bomo v nadaljevanju pokazali na primeru *Male morske deklince*, *Pokahonte* in *Aladina*, pri čemer se bomo naslonili tudi na lastne analize in izpeljave. Po drugi strani pa, če se vrnemo nazaj k izhodiščem Linde Hutcheon, medijske priredbe z literarnimi predlogami, iz katerih izhajajo, vstopajo v medsebojno vzajemni odnos. To je odnos metamedbesedilnosti oziroma besedilne prepletenosti, kjer izvirno besedilo opomenja njegovo priredbo, ta pa vpliva na povratno razumevanje izvirnega besedila. Zaradi tega govorimo o t. i. komplementarnem branju, to je »branju v obe smeri«

(Hutcheon xv). Seveda je slednje možno samo v idealnih okoliščinah, kjer je bralstvo v enaki meri seznanjeno tako z izvirnimi predlogami kot njihovimi priredbami. V primeru Disneyjevih priredb pa to branje postaja vse bolj enosmerno, saj Disney kanonizirane pravljice s svojimi priredbami ne le ideološko dograjuje, temveč tudi vse bolj aktivno izpodriva. To počne s pomočjo uveljavljanja avtorskih pravic zlasti do animiranih pravlji in njihovih literarno izpeljanih ali prisvojenih naslovov.³

Disneyjeve priredbe po eni strani določajo horizont pričakovanj, saj za nazaj preosmišljajo tudi način gledanja in doživljanja v ozadje umaknjenih izvornih literarnih predlog. Pri tem pa ne zagovarjajo in utrjujejo le hierarhično organiziranega družbenospolnega reda, marveč tudi specifični novodobni geopolitični red. Prav z naknadnim vpisovanjem rasializiranih razlik v izvorne pravljice in na račun prisvajanja primata nad njihovo interpretacijo Disney kanonizirane pravljice prilagaja zagovoru sodobnega (neokolonialnega) družbenega reda, ki temelji na proizvajanju tako rasializiranih kot spolnih razlik. Zato je raziskava Disneyjevih priredb kanoniziranih pravlji in strukturno-pomenskih premikov, ki jih te priredbe ustvarjajo v odnosu do izvornih literarnih predlog, še toliko bolj pomembna. V primerjavi s parcialnimi diskurzivnimi analizami in kritikami, ki se v primeru Disneyjevih in drugih priredb osredotočajo zgolj na konstrukcijo spola ali pa rase, pričujoči prispevek obe kategoriji obravnava presečno, izpostavljač njuno strukturno in sistemsko soodvisnost. Pri tem izhaja iz primerjave med izvirnimi literarnimi predlogami in njihovimi animiranimi priredbami, s poudarkom na *Mali morskem deklici*, *Pokabonti* in *Aladinu*, ki jih obravnava skozi interdisciplinarno prizmo feminističnih literarnih ved in postkolonialnih študij/literarne teorije. Klasične pravljice in njihove animirane priredbe zasleduje v luči teorije, ki literarna in druga besedila obravnava kot eno od oblik »družbene komunikacije« (Sell), s katero se vzpostavlja odnos do obstoječe realnosti. V skladu s tem like in njihove animirane izvedbe obravnava kot nosilce ideoloških vpisov oziroma tega, kar je John Fiske v drugačnem kontekstu poimenoval »utelešeni prenašalci/posredovalci ideologije« (Fiske v Lacroix 217).⁴

Mala morska deklica in njena diznifikacija

Andersen je *Malo morsko deklico*, ki jo je dokončal leta 1837, pisal pod vplivom nemških romantikov, zato ni presenetljivo, da je svoj največji navdih črpal iz pripovedi *Undine* Friedericha Fouqueja, objavljene leta 1811 (Altmann in De Vos 178). *Undine* predstavlja prvo v vrsti kanoniziranih evropskih pripovedi, v kateri se morska deklica iz zapeljivega morskega

bitja, ki s svojim stasom in zvonkim glasom vabi odrasle moške v globočine morja in gotovo smrt, preobrazi v bitje, ki se odpove morskemu svetu in se odpravi na kopno v človeški svet, da bi si s poroko s človekom pridobila dušo, s tem pa možnost nesmrtnosti oziroma odrešenja in večnega življenja (Jarvis 621). Na ta način je bila morska deklica iz neustavljivo močne in pogubno zapeljive ženske, kar odseva patriarhalno paradigmo konstruiranja aktivne ženske seksualnosti kot misteriozne, nevarne in destruktivne, preobrazena v podobo neme ženske, ki ji vstopnico v življenje in s tem dostop do duše in krščanske odrešitve zagotavlja le naklonjenost in ljubezen moškega. Če naklonjenost in ljubezen moškega izgubi, izgubi tudi življenje, to pa ne velja tudi obratno, tj. za kultiviranega moškega. Romantizirane literarne pripovedi o morski deklici tako na eni strani uvažajo in naturalizirajo krščanski mit, na drugi pa ohranjajo in krepijo eno od temeljnih binarnih podmen patriarhalnega simbolnega reda. V tem tipu literarne pripovedi je namreč moški izenačen s civilizacijo, postavljen je za izvor in tvorca pomenov, s katerimi osmišlja druge. To pa ga postavlja za jedro in nosilca družbe. Ženska pa je konstruirana kot njemu nasproten in »elementaren pojav« (Wanning Harries 1002), kot animalistično in le napol človeško bitje, ki ga je potrebno izvzeti iz kaotične in iracionalne narave in naknadno obrusiti oziroma socializirati. Slikana je kot bitje, zlito z naravo, ki si mora dušo in s tem človeškost šele pridobiti, to pa ji podeljuje status odvisne in priključene članice znotraj homosocialnega družbenega reda. Tako v tej postavitvi hierarhično osmišljenih dvojic ostaja definirana kot manko, ki ga zapolni moški in od katerega je odvisno tudi njeno življenje. Ali povedano na ravni pripovedne motivike: njeni naporji so usmerjeni v ohranjanje duše oziroma statusa priključnega člana, ki mu vsebino podeljuje in zagotavlja kultivirani moški. Njena obrobna pripustitev v območje človeškega in obstoj kot človeka sta tako večno odvisna od (partnerskega) statusa, ki ji ga s svojo ljubeznijo podeljuje moški v zameno za njeno predano izkazovanje femininosti, tj. pasivne in trpeče vdanosti, potrpežljive predanosti in samodestruktivne podrejenosti.

Andersenova morska deklica, najmlajša izmed kraljevih hčera, se odloči za prostovoljni odhod iz svojega morskega sveta. Zaslombo najprej išče pri stari materi, ki jo poduči, da morske deklice lahko živijo le 300 let, in ker nimajo duše, ne morejo računati na posmrtno življenje. Edini način, s katerim si morska deklica lahko zagotovi dušo, s tem pa večnost, je, da se vanjo zaljubi človek, čigar duša se tako naseli tudi v telesu morske deklice. Vendar do tega, kot ji razloži stara mama, nikoli ne more priti, saj naj bi bile morske deklice zaradi svojih ribjih repov za človeka pregrde in nesprijemljive. Zato se morska deklica odpravi k morski čarovnici, ki jo sprva želi odvrniti od njene namere, da bi se spremenila v humanoidno žensko,

a ji na koncu vendarle pripravi napitek, ki sestoji tudi iz čarovničine lastne prsne krvi. Tega mora deklica použiti, da bi se njen rep spremenil v noge. Sledi opozorilo, da je sprememba nepovratna; morska deklica pa se mora sprijazniti z dejstvom, da bo navkljub elegantnosti njene hoje vsak njen premik/korak prepreden z bolečino, kot če bi stopala po ostrih nožih. Namesto plačila čaravnici, morska deklica pristane na to, da se ji odreže jezik, saj naj bi bili njen atraktiven videz, elegantna hoja in velike oči zadostne in dovolj privlačne lastnosti za vsakega humanoidnega moškega.

Andersenova pripoved temelji na patriarhalni paradigmi socializacije deklic v odrasle ženske. Podobno kot tradicionalni razvojni ali bildungsromani 19. stoletja, namenjeni dekliskemu bralstvu, deluje kot besedilna vaja za zanikanje in izbris deklličinega lastnega jaza. Deklico navaja na to, da na svoj nadaljnji obstoj gleda kot na obliko umika v senco odraslega moškega, kjer nastopa kot potrpežljivo dopolnilo ali nemi objekt njegove lastne samoizpolnitve (Waugh v Oliver-Rotger 153). Femininost se kaže v samozanikanju in pokorljivosti. Prvi korak do te zrelosti, to je do vraščanja v želeno normo odrasle ženske, nakazuje deklličin prostovoljni pristanek na odstranitev njenega jezika. Z odstranitvijo jezika je utišan in izbrisan njen glas, s tem pa možnost ugovora in racionalnega diskutiranja. To jo razčloveči in desubjektivizira, saj ji je na ta način odvzet tudi status osebe, ki naj bi dejavno razpolagala z lastnimi mislimi. Izbris njenega glasu pomeni izbris njene identitete in prepoznavnega jaza. Femininost se kaže tudi v izkazovanju pasivnosti in odvisnosti, ki jo utelešajo deklličine pohabljenе noge. Vsak korak k večji mobilnosti je prežet z odbijajočo bolečino, kar omejuje njen prostor gibanja in ne nazadnje možnost fizičnega kontakta in komunikacije z drugimi. Ultimativen dokaz deklličine zrelosti oziroma zraščенosti s femininostjo, ki od deklice zahteva popolni osebni samoizbris, je, da se na koncu prostovoljno odreče ne le svojemu glasu in mobilnosti, ampak tudi življenju. Tolažilna nagrada, ki jo deklica prejme na koncu za svoje prostovoljno pohabljenje in samoutišanje ter tuzemsko samožrtvovanje v prid moškemu in njegovi prosperiteti, je uporabljena za naturalizacijo hierarhično zamišljenih odnosov med moškimi in ženskami. Andersenova pravljica zato ni le »zastrašujoča parabola o mestu, ki ga ženskam dodeljuje patriarhalni svet« (Oates 253), ampak tudi način besedilnega snubljenja žensk, da pristanejo na lastno »podrejanje in submisivnost« (Swain 572). Na to pa gledajo kot vrlino, ki naj bi jim zagotovila ljubljenost in zaželenost.

Disneyjeva priredba *Male morske dekllice* iz leta 1989 predstavlja ponovno vrnitev studia k pravljčnim literarnim predlogam po nekajdesetletnem vmesnem premoru, saj je bila pred tem zadnja pravljica, ki jo je Disney pretvoril v celometražni animirani film, *Trnuljčica*, posneta davnega leta 1959 (Altmann in Vos 193). Disneyjeva priredba Andersenove literarne

pravljice spreobrača razmerja moči med posameznimi liki, utrjujoč patriarhalno paradigmo. Izbríše namreč prisotnost stare matere oziroma biološke matere, ki tako ne nastopa več kot dekličina svetovalka in zaščitnica. V trenutkih stiske mora sedaj povsem nemočna morska deklica Ariel, ki nima več podporne mreže v svojih obstranjenih sovrstnicah ali izbrisanih starejših modrih ženskah, nasvet poiskati med antropomorfiziranimi moškimi liki, zlasti pri morskem rakovici Sebastijanu in ptiču, ki deklico s svojimi nasveti zavajata in zabavata, namesto da bi ji pomagala. To še bolj stopnjuje njeno nemoč. Na račun obstranjenja in razopolnomočenja podpornih ženskih likov animirana priredba v ospredje potisne lik očeta, na katerega prenese vso avtoriteto in pozitivno moč, ki jo imajo v Andersenovi pravljici ženski liki, zlasti dekličina stara mati. Želja Disneyjeve morske deklice, da bi zapustila dom in se stopila s človeškim svetom na kopnem, tako ne raste več iz njene osebne motivacije, da bi si pridobila dušo, temveč iz najstniškega uporništvá do avtoritete očeta, ki jo mora, kot zahteva Disneyjev scenarij, zamenjati z uklonitvijo avtoriteti in zaščitniški držati njenega človeškega izbranca, pod okrilje katerega se zateče v begu pred očetom. Trites izpostavlja, da v patriarhalnih razvojnih romanih »deklice lahko pridobijo identiteto, ki je neodvisna od očeta, s tem, da pristanejo na odvisnost od nekoga drugega« (146). Pravid avtonomije in možnost izbire, ki jo Disneyjeva priredba daje na voljo morskemu deklici, izhaja iz tega, da ji je njeno identiteto dovoljeno izgraditi le v odvisnosti od drugega moškega, tj. bodočega moža.

Osrednji konflikt, ki ga prinaša Disneyjeva priredba, pa se v resnici ne odvija med avtokratskim očetom in najstniško uporniško, a še vedno patriarhalno upogljivo hčerjo. Priredba postavlja v ospredje spopad med moškimi, katerih moč je slikana pozitivno, in edino močno žensko, ki jih pri prilaščanju te avtoritete ogroža, saj si tudi sama želi vladarskega položaja. Moč ženske, ki jo zanima vladarski položaj, je prikazana izrazito negativno. S tem animirana priredba uvaja motiv, ki ga ni mogoče zaslediti v Andersenovi literarni predlogi. Če v njej morska čarovnica nastopa kot eden od podpornih in obrobnihi likov, ki morskemu deklici svetuje in ji s svojim znanjem pomaga pri doseganju cilja, ki si ga je zadala sama, je v Disneyjevi priredbi morska čarovnica izrisana kot utelešenje zla, saj je prikazana kot močna ženska, ki si ne želi poroke in mesta v senci moškega, ampak vladarske moči in mesta, enakovrednega drugim moškim. Disneyjeva priredba edino močno žensko slika kot nevarno, pretkano in nevredno zaupanja; njeno grozeče korpulentno telo pa kot telo hobotnice, ki v svoje lovke zapleta in duši vse, kar naj bi se ujelo v njene mreže moči. Na ta način je avtonomna moč edine ženske, ki ni pod neposredno kontrolo moških, prikazana kot ljudožerska, nenaravna in destruktivna.

Disney tako uvaja že znano stereotipno dvojico, kjer je podoba dobre in zaželene ženske izenačena z utelešenjem krhkosti, pasivnosti in pristajanja na odvisnost od moškega, podoba slabe in nesprijemljive ženske pa je izenačena z željo po izkazovanju modrosti, razuma, moči in avtonomnosti. Osrednji vrh in razplet zgodbe tako ne temelji na pričakovani poroki med Ariel in princem, temveč na uničenju morske čarovnice. Opravičevala naj bi ga njena nebrzdana in nenaravno ožigosana sla po enaki moči, kot jo imajo moški protagonisti. Kot izpostavljajo Sells in ostali kritiki, je uničenje močne ženske, ki ga uprizori Disney, falično spektakularno. V trenutku, ko si Ursula, katere telo je ustrojeno po mojstru transspolnega preoblačenja Divine iz devetdesetih let prejšnjega stoletja (Sells 182), prilasti kraljevi simbol moči, se njen glas spremeni v maskulinega, njeno telo pa se še bolj grozeče poveča. Čarovnico uniči mladi princ, ki svojo sulico (odtrgani jambor) nameri v njeno mednožje, potem pa jo preusmeri tik pod njene prsi, da bi jo prebodel in razparal. Kot izpostavljajo kritiki s Trites in Sells na čelu, je animirana priredba v svojem eksplicitnem podtonu seksualna in hkrati seksistična (Trites 151, Sells 185).

Disneyjeva priredba v primerjavi z literarno predlogo vnaša tudi rasializirane podtone, ki jih tiho producira v imenu domnevno nevtralnega zajemanja in odslikavanja pestrosti ameriške družbe in njenih kolonialnih satelitov.⁵ Proizvajanje drugačnosti in razčlovečenosti je v zgodnjih Disneyjevih animacijah sprva temeljilo na pozicioniranju rasno označenih drugih kot tistih, ki so v odnosu do belcev postavljeni za obstranske in drugorazredne, stereotipne like brez lastne razpoznavne identitete. Pojavljajo se izključno v servilnem položaju, kjer nastopajo, podobno kot drugi etnizirani hollywoodski liki tistega časa, v vlogah nemih in komično uslužnih vratarjev, čistilk, sobaric ali služabnikov, ki se za kratek čas prikažejo in ponovno izginejo (gl. Neff). Tako se v Disneyjevem filmu *Fantasia* (1940), ki je bil namenjenem otrokom, v enem od kadrov prvič za trenutek pojavi afroameriški lik. Nastopa v podobi majhnega kentavra, čigar trup in glava sta izrisani v podobi deklice s štirimi kitkami in velikimi uhani. Stojč vertikarno na glavi in ob nogah elegantne in znatno večje kentaverske bele dame s svetlimi lasmi, temnopolta deklica z velikim nasmeškom in delovno vnemo čisti njena kopita, medtem ko si dama ležerno pili nohte (Byrne in McQuillan 95). Ker je ta podoba sprožila ogorčenje, je Disney kasneje prešel na upodabljanje afroameriških in drugih rasializiranih likov v obliki pomanjšanih in popolnoma antropomorfiziranih živali. To pa je eden od pristopov, ki ga uporablja še danes. Barva kože teh miniaturnih živali tako ni več etnično prepoznavna, a je zato zaznamovan njihov glas, ki jim ga največkrat posodijo afroameriški hollywoodski igralci in igralke, kot so Whoopi Goldberg in drugi. Za predstavnike etniziranih skupin je v teh

konservativnih upodobitvah še vedno značilno, da v primerjavi z vsemi drugimi živalskimi liki, katerih glasovna podoba ustreza belski angleščini, nastopajo kot osamljene, prvopostavljeni skupini ljudi podrejene in glede na njih še bolj pomanjšane antropomorfne pojavnosti.

Prav to v *Mali morski dekllici* velja za rakovico Sebastijana, ki ima edini drugačen naglas, tj. afriško-karibski, njegova usta pa so izrisana odebeljeno, kar je dobro poznani mehanizem rasializiranega tipiziranja afroameriških obrazov še iz prve polovice 20. stoletja. Rakovica Sebastijan nastopa kot stereotip ležernega karibskega muzikanta, ki si na svetu ne dela preglavic in je zadovoljen s svojim sekundarnim položajem dvornega glasbenika in zabavljaja. V svoji miniaturni podobi rakovice ostaja zvest svoji humano- idno izrisani gospodarici, znatno večji morski dekllici. Ideološki učinek te pomanjšane upodobitve etniziranega lika v primerjavi z belsko označeni- mi je, da se na tej osnovi vzpostavlja slikanje pripadnikov t. i. manjšin kot miniaturnih in infantiliziranih ter zato očarljivo neškodljivih pojavnosti. V svoji pomanjšanosti in hkratni sporadični obrobnosti ostajajo obvladljive in zato varno nevtralizirane pojavnosti, ki se vedno gibljejo v bližini njihovih znatno večje slikanih belih gospodaric ali gospodarjev. Slednjim so, tako kot Sebastijan, vedno na razpolago in so zato v odnosu do njih še vedno postavljeni v podrejeni položaj. Te miniaturne pojave delujejo izključno kot komični vložki v zgodbi, ki se vrti okrog odraščanja in pomembnejših življenjskih pretresov, dozorevanj in spoznanj osrednjih angloameriško govorečih likov (Byrne in McQuillan 105). Na ta način *Mala morska dekllica* ohranja vse diskurzivne podmene evrocentričnosti, kjer se belskost vzpostavlja kot nevidni center in jedro družbe, rasializirano označeni drugi pa so v ta svet simbolično sicer pripuščeni, a le na način njihove vzporedne marginalizacije in končne izključenosti.⁶

Kronološko gledano *Mala morska dekllica* ponazarja tudi prelomno točko znotraj Disneyjevih diskurzivnih prijemov v načinu podajanja konstruktov in gledanja na pripadnike t. i. manjšin. Od *Male morske dekllice* dalje je znotraj Disneyjevega diskurza zaznati premik od razpoznavno konser- vativnega, to je neprikrito rasističnega k omiljenemu liberalnemu pristopu, tj. od izoliranega portretiranja redkih posameznih likov, ki nastopajo kot obrobni predstavniki etniziranih skupin, k inkorporaciji večjih skupin rasializiranih drugih, ki so poslej slikani v polni človeški podobi. Vendar liberalni pluralizem prinese le drugačno perspektivizacijo še vedno podre- jeno konstruiranega in razvrednotenega etniziranega lika. Liberalni mul- tikulturalizem, kot izpostavljaajo številni kritiki, predstavlja novo in bolj prikrito politiko izključevanja, saj navkljub navidezni promociji tolerance in pluralne pestrosti družbe temelji na površinski »razgradnji in [hkratni] reorganizaciji starih konstruktov rase, etničnosti in spola« (Neff 54).

Pri institucionalnem multikulturalizmu, kot ga dopuščajo in vodijo politike evroatlantskih liberalnih demokracij, gre po eni strani za simbolično in površinsko sprejemanje drugega, ki ima za posledico eksotizacijo etniziranega drugega, po drugi strani pa za vpeljavo posodobljenega rasističnega diskurza. Tako se, kot izpostavlja Henry Louis Gates Jr., izraz multikulturen ali večkulturen uporablja kot na novo kodirani sinonim oziroma drugo ime za »večrasen« (7): pomenil naj bi »vključujoč več ras«. Pri tem pa izraz multikulturen v resnici nastopa kot označevalec le za tiste skupine ljudi, ki so rasializirane in torej kategorizirane kot »nebele« (Edelstein 18) oziroma kot »vidne manjšine« (Bannerji 39). Multikulturen tako pomeni »multikulturen« glede na osrednjo normo belskosti in v odnosu do nje. Ta pa sama ni obravnavana kot kulturno specifična in etnična, ampak kot utelešenje obče veljavnosti in družbene univerzalnosti. Zato Balibar v svojih razpravah govori o t. i. kulturnem rasizmu kot »rasizmu brez ras«:

Današnji rasizem, ki se [...] osredotoča na imigracije, ideološko spada v okvir »rasizma brez ras«. [...] To je rasizem, katerega glavna tema ni biološka dednost, ampak nepremagljivost kulturnih razlik. To je rasizem, ki na prvi pogled ne predpostavlja superiornosti določenih skupin ali ljudstev v odnosu do drugih, ampak »zgolj« škodljivost odpravljanja meja, nekompatibilnost življenjskih stilov in tradicij. (119)

Pojem kulture oziroma kulturne determiniranosti tako nastopa kot selektiven označevalec, saj se nanaša le na etnizirane druge, ki znotraj posodobljenega rasističnega diskurza, kot izpostavlja Baskar, naslanjajoč se na Balibarja, niso več ujetniki svojih genov, temveč omejujočih kulturnih navad in izročil. Kar zaznamuje njihovo usodo, ni več biološka, marveč kulturna pogojenost (Baskar).

V tem subtilnejšem procesu izgrajevanja odklonske drugosti kulturni rasizem drugače označenega drugega ograjuje in pogojuje s kulturo. Pri tem vpeljuje esencialistično predstavo o kulturnih identitetah in razlikah kot danih in nespremenljivih, ki naj bi zaznamovale mišljenje in posledično v celoti obvladovale delovanje rasializirano označenih drugih, katerih kulture so predstavljene kot v celoti omejujoče. To pa znotraj liberalnega pluralizma, kot je multikulturalizem, ne velja za konstrukcijo identitete prevladujočih skupin. Tako so predstavniki manjšinskih oziroma nebelških skupin in posledično dežel, iz katerih izhajajo, v t. i. liberalnih evroatlantskih demokracijah redefinirani kot ujetniki svoje kulture – tj. kot v celoti prežeti in zaznamovani s kulturo – ter slikani kot avtomatizmi brez lastne volje, njihovo vedenje pa v celoti vodijo in obvladujejo diktati njihove kulture. V nasprotju z njimi so predstavniki belskih skupnosti ali zahodnoevropskih držav osmišljeni in vzpostavljeni kot avtonomni, suvereni

in racionalni subjekti, ki jih njihova kultura – pa čeprav je dejansko tudi sama prežeta z omejujočimi konstrukti in opresivnimi politikami, religioznimi fundamentalizmi in patriarhalnimi vzorci – naj ne bi niti določala niti omejevala. Proizvajanje te diskurzivne razlike med kulturno ujetostjo na eni strani in abstraktno individualnostjo na drugi je ključnega pomena za ohranjanje imaginarne predstave, da gre pri liberalnih zahodnoevropskih družbah za belsko skupnost avtonomno delujočih posameznikov, medtem ko naj bi vse druge sisteme zaznamovala ujetost v omejujoče kulturne okvire.⁷

Eden od najbolj vidnih novodobnih procesov rasializacije in s tem umetne hierarhizacije kultur na moderne evropske in tradicionalne neevropske je pripisovanje patriarhata le drugim, neevropskim kulturam. Prav ta rasializirani kulturološki diskurz je tudi temelj Disneyjevih novejših animiranih filmov: neposredno je vpet v zagovor imperialistične politike in globalno hegemonične vloge ZDA. V skladu s tem so v novejših animiranih filmih vse od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja neokoloni- zacijski procesi opravičeni kot nuja, saj so predstavljeni kot oblika reševanja in s tem zaželenega osvobajanja domorodnih žensk iz rok opresivnih domorodnih moških, to je osvobajanja iz patriarhalnih spon, domnevno lastnim le njihovim kulturam (gl. Bhattacharyya). Ta diskurzivni vzorec, kjer naj bi pri okupaciji tujih dežel in apropiaciji njihovih resursov šlo kvečjemu za humanitarno intervencijo – tudi v imenu pravic in svoboščin žensk –, Disneyjevi animirani filmi aplicirajo tako navznoter, tj. v obliki neprestano potekajočega zagovora notranje kolonizacije ZDA in vzpostavljanja rasializiranega odnosa do notranjih drugih, kot navzven, tj. v obliki opravičevanja zasedb tujih teritorijev in vzpostavljanja rasializiranega odnosa do zunanjih drugih. Primer retrospektivnega zagovora notranje kolonizacije v imenu imaginarne zaščite žensk je prav Disneyjeva *Pokahonta* (1995), zunanje pa *Aladin* (1991).

***Pokahonta*: ameriški mit o staroselski želji po lastni kolonizaciji**

V ameriški mitologiji o evropski kolonizaciji Severne Amerike in nastanku ZDA legenda o Pokahonti zavzema posebno mesto. To je pripoved o staroselski princesi, ki se zaljubi v enega od prvih kolonizatorjev, Johna Smitha, in ki se za ceno svojega lastnega življenja pogumno in samopožrtvovalno zoperstavi svojemu očetu poglavarju, da bi ljubimca rešila ne le iz ujetništva, temveč iz krempljev gotove smrti z obglavljenjem. Pokahonta je pripoved o staroselki, ki s svojo ljubeznijo ne le zaščiti belega človeka, ampak se postavi na njegovo stran. Na ta način njegovim kolo-

nialnim posegom podeli pečat zaželenosti in legitimnosti. Prikaz prvega stika med staroselci in kolonizatorji kot vzajemno romantičnega razmerja je zato mit o kolonizaciji Amerike, ki naj bi potekala na miroljuben način. To je povsem v nasprotju z zgodovinskimi dejstvi, ki kažejo, da je tudi ta kolonizacija temeljila na načrtni podreditvi staroselskega prebivalstva, sistematičnem genocidu in agresivni prilastitvi njegovih naravnih resursov.

John Smith, avanturist in podjetniški vojščak angleške krone, je v svojih zgodnjih literarnih popisih o osvajalskih pohodih in dogodivščinah plačanega vojaka, med drugim tudi na Balkanu, poročal o dveh podobnih rešitvah iz ujetništva balkanskih in turških lokalnih veljakov, ki naj bi ju organizirali z dvoroma dobro povezani in vanj zaljubljeni aristokratski ženski (Hubbell 281, Tremblay 122, Tratner 133). O Pokahonti kot njegovi tretji rešiteljici, tokrat na ameriškem kontinentu, pa Smith v svojih prvih literarnih zabeležbah o dogodkih, ki jim je bil priča na ozemlju priobalne staroselske konfederacije, to je v *Resnični pripovedi* (*A True Relation*, 1608), sploh ne govori. Zgodbo vpelje šele naknadno, to je po Pokahontini smrti, v *Splošni zgodovini Virginije* (*Generall Historie of Virginia*, 1624), iz katere veje nerazumevanje dogodka, ki mu je bil priča kot edini zajeti član vojaške ekspedicije, ki je za sabo pustila krvavo sled eksekucij nad staroselskim prebivalstvom. Kot edini preživeli član ekspedicije in hkrati bodoči guverner kolonije je bil Smith prepeljan v osrednji tabor Powhatanu, vladarja priobalne staroselske federacije, ki si je prizadevala, da bi belske novoprišleke vključila v skupno federacijo kot enega od plemen in jih tako politično nevtralizirala. Zato so tudi v Smithovem primeru organizirali simbolni obred iniciacije. V svojih objavljenih zapisih, ki jih antologije ameriške literature obravnavajo kot enega od prvih primerov starejše ameriške literature, Smith sam navaja, da je bilo njemu na čast organizirano več dni trajajoče in razkošno slavlje, pomen katerega pa mu ni bil povsem jasen. Ob koncu obreda so Smithu podelili status brata in vladarja (Turner-Strong 418), ki je neposredno podrejen vrhovnemu poglavarju Powhatanu. Pri tem je moral Smith prestati obred simbolne smrti, s katero naj bi sestopil iz prejšnjega življenja kolonizatorja v novo življenje priključenega zaveznika. V tem ritualu, kot izpostavljajo zgodovinarji in antropologi, je vloga posvojiteljice pripadla Powhatonovi hčeri Pokahonti, saj so v skladu z običaji te staroselske kulture ženske imele pravico, da umrlega sorodnika ali v borbi padlega člana po svoji volji nadomestijo z izbranim ujetnikom in mu tako podelijo mesto v skupnosti (Eaton 200). To pravico in hkrati svojo moč pa so ženske lahko uveljavile tako, da so ujetnika v posvojitvenem obredu, organiziranem posebej za to priložnost, najprej rešile pred simbolno smrtjo in mu na ta način ritualno podarile novo življenje. Pokahontina vloga je bila simbolična, saj je bila takrat stara komajda nekaj

več kot 10 let. Smithova zgodba o princesi,⁸ ki se vanj zaljubi na prvi pogled in svoje lice prisloni ob njegovo, da bi ga obvarovala pred udarcem gorjače, je romantizirano in enostransko videnje še enega v vrsti heroično popisanih doživetij takrat že skorajda tridesetletnega kolonizatorja.⁹

Legenda, ki se je izoblikovala na podlagi objavljenih literarnih zapisov kolonizatorja Johna Smitha, je takoj po odcepitvi lokalne angleške elite od matične kraljevine na začetku 19. stoletja in z vzponom ameriškega nacionalizma dobila nove literarne razsežnosti. Pripoved o staroselski princesi, ki naj bi kolonizatorja iz ljubezni do njega rešila pred gotovo smrtjo in se postavila na stran belske kulture, je prerasla v ameriški mit o kolonizaciji Amerike kot upravičenem in neškodljivem procesu, ki naj bi ga iz ljubezni do novoprišlekov in prepoznanja njihovih namenov kot dobronamernih podprlo tudi staroselsko prebivalstvo. S številnimi literarnimi predelavami, začeni z Johnom Davisom leta 1805 (Trotter 131) in dramskimi upodobitvami z Georgom Washingtonom Parkerjem Curtisom iz leta 1830 na čelu (Hubbell 286), je romantična zgodba o Pokahonti in Johnu Smithu po svoji pripovedni sestavi in motiviki, ki jo je pridobila v 19. stoletju, dobila status osrednjega ameriškega mita.

Animirana priredba, s katero je Disney obeležil 500. obletnico Kolumbovega »odkritja« Amerike, obuja in naturalizira romantični mit o miroljubnem nastanku ZDA, kot tudi evrocentrično predstavo o domnevnih civilizacijskih prednostih, ki naj bi jo kolonizacija prinesla staroselskemu prebivalstvu. Priredba pri tem hierarhična in izkoriščevska razmerja moči med kolonizatorjem in staroselci preosmisli za nazaj, tako da jih preplasti z navidezno nevtralnimi in spravljivimi diskurzom o multikulturnem sožitju, ki naj bi ga posebej zveza med staroselsko princeso in evropskim kolonizatorjem. Čeprav se zdi, kot opozarjajo kritiki, da Disneyjeva animirana priredba kulturno gledano prinaša bolj senzibilno pripoved, v resnici rehabilitira stari kolonialni diskurz in spremljajočo rasistično ideologijo. Nastopa kot neokolonialna pripoved, ki v imenu multikulturalnosti in pod prevleko liberalnega pluralizma in tolerance na novo opraviči kolonialni projekt belske večine, skozi prizmo govora o večetničnosti pa posodobi in na novo utiri rasne konstrukte belskosti kot norme in nebelskosti kot odklona (Buescher in Ono 127). To je simptomatično razvidno že iz samega ustroja Pokahontine vizualne podobe, ki so jo animatorji izgradili tako, da so za izhodišče namesto staroselk vzeli telesa in obraze takratnih supermodelov, tj. filipinske manekenke Dyne Taylor, južnoafriške Naomi Campbell in dveh belopolnih manekenk, Kate Moss in Christy Turlington (Edwards 152). Na ta način so Disneyjevi animatorji v svojo verzijo Pokahonte vpeli najrazličnejše fizionomije, ki v angloameriškem prostoru veljajo za rasno drugačne, da bi ustvarili, kot se

je izrazil vodilni animator, »etnično zmes«, katere »temne in poševne oči so aziatske, izbočen in podolgovato zaokroženi profil obraza afriški, telesne obline pa belske [tj. ukrojene v skladu z zahodnoevropskim idealom femininega telesa]« (v Edwards 151–152). Rezultat naj bi bila stvaritev »multikulturene junakinje«, pri čemer je pomenljivo liberalno razumevanje multikulturalnosti, kot ga je na primeru primerjave med risanjem Ariel in Pokahonte podal vodilni Disneyjev animator: ker naj bi bila Pokahonta »etnična« in zatorej specifična, ji je bilo potrebno dodeliti obrazne poteze, ki je ne bodo le ločile od male morske deklice, temveč tudi postavile za njeno »nasprotje«. Pri tem animator kot znak njene etnične drugačnosti navaja Pokahontino »aziatsko čelo«, ki so ga poustvarili kot nižje od čela bele morske deklice (Edwards 152). Pokahonta kot simbolična kompilacija nebelskih etnij tako nastopa kot variacija in hkrati kot odklon od belsko postavljene norme, ki specifični barvi kože navkljub sama ostaja etnično neoznačena in kulturno nedeterminirana. S tem priredba belskost ponovno postavlja za nevidno in univerzalno normo, pa čeprav je sama prav tako specifična in le ena od bivanjskih možnosti, nebelskost pa za njeno umetno nasprotje in hierarhični odklon.¹⁰

Pokahonta je v istem procesu rasializacije tudi erotizirana. Vizualno je namreč ne zaznamuje le podolgovati obraz Naomi Campbell z visoko izklesanimi ličnicami in mandeljnaste oči filipinske manekenke, temveč tudi telo, odeto v kostum indijanske princese, ki je izpodrezan visoko nad stegnom, skorajda v mednožju; tesno se prilega Pokahontinemu telesu v predelu prsi in brez ene od naramnic ohlapno visi z razgaljenih ramen. Etnizirano telo je konstruirano kot seksualno kipeče in je po svojih telesnih dimenzijah identična kopija Barbike (Edgerton in Merlock, Turner-Strong, Edwards). Disneyjevi animatorji so se pri oblikovanju »multietnične ženske«, kot izpostavlja eden od njih, naslonili na zahodnoevropski standard lepote, da bi lahko »oblikovali žensko, v katero bi se lahko John Smith in ostali moški, bodisi animirani ali dejanski, lahko sploh zaljubili« (Edwards 54). To je seveda rasistično motivirana izjava, ki lepoto določa skozi zahodnoevropski kulturni pogled in na način izrazite seksualizacije, ki se ji pridružuje popredmetenje in pasivizacija ženskega telesa. Tako tudi Pokahonta nastopa kot temnopolta izpeljava Barbike in je kot taka pretvorjena v rasializirani objekt gledanja in poželenja. Simbolično in dejansko je postavljena na ogled kolonizatorskemu moškemu pogledu, njeno telo pa pri tem nastopa kot del erotiziranega procesa prisvajanja staroselske dežele (Edwards 154).

Disneyjeva priredba Pokahontino seksualizirano telo neprestano stavlja in v maniri klasičnega kolonialnega diskurza stereotipno enači z bujno naravo in rodovitno krajino, to je s kontinentom, ki čaka na svoje odkritje.

To je razvidno že na samem začetku, ko se Pokahonta, da bi bolje vide-la prihod Smithove ladje iz vrvečega in obljudenega Londona, po vseh štirih splazi na skalo, se nato na vrhu previsa uleže na trebuh, se zlije s skalo in krajino ter z njo zadržuje dih in tiho čaka na prihod kolonizator-ja. Smith prvič zagleda Pokahonto, ko se skloni k potoku, iz katerega z obema rokama zajame vodo, da bi se odžejal. Kot izpostavljata Buescher in Ono, Pokahonte ne vidi, kot osebe in človeka – in enako jo percipirajo gledalci –, temveč kot odsev v vodi, torej kot del narave, ki ga uokvirjajo njegove dlani (136). Erotizirano in na ogled postavljeno telo Pokahonte, ki ga objemajo vodne pare in meglice slapa, pod katerim stoji, je tudi edini znak z naravo zlite in zabrisane človeške prisotnosti v krajini. Za slednjo se tako zdi, da je nedotaknjena in prazna, kot naj bi bilo še nedotaknjeno zapeljivo telo Pokahonte, ki topljeno z naravo še čaka na svoje prebujenje in razcvet. Disneyjeva priredba na ta način neproblematizirano obuja tipične podmene evrocentričnega in maskulinega kolonialnega diskurza, med katerimi prednjači konstrukcija kolonizirane zemlje kot feminino erotizirane in deviške krajine.

Poleg nevprašljivega oživljanja klasičnih konstrukcij drugega, značilnih za stare kolonialne diskurze, Disneyjeva priredba vnaša tudi posodobljene podmene neokolonialnega diskurza. Zagovor belske okupacije Amerike in njenega izkoriščanja gradi na retroaktivni delitvi kolonializma na dvojce med seboj navidezno nasprotnih in izključujočih se verzij. Kolonialna zasedba, ki naj bi temeljila na materialnem okoriščanju in katero v priredbi pooseblja angleški guverner z izrazito aristokratskim britanskim naglasom, naj bi bila nesprejemljiva, medtem ko naj bi bila zasedba, ki temelji na t. i. humanitarni intervenciji, nesporna in dobrodošla. Slednjo različico pooseblja John Smith, katerega akcent je pomenljivo ameriški. Na ta način Disneyjeva verzija angleško kolonizacijo Amerike za nazaj umetno razcepi in preosmisli na dve med seboj domnevno izključujoči se veji, pri čemer gre za tipično oživljanje v zgodovini že videnega diskurza, tj. črne legende. To je bil diskurz odnosno propagandna akcija, s katerim so angleški kolonizatorji v 16. in 17. stoletju upravičili zasedbo severnoameriškega ozemlja, tako da so svoje neposredne tekmece Špance prikazali kot okrutne in podjarmljujoče kolonizatorje, sebe pa kot miroljubne kolonizatorje, ki naj bi jih staroselci sami povabili medse. Za razliko od Špancev poglobilni cilj njihovega prihoda na ameriška tla naj ne bi bilo izkoriščanje naravnih dobrin in razlastitev domorodcev, marveč le njihovo pokristjanjenje in s tem vnašanje »civilizacijskih vrednot«. Seveda je tu šlo za tipično demagoško potezo, s katero so angleški kolonizatorji sebe želeli prikazati kot drugačne in s tem zaželene kolonizatorje, čeprav so se zatekali k istim metodam podjarmljanja in iztrebljanja lokalnega prebivalstva (gl. Greer et al).

Tako tudi cilj Smithovega prihoda na ameriška tla, kot razlaga priredba, ni prisvajanje dobrin, temveč želja, da bi Pokahonto, s tem pa simbolično tudi vse druge domorodne ženske, osvobodil izpod patriarhalnega jarma njihove kulture (Buscher in Ono 148). To pa naj bi, kot implicitno namiguje animacija, prispevalo k napredku in razsvetlitvi domorodne civilizacije. Disneyjeva Pokahonta tako nastopa kot ameriška neokolonialna pripoved, njen ključni element pa je slikanje Pokahonte kot žrtve in ujetnice domnevno nazadnjaške in opresivne patriarhalne staroselske kulture. Pokahonta je namreč prikazana kot ženska, ki nima možnosti lastne izbire, saj se mora ukloniti želji očeta in pristati na dogovorjeno poroko, sklenjeno med njenim očetom kot poglavarjem plemena in najmočnejšim bojevnikom. Disney slika Pokahonto kot žensko, ki se želi osvoboditi patriarhalnih spon svoje kulture in se podati v življenje, ki se razprostira onkraj »prvega rečnega ovinka«, za katerim se razprostira svoboda. To uteleša približujoča se kultura senzibilnega in razumevajočega Smitha, h kateremu Pokahonto ob spodbudi drugih ženskih podpornic usmerja v sanjah prikazujoča se ji kompasova igla. Patriarhalno ujetništvo in regresivna podoba staroselske kulture, kot jo snuje Disney, ne sovпада z zgodovinskimi dejstvi. V priobalni konfederaciji staroselcev so namreč, kot izpostavljajo Edwards (156) in drugi zgodovinski dokumenti, ženske imele pravico, da same izbirajo svoje partnerje. Prav tako niso bile pasivne in nemočne drugorazredne članice skupnosti, saj so same razpolagale z zemljiško pravico, status pa se je dedoval po materi in njeni sorodstveni liniji. Prav tako so imele pomembno ekonomsko in politično moč, lahko so postale poglavarke plemena, delo med spoloma pa ni bilo strogo razmejeno. Patriarhalna družinska ureditev in s tem izguba moči žensk je nastopila šele z belskim zakonom leta 1887, imenovanim Dawes Act. Namen akta je bil, da se staroselskim skupnostim dokončno odvzame lastništvo nad večjim delom njihove zemlje, da se jih na ta način potisne in stacionira na manjšem kosu še preostale in dodeljene jim zemlje, skupnosti pa razkosa in preoblikuje na patriarhalne nuklearne družinske celice, s poudarkom na hraniteljskem modelu (Washburn).

Disneyjeva priredba tako nastopa ne le kot zgodovinsko revidirana, temveč v prvi vrsti kot neokolonialno ponastavljena pripoved. Njen namen je opravičiti stare kolonialistične zasedbe za nazaj in legitimirati nove kolonialistične prakse kot zgolj vrsto dobrodelnega posredovanja in humanitarne zaščite, ki naj bi delovale v prid domorodnim ženskam, pa čeprav so prav te kolonialne politike neposredno udeležene pri financiranju fundamentalističnih struj in razkroju temeljnih socialnih in človeških pravic (Mohanty idr.). Disney zato ponuja model zahodnoevropskega heteronormativnega romantičnega razmerja kot oblike partnerstva, ki

staroselski ženski prinaša avtomatičen sestop iz sveta poteptanih pravic v nov svet svoboščin. Ker naj bi bilo ukrojeno po zgledu zahodnoevropske kulture, naj bi bilo to simbolno in konkretno romantično partnerstvo med kolonizatorjem in staroselko razvezano kakršne koli vpetosti v patriarhalne sponne moči. Pri konstruiranju tega Disney uporabi postfeministični diskurz, ki o feminizmu govori kot o pojavu, ki naj bi bil na Zahodu stvar preteklosti, saj naj bi bile ženske v liberalnih demokracijah domnevno že dosegle vse svoje pravice, dejansko pa se v teh ekonomijah srečujemo s poglobljanjem konservativnih struj in kvečjemu le z modernizacijo patriarhalnega hraniteljskega modela, ki utrjuje sekundarni status žensk (Buescher in Ono 135, McRobbie, Faludi). Prav na tem mestu tako dokončno pride do izraza rasizem brez ras ali kulturni rasizem, znotraj katerega so zahodnoevropske liberalne demokracije v nasprotju z vsemi drugimi družbami osmišljene kot svobodne in odprte ureditve, ki naj bi jih ne omejevala, kaj šele v celoti določala njihova kultura in njene opresivne prakse, sestavni del katerih še vedno ostaja tudi posodobljeni patriarhat. Vse to je tudi ideološka manipulacija, ki so jo ZDA uporabile kot del zagovora invazije na Irak in Afganistan. Disney pa je to neokolonialno retoriko, kjer gre za selektivno in politično rabo koncepta ženskih pravic kot človekovih pravic, prvič vgradil v animirano priredbo *Aladina*. Z njo je leta 1992 podprl in upravičil zalivsko vojno, ki so jo, kot je dobro znano, leta 1991 sprožile ZDA v tekmi za geopolitično prevlado in neposredno kontrolo nad naftnimi viri na Bližnjem vzhodu (gl. Chomsky).

***Aladin* in zagovor neokolonializma**

Aladinova čudežna svetilka je zaradi svoje motivike in strukture, ki je lastna prepoznavnejšim kanoniziranim pravljicam z začetka 20. stoletja, prešla v ožji nabor pripovedi, namenjenih literarni socializaciji mladega in starejšega bralstva (Zipes, *Introduction* xxiii–xxix). Tako se je v 20. stoletju postavila ob bok *Sneguljčici*, *Pepelki*, *Rdeči kapici*, *Trnuljčici*, *Princesi na zrnju graha*, *Motovilki* in *Obutemu mačku* (prav tam: xxiii–xxix), čeprav je veliko popularnost prav zaradi pospešene produkcije orientalističnega diskurza v evropski kolonialistični preteklosti uživala že od 18. stoletja dalje. Pripoved ne izvira iz arabskega originala; vsi predloženi originali, ki naj bi pričali o bližnjevzhodnem izvoru pripovedke, so bili ovrženi kot ponaredek in produkt evropskih piscev, t. i. orientalistov, kot je bil Francoz Jean Varsy (Marzolph 9). Pripoved je bila v zbirko *Tisoč in ena noč* vključena naknadno in je izdelek francoskega pisca Gallanda, ki jo je 1712 zasnoval na osnovi ustne pripovedi, kot jo je med obiskom Francije leta 1709 podala sirska

nuna Hanna Diyab (Chraïbi 21). *Aladinova* čudežna svetilka je postavljena na Kitajsko in govori o ovdoveli in revni materi ter njenem sinu, ki iz slabiča zraste v dobrega in neoporečnega človeka. Struktura pravljice se osredotoča na incidente z dvema predmetoma, magičnim prstanom in magično svetilko, iz katerih je mogoče priklicati duhove. Junaku ob pomoči prvega predmeta in duha v njem uspe priti do bogastva in princese, vendar oboje izgubi zaradi pretkanosti zlobnega maroškega čarovnika. Kljub temu si Aladin ob pomoči drugega predmeta, čarobnega prstana, povrne tako bogastvo kot princeso Badr Al-Buddur.

Disneyjeva priredba izpusti motiv čarobnega prstana in izbriše prisotnost matere, dogajanje pa prestavi v Perzijski zaliv, in sicer v imaginarni kraj, imenovan Agrabah, kar naj bi bila referenca na Bagdad (Cooperson 81). Prisotnost in naturalizacija rasnih konstruktov drugega je v tej priredbi razvidna že iz prvih verzov uvodne pesmi, ki opisuje arabske dežele in njihovo prebivalstvo, vzpostavljač tudi gledalčev odnos do navedenega. Besedilo namreč aktivira in naturalizira stare orientalistične konstrukte – tako v prvi izvorni animirani verziji kot v njeni kasnejši popravljene različici –, saj v prvem kadru na usta domačina polaga naslednji verz, s katerim se prebivalec Aghrabahe oz. Arabije predstavi pogledu zahodnoevropskega občinstva: »Prihajam iz dežele, / iz oddaljenega kraja, / kjer se sprehajajo karavane kamel, / kjer vam odrežejo ušesa, / če jim ni všeč vaš obraz. / Hej, dežela je barbarska, / a je moj dom«. Referenco na rezanje ušes in brutalnost lokalnega prebivalstva je Disney pod pritiski pritožb različnih arabskih organizacij kasneje izpustil, ni pa opustil ključnega poudarka na »barbarskosti«. Končna in domnevno popravljena verzija se namreč še vedno glasi: »Prihajam iz dežele, / iz oddaljenega kraja, / kjer se sprehajajo karavane kamel, / kjer je vse črno in prostrano / in je vročina neznosna. / Hej, dežela je barbarska, / a je moj dom.« Disneyjev studio, ki naj bi tako ugodil pritožbam manjšinskih skupnosti v ZDA, je to preoblikovanje pospremil z navidezno spravljivim pojasnilom, češ da se beseda »barbarska« ne nanaša na domačine Arabskega polotoka, temveč na klimatske razmere in deželo samo (Addison 20–21, Phillips in Wojcik 85). To pa je v končni izpeljavi seveda še vedno isto, saj gre za evfemizem.

Osrednji konflikt v *Aladinu* poteka na osi med dvema skupinama moških, ki se borita za roko princese Jasmine. Ta je tako že v izhodišču pozicionirana v skladu s klasičnim patriarhalno-kolonialističnim tropom, saj uteleša dostop do zemlje in dežele oz. njenega bogastva, s tem pa nastopa tudi kot nemi objekt izmenjave med dvema skupinama moških (Rubin). Na eni strani je to dvojica arabskih moških, ki sestoji iz benignega sultana in Jafarja, državnega funkcionarja, ki naj bi mu prvi oddal hčer v skladu z ritualom dogovorjene poroke. Na drugi strani, kot protiutež arabski dvo-

jici, nastopa drzni in amerikanizirani deček, avanturist in vojak Aladin, katerega pravo ime, kot razkrije Jasmine, je amerikanizirani vzdevek Al. V *Aladinu* je zato pomenljiva delitev vlog na dobre in slabe like, ki že sama po sebi predstavlja povsem nazorno odslikavo in hkrati zagovor geostrateških interesov ZDA na Bližnjem vzhodu. Tako sultana, ki je predstavljen kot dobrodušen, okrogloličen in benigni vladar, pomenljivo ne odlikujeta le posvetljena polt in pobeljeni lasje, temveč tudi britansko-arabski akcent. Prav tako je pomenljivo, da je sultan slikan kot utelešenje nebogljenosti in nemoči pri sprejemanju ustreznih zakonov in vodenju državne politike, saj je že na začetku priredbe jasno, da si izvršilno moč v državi in s tem hegemonijo nad širšim političnim prostorom vse bolj prilašča njegov svetovalec in arabski podložnik Jafar (Addison 8). Ta govori z izrazito arabskim naglasom in je predstavljen kot »temen moški s še temačnejšim namenom«; izrisan je stereotipno rasistično, saj ga zaznamujejo poudarjeno velik in kameljasto ukrivljen nos (Addison 9) ter zlovešči brki in kozja brada, ki uokvirjata njegov preteče izrisani obraz. Drugi deli telesa so odeti v grozeče zašiljeno oblikovana duhovniška oblačila. To naj bi vizualno spominjalo na križanca med Ajatolo in Sadamom Husseinom (Byrne in McQuillan 76). Pri tej delitvi vlog gre za simbolno ponazoritev političnega konflikta, kjer se zdi, da bo prozahodno naravnane arabske vladarje, ki jih uteleša prav sultan z angleškim naglasom, izpodrinila drugačna lokalna oblastna struktura, ki ne bo več skrbela za interese zahodnoevropskih držav. Od tod tudi slikanje Jafarja kot nevarnega in stereotipno uokvirjenega lokalnega Arabca, čigar osnovna pomanjkljivost naj bi bila nepokorščina in iz tega izhajajoče nevarno poseganje po vzvodih moči in oblasti. V ta gordijski vozle poseže Aladin, ki ga poleg princeze Jasmine edinega zaznamuje prepoznavni ameriški naglas. Tudi vizualno je povsem amerikaniziran, saj je tudi sam posvetljene polti, njegov nos ni stereotipno ukrivljen in je med vsemi ostalimi liki edini moški, ki je golobrad. Predvsem pa je pomenljivo, da je Disney vizualni izgled Aladina, čigar ime je na koncu anglizirano v princ Al/i, zasnoval po Tomu Cruiseu in vlogi, ki jo je odigral v *Top Gunu* (Phillips in Wojcik-Andrews 82, Borthaiser N. pg.). Aladinov prevzem oblasti, ki predpostavlja odstranitev in uničenje Jafarja, je v skladu z zagovorom ameriškega neokolonializma prikazan kot oblika nujne zaščite starega vladarja in ohranitve starega novega kolonialističnega reda. Ameriška militaristična okupacija je pri tem slikana kot neobhodna in hkrati kot oblika humanitarnega projekta, ki poteka na dveh ravneh.

Na eni strani animacija militaristično operacijo na Bližnjem vzhodu opraviči kot vrsto humanitarne pomoči, saj naj bi Aladin s svojimi posegi na lokalnih tleh kvečjemu pomagal omiliti lakoto domačega prebivalstva. Njegovo galantnost pooseblja dejstvo, da hrano, ki jo krade lokalnim trgov-

cem, dobrodelno porazdeli med lačne otroke na cesti in jih tako mesijansko nahrani že z eno samo ukradeno štruco kruha. Na ta način, kot izpostavlja ta Phillips in Wojcik-Andrews, je zamegljena resnična vloga, ki jo v okviru militarističnih operacij opravljajo ameriški vojaki na tujem. Kajti če je ameriški militaristični aparat slikan kot dobrodelna organizacija, v okviru katere prijazni vojaki zgolj dostavljajo humanitarno pomoč otrokom na tujem, je na ta način zelo težko razumeti in prepoznati, da so pri vojaških operacijah, ki jih izvaja ta aparat, prve in najpogostejše žrtve prav civilisti (82), in to tako v vojaškem smislu kot v smislu kasnejše ekonomske prestrukturacije.

Po drugi strani pa je ta militaristična intervencija v stilu neokolonialne retorike opravičena kot vrsta nujnega in zaželenega posega, s katerim se lokalne ženske, ki jih v tej animaciji poseeblja princesa Jasmine, rešuje iz spon patriarhalne in zato regresivno označene arabske kulture. Slednjo s svojim vztrajanjem na dogovorjeni poroki med njim in Jasmine poseeblja Jafar. Okupacija naj bi tako prinesla osvoboditev žensk iz patriarhalnega zapora. Jasmine je zato poudarjeno slikana kot osamljena in v palačo zaprta ženska, katere postava sicer v celoti spominja na barbiko in erotizirani objekt gledanja, ki naj bi ugajala zahodnemu pogledu. Da bi konstruiral njeno ujetost in osamljenost, jo Disney slika kot princeso brez matere ali spremstva, ki hrepeneče čaka na svojo odrešitev in jo hvaležno sprejme v obliki romantičnega razmerja z Aladinom (Addison). Reševanje arabskih žensk iz krempljev patriarhalnih zakonov njihove kulture tako tudi v tem primeru postane osnovno opravičilo za okupacijo ozemlja, pa čeprav gre znotraj te domnevne osvoboditve le za ponovno konstituiranje ženske kot objekta izmenjave med moškimi in torej le za prehod iz ene vrste opresivnega patriarhata v drugega.

Disneyjeva animacija to stanje mistificira in zakriva prav s prikazovanjem romantičnega razmerja kot edine možne oblike osebne izpolnitve za žensko, medtem ko amerikaniziranemu odrešitelju namenja politično moč in upravljanje z bogastvom dežele. Vendar ta romanca po našem videnju prikriva veliko več, kot sicer navaja Addison, ki izpostavlja, da princesi Jasmine ni dovoljeno, da bi postala vladarka in bi s poroko sama poskrbela za vzpostavitev primernih alians ali pa se za poroko sploh ne bi odločila (18). Arabska ženska, katere edina možna strukturna izbira je prisilna, a prostovoljno prikazana izbira romance zahodnoevropskega tipa, tako ponovno nima lastnega glasu: lahko se odloči le za poroko in s tem za omejeno izbiro med enim ali drugim moškim, ne more pa se odločiti za obstoj zunaj okvira, ki ji zapoveduje odvisnost od moškega. Na tem mestu velja nadgraditi in razširiti Addisonovo parcialno razčlenbo s pomočjo uvidov, ki jih na širši kritični ravni prinaša integralni pristop do feminističnih in postkolonialnih študij. Trdimo, da romantično razmerje, ki ga Disneyjeva animacija ponuja kot avtomatično obliko izhoda iz patriarhalnega zapora

za domorodne ženske, dejansko skriva, s tem pa mistificira podrejanje patriarhalnim zakonom zahodnoevropske kulture. Ta etniziranim ženskam v imenu njihovega reševanja iz krempljev njihove patriarhalne kulture ne prinaša osvoboditve, ampak le nove oblike patriarhalnih priklenitev. Ne glede na njihovo etničnost jih namreč tudi ta zahodnoevropska kultura v kontekstu kapitalističnega patriarhata med drugim vprega v model različno posodobljenega hraniteljskega modela in kult domačinskega materinstva ter ekonomske odvisnosti; to je družba, kjer vlada falocentrični simbolni red in kjer so ženske konstruirane kot odklon od maskuline norme. Medtem ko so v skladu s tem redom moški postavljeni za posedovalce in upravjalce javnega prostora, so ženske kot feminino konstruirani drugi potisnjene na margino, kjer na različne načine ostajajo zaklenjene znotraj umetno ločenega prostora gospodinjstva in družine in kjer nastopajo kot »zamejeni, odvisni in drugače označeni« polovični subjekti (Brown 194). Zato Volpp govori o nuji po prepoznavanju tudi zahodnoevropske kulture kot patriarhalne, ki ni bolj ali manj patriarhalna (1217) od tistih, ki jih želi rasializirati, temveč v končni fazi patriarhalna in enako omejujoča za možnosti delovanja in samouresničitve žensk ne glede na skupine, na katere jih deli. Tej realnosti navkljub Disneyjev animirani film v skladu s kolonialnim diskurzom romantično razmerje med arabsko žensko, ki jo tudi vse bolj amerikanizira, in predstavnikom zahodnoevropskega imperializma ideološko zavajajoče ponuja kot obliko odrešitve. Stik obeh kultur pa predstavlja kot obliko trka med dvema domnevno diametralno nasprotnima in zato umetno hierarhično prikazanima kulturama: moderno osmišljene in s patriarhatom navidezno neobremenjene zahodnoevropske kulture in regresivno konstruirane, s patriarhatom v celoti prežete kulture vseh rasializiranih drugih. V tem se skriva tudi eden od ključnih ideoloških elementov *Aladina*, ki je v prvi polovici devetdesetih let igral eno od odločilnih propagandističnih vlog pri zagovoru militaristične okupacije Bližnjega vzhoda.

Zaključek

Vse tri Disneyjeve priredbe na prehodu v 21. stoletje ostajajo sestavni del diskurzivne krajine in socializacije mlajših in starejših generacij na globalni ravni, saj studio v skrbi za večje profite skrbi tudi za nadgradnjo in širjenje svojih animiranih priredb (med drugim tudi z naročili v javne knjižnice) v obliki video produkcij, nadaljevanj in drugih vrst medijskih dopolnil. *Aladin* je bil leta 2011 nadgrajen v muzikal, *Mala morska dekliva* je svojo zadnjo video produkcijo doživela oktobra 2013, leta 2007 pa je režiser Terrence Malick posnel celovečerni film, ki se v celoti naslanja na

Disneyjevo priredbo. Pri tem Disneyjeve priredbe literarne predloge, na podlagi katerih so bile ustvarjene, izpodrivajo le-te v ozadje in tako postajajo sinonim za kanonizirane pripovedi, namenjene mladini. Kot smo pokazali s pomočjo feministične literarne teorije in postkolonialne literarne teorije, Disneyjeve priredbe sodelujejo pri transkodifikaciji spolnih in rasnih konstrukcij drugega in pri tem spolno stereotipni in problematični diskurz izvornih literarnih predlog utrjujejo in hkrati nadgrajujejo z neorasializiranimi besedilnimi vložki, to pa vodi v nadaljnjo transmutacijo izvornih literarnih predlog. Ti interpretacijski posegi so sestavni del diskurza, ki temelji le na simbolni pripustitvi in hkratni izključitvi na novo rasializiranega drugega, s čimer evroatlantske liberalne demokracije obvladujejo gledanje na etnizirane druge tako na svojih domačih tleh kot tistih, ki so tarča novodobnih neokolonialnih pripojitev. V ta okvir je vtkan tudi pripojeni in postfeministično predelani diskurz o pravicah in svoboščinah žensk, ki v Disneyjevih priredbah pomaga ohranjati patriarhalno paradigmo.

Disneyjeve priredbe klasičnih literarnih pravljic od gledalcev zahtevajo, da v imenu domnevnega osvobajanja domorodnih žensk iz rok domorodnih moških sodelujejo pri potrjevanju legitimnosti zahodnoevropskih intervencij. Zato Disneyjeve priredbe niso le vrsta korporativnega *entertainment*, temveč nosijo v sebi tudi ideološke mehanizme, ki bi jih lahko poimenovali »pedagogika imperializma« (Phillips in Wojcik-Andrews 86). Gledalce učijo, katero mesto naj zavzamejo znotraj specifičnih zgodovinskih pripovedi, njihovih prezentacij in kulturnih praks, ki jih te zagovarjajo (Giroux 1999). Vendar pa kot dokazujemo v tem prispevku, ne moremo govoriti le o pedagogiki imperializma, temveč tudi o vzpostavljanju specifičnih subjektnih pozicij in identitet med mlajšimi in starejšimi gledalci, ki bodo s tako vcepljenimi načini gledanja podpirali nove delitve sveta in z njimi povezano evrocentrično konstruirano delitev kultur na imaginarno odprte in progresivne na eni strani in zaprte in regresivne na drugi.

OPOMBE

¹ Prvi zametki Disneyjevega eksperimentiranja s kanoniziranimi pravljicami segajo v dvajseta leta prejšnjega stoletja in iz tega je izšla znamenita poskusna serija Laugh-O-Grams iz leta 1922. Ta je obsegala kratke in vsebinsko razdrobljene skeče, ki so bili prikazani pod naslovi *Rdeča kapica*, *Obuti maček* in *Bremenski muzikantje* (Peterson 272, Wood 129). Začetnemu poskusnemu obdobju je leta 1937 sledil preboj s priredbo *Sneguljčice* kot prvega dolgometražnega animiranega filma, ki mu je leta 1940 sledila še priredba *Ostržka*, leta 1950 *Pepelke* in leta 1959 *Trnuljčice*. Politično burna šestdeseta in sedemdeseta leta v ZDA, ki so jim dala pečat masovna in protikonservativno usmerjena gibanja, so pripeljala do zatona in skorajšnjega propada tradicionalno usmerjenega Disneyjevega studia. Korporacija je pred finančnim zlomom rešila nova serija oziroma tretji val priredb kanoniziranih pravljic,

začeni z *Malo morskó deklico* (1989), *Aladinom* (1991), *Lepotico in zverjo* (1992), *Levijm kraljem* (1994), *Pokabonto* (1995) in *Mulan* (1998).

² V postkolonialnih literarnih študijah razlikujemo med pojmom rasizem in rasializacija. Rasizem je ideologija, katere končni učinek je razčlovečenje; rasializacija pa označuje metode vpisovanja poustvarjene negativnosti in odklonskosti oziroma postopke podružanja na osnovi arbitrarno odbrane vstopne točke, kot je barva kože. Od tod tudi razlikovanje med rasističen (diskurz) in rasializiran (izris): pri slednjem gre torej za poudarek na umetno poustvarjenih in nikakor ne izvornih razlikah.

³ S tem pa si prilašča primat nad produkcijo in interpretacijo vseh vrst pravljič, vključno s kanoniziranimi predlogami. Cilj teh procesov je predvsem zlití pojem pravljice z imenom Disneyjeve korporacije, prvotni literarni žanr pa izenačiti izključno z vizualnimi priredbami, ki naj bi tako pridobile pridih izhodiščnega originala. Prav ta maneuver je za korporacijo ključnega pomena, saj ji omogoča, da na ta način vzpostavi in ohrani monopolni nadzor, s tem pa maksimalni dobiček na področju priredb kanoniziranih pravljič in animiranega filma za otroke (Tiffin 43–44).

⁴ Tukaj mislimo na konstrukte spolne in rasializirane drugosti.

⁵ Disneyjeva težnja po priredbi Andersenove pravljice ni novodobna, ampak sega že v trideseta leta prejšnjega stoletja. Takrat se je studio poigral z idejo, da bi ustvaril animirani film, ki bi bil sestavljen iz vinjetnih prizorov, povzetih po ključnih segmentih različnih Andersenovih pravljič (Altmann in de Vos 193). Vendar pa je bil projekt, za katerega so bile skice že izdelane, opuščen. Ključnega pomena pri tem je bilo, da je bila zasnova podob različnih likov prepuščena umetniškemu režiserju, ki je istočasno prispeval tudi k oblikovanju likov v animaciji, imenovani *Fantasia* (prav tam). Slednja odseva t. i. konservativni pristop upodabljanja pripadnikov skupin, ki jih ameriška belsko osrediščena družba označuje za manjšinske.

⁶ Zato v postkolonialni literarni teoriji izraz belskost ne nakazuje barve kože, kar bi lahko bilo nevtralen koncept, ampak opozarja na njeno politično predelanost. Posledica kategoriziranja ljudi glede na barvo kože znotraj rasističnega diskurza na homogeno bele in nebele ter pripisovanje projiciranih razlik pozitivnosti in negativnosti je, da je kategoriziranje določenih ljudi kot belih samo politična kategorija. Belskost tako označuje samopodeljene privilegije, ki se lepijo na poustvarjeno kategorijo tistih, ki naj bi bili v nekem trenutku označeni kot beli, hkrati pa nakazuje politično arbitrarnost samega pojma. Za ponazoritev: v polpretekli zgodovini zahodnoevropskih kapitalističnih držav se to kaže denimo v tem, da so bili irski imigranti v ZDA v drugi polovici 19. stoletja kategorizirani kot nebeli. Tako so bili še lažje legalno izkoriščani, predvsem pa izvzeti iz procesa, ki je temeljil na prisvajanju premoženja, odvetega staroselcem. Po takratni definiciji so za bele štelí Anglo-Američani (ki so si tako legalno zagotovili največji dostop do prisvajanja naravnih bogastev), nikakor pa ne Irci in imigranti iz sredozemskega območja.

⁷ Tako gre v 21. stoletju za ponovno oživljanje »komaj kaj predelane različice ideje, da so zgodovinske kulture človeštva razdeljene v dve glavni skupini: tisto, za katero se predpostavlja univerzalizem in napredek, in drugo, za katero se predpostavlja nepopravljivi partikularizem in primitivnost« (Balibar 123). S tem so ponovno vzpostavljeni že znani konstrukti in vpeljana »stara razlikovanja med 'zaprtimi' in 'odprtimi', 'tatičnimi' in 'napredujočimi' [...] družbami – razlikovanja, ki eno za drugim v igro prinesejo dvoumnost termina kultura« (Balibar 123).

⁸ In kdo je bila v resnici zgodovinska Pokahonta? Leta 1607, ko naj bi potekal obred, Pokahonta ali Matoaka ni bila odrasla ženska, temveč deklica, stara devet ali enajst let. Kot hči vrhovnega poglavarja staroselske kulture je imela v očeh kolonizatorjev še prav posebno politično in pogajalsko vrednost, zato so jo pri njenih 17 letih ugrabili. Še pred pretekomega leta so jo v ujetništvu pokristjanili in preimenovali v Lady Rebecco, kmalu zatem pa

poročili z Johnom Rolfom, s katerim je imela sina. Rolfe je bil novopečeni lastnik zemljišč in pomemben funkcionar v koloniji, saj je bil kot eden od lastniških soudeležencev neposredno povezan z zasebnim podjetjem Virginia Company, ki se je med drugim ukvarjalo z gojenjem in izvozom tobaka. Razvoj gojenja tobaka ne bi bil mogoč brez znanja, ki ga je Rolfe pridobil s poroko s Pokahonto (Anderson Campbell 145). To podjetje je na pobudo Rolfa in drugih lastnikov leta 1616 organiziralo tudi prihod Pokahonte v London, in sicer kot del svoje oglaševalne kampanje, s katero so lastniki družbe želeli ponovno oživiti zanimanje za kolonizacijo Amerike, ki je zaradi prvih poročil o težkih razmerah in pičlih možnostih preživetja naglo usihalo (Robertson 576). Prav s sprejemom Pokahonte na angleškem dvoru je podjetje doseglo vrhunec sebi namenjene oglaševalne kampanje, s katero so želeli rekrutirati novo kolonizatorsko silo, ki bi kot na pol suženjska sila sodelovala pri gojenju tobaka in nadaljnji eksterminaciji staroselskega prebivalstva, to vse pa naj bi rešilo lastnike družbe pred bankrotom (Cave 101). Zakon med Rolfom in Pokahonto je bil v takratni angleški koloniji edini dovoljeni mešani zakon, ki so ga lastniki družbe izkoristili za promocijo Amerike kot dežele, katere domorodke so seksualno privlačne, ustrezljive, podredljive in vedno na voljo, tako kot naj bi bilo na voljo tudi naravno bogastvo privlačne in nenevarne Amerike (Stymeist 120, Robertson 572). Po tej analogiji, ki žensko izenači z naravo in kontinentom, tako da jo eksotično popredmeti, deželo samo pa feminizira, naj bi bilo mogoče tudi divjino in bogastvo Amerike zlahka domesticirati in prilagoditi zahtevam prišlekov, podobno kot naj bi Rolfu uspelo pokristjaniti in s poroko domesticirati Pokahonto. Pokahonta je kot objekt te kampanje tudi izgubila življenje: umrla je zaradi bolezni na ladji, še preden je ta zapustila londonsko pristanišče na poti nazaj v Ameriko.

⁹ Staroselska priobalna kultura je bele prišleke s Smithom na čelu posvojila v dobri veri, da se je s tem zaščitila pred nadaljnji konflikte in prelivanjem krvi, tega pa kolonizatorji s Smithom na čelu niso razumeli, saj so staroselce v skladu z ideologijo belske večvrednosti obravnavali kot necivilizirane in politično nezrele. O tem ne nazadnje priča tudi Smithovo čudenje Pokahontinemu ogorčenju ob njenem naslednjem in zadnjem srečanju leta 1616 v Londonu. Ko se je Pokahonta mudila v Londonu, kjer Smitha najprej ni želela sprejeti, mu je v kratkem in ostrem pogovoru očitala, da se ne on ne drugi kolonizatorji niso držali pravil, ki so izhajala iz posvojitvenega obreda in da je v njenih očeh še vedno njen brat in oče, ona pa simbolično njegov otrok (Stymeist 121–129).

¹⁰ Kot izpostavlja Bannerji, prav zaradi takšnih »selektivnih postopkov etnizacije multi-kulturalizem sam po sebi nastopa kot sredstvo rasializacije« (78). Zahodnoevropske kulture in belske kulture na ameriških, kanadskih in avstralskih tleh tako postavljajo same sebe za osrednjo in nevidno normo, medtem ko »druge kulture tolerirajo in hierarhično organizirajo okoli svoje osi« kot vrsto multikulture prisotnosti oziroma etnizirane in zaznamovane drugačnosti (prav tam).

LITERATURA:

- Addison, Erin. »Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladin*.« *Camera Obscura: A Journal of Feminism, Culture, and Media Studies* 31 (1993): 5–25.
- Altmann, Anna E. in de Vos, Gail. *Tales, Then and Now: More Folktales as Literary Fictions for Young Adults*. Englewood, Colorado: Libraries Unlimited, A Division of Greenwood Publishing Group, Inc., 2001.
- Anderson Campbell, Susan. »A Matter of Authority: James I and the Tobacco War.« *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 29.1 (1998): 136–163.
- Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

- Balibar, Étienne. »Ali obstaja »neorasizem«?« *Časopis za kritiko znanosti* 32.217–218 (2004): 115–125.
- Bannerji, Himani. *The Dark Side of the Nation: Essays on Multiculturalism, Nationalism and Gender*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 2000.
- Baskar, Bojan. »Rasizem, neorasizem, antirasizem: dvojni esej o tranzitivnosti navidezno protislovnih pojmov.« *Časopis za kritiko znanosti* 32.217–218 (2004): 126–149.
- Bhattacharyya, Gargi. *Dangerous Brown Men: Exploiting Sex, Violence and Feminism in the War on Terror*. London in New York: Zed Books, 2008.
- Borthaiser, Nóra. »'A Whole New World(?)' – Rereading Disney Animations of the Early 1990s.« *Americana: E-journal of American Studies in Hungary* 4.1 (2008): N.pg. Splet 20. september 2014. <http://americanaejournal.hu/vol4no1/borthaiser>.
- Brown, Wendy. *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire*. Princeton in Woodstock: Princeton Press, 2006.
- Buescher, Derek T. in Kent, Ono A. »Civilized Colonialism: Pocahontas as Neocolonial Rhetoric.« *Women's Studies in Communication* 19.2 (1996): 127–153.
- Byrne, Eleanor in McQuillan, Martin. *Deconstructing Disney*. London in Sterling: Pluto Press, 1999.
- Cave, Alfred A. *Lethal Encounters: Englishmen and Indians in Colonial Virginia*. Santa Barbara, Denver in Oxford: Praeger, 2011.
- Chomsky, Noam. *Rogue States: The Rule of Force in World Affairs*. London: Pluto Press, 2000.
- Chraïbi, Aboubakr. »Aladin.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 21–23.
- Cooperson, Michael. »The Monstrous Births of "Aladdin".« *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 1.1 (1994): 67–86.
- Eaton, Gale. *Well-Dressed Role Models: The Portrayal of Women in Biographies for Children*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2006.
- Edelstein, Marilyn. »Multiculturalisms Past, Present, and Future.« *College English* 68.1 (2005): 14–40.
- Edgerton, Gary Jackson in Merlock, Kathy. »Redesigning Pocahontas.« *Journal of Popular Film and Television* 24.2 (1996): 90–99.
- Edwards, Leigh. »The United Colors of Pocahontas: Synthetic Miscegenation and Disney's Multiculturalism.« *Multiculturalism and Narrative* 7.2 (1999): 146–168.
- Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor Books, 1991.
- Gates, Louis Henry. »Beyond the Culture Wars: Identities in Dialogue.« *Profession* 93 (1993): 6–11.
- Giroux, Henry A. *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield, 1999.
- Greer, Margaret R., et. al. *Rereading Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*. Chicago in London: University of Chicago Press, 2007.
- Hubbel, Jay B. »The Smith-Pocahontas Story in Literature.« *The Virginia Magazine of History and Biography* 65.3 (1957): 275–300.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York in London: Routledge, 2006.
- Jarvis, Shawn C. »Mermaid.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 619–622.
- Lacroix, Celeste. »Images of Animated Others: The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines From *The Little Mermaid* to *The Hunchback of Notre Dame*.« *Popular Communication* 2.4 (2004): 213–229.

- Marzolph, Ulrich. »Ali Baba.« *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western fairy tale tradition from medieval to modern*. Ur. Jack Zipes. Oxford in New York: Oxford Press, 2000. 9.
- McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London, Thousand Oaks, New Delhi and Singapore: Sage Publications, 2009.
- Mohanty, Chandra Talpandi et al. »Introduction: feminism and US wars – mapping the ground.« *Feminism and War: Confronting US Imperialism*. Ur. Robin L. Riley, Chandra Talpandi Mohanty in Minni Bruce Pratt. London in New York: Zed Books, 2008. 1–18.
- Neff, Heather. »Strange Faces in the Mirror: The Ethics of Diversity in Children's Films.« *The Lion and the Unicorn* 20.1 (1996): 50–65.
- Oates, Joyce Carol. »In Olden Times, When Wishing Was Having: Classic and Contemporary Fairy Tales.« *Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore Their Favorite Fairy Tales*. Ur. Kate Bernheimer. New York: Anchor, 1998. 247–272.
- Oliver-Rotger, Maria Antonia. *Battlegrounds and Crossroads: Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2003.
- Peterson, D. K. »Walt Disney.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 271–275.
- Phillips, Jerry in Wojcik-Andrews, Ian. »Telling Tales to Children: The Pedagogy of Empire in MGMs *Kim* and Disney's *Aladin*.« *The Lion and the Unicorn* 20 (1996): 66–89.
- Robertson, Karen. »Pocahontas at the Masque.« *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 21.3 (1996): 551–583.
- Rowe, Karen. »Feminism and Fairy Tales.« *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*. 6.3 (1978): 237–257.
- Rubin, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the „Political Economy“ of Sex. Toward an Anthropology of Women. Ur. Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975. 157–210.
- Seifert, C. Lewis. »On fairy Tales, Subversion, and Ambiguity: Feminist Approaches to Seventeenth-Century Contes de fées.« *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Ur. Donald Haase. Detroit: Wayne State University Press, 2004. 53–71.
- Sell, Roger. *Children's Literature as Communication: The ChiLPA Project*. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2002.
- Sells, Laura. »"Where do the Mermaids Stand?" Voice and Body in the Little Mermaid.« *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Ur. Elizabeth Bell, Lynda Haas in Laura Sells. Bloomington: Indiana UP, 1995. 175–192.
- Stymeist, David. »"Strange Wives": Pocahontas in Early Modern Colonial Advertisement.« *Mosaic* 35.3 (2002): 109–125.
- Swain, Virginia E. »Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie (1711–1780)«. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 571–573.
- Tiffin, Jessica. »Animation.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 43–47.
- Tratner, Micahel. »Translating values: mercantilism and the many »biographies« of Pocahontas.« *Biography* 32.1 (2009): 128–136.
- Tremblay, Gail, Reflecting on Pocahontas. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 23.2 (2002): 121–126.
- Trites, Roberta. »Disney's Sub/Version Of Andersen's The Little Mermaid.« *Journal Of Popular Film and Television* 18.4 (1991): 145–152.
- Turner-Strong, Pauline. »Animated Indians: Critique and Contradiction in Commodified Children's Culture.« *Cultural Anthropology* 11.3 (1996): 405–424.

- Volpp, Leti. »Feminism versus multiculturalism.« *Columbia Law Review* 101.5 (2001): 1181–1218.
- Zipes Jack. »Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale.« *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western fairy tale tradition from medieval to modern*. Ur. Jack Zipes. Oxford in New York: Oxford Press, 2000. xv–xxxii.
- – –. »Breaking the Disney Spell.« *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Ur. Elizabeth Bell, Lynda Haas in Laura Sells. Bloomington: Indiana UP, 1995. 21–42.
- Wanning Harries, Elizabeth. »Undine.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 1001–1002.
- Washburn, Wilcomb E. *The assault on Indian tribalism: the General allotment law (Daves Act) of 1887*. Malabar, Florida: R. E. Krieger Pub. Co., 1986.
- Wood, Naomi J. »Walt Disney.« *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western fairy tale tradition from medieval to modern*. Ur. Jack Zipes. Oxford in New York: Oxford Press, 2000. 129–133.

Interwoven Constructs of Gender and Race in Disney's Adaptations of Canonized Literary Works for Children

Keywords: feminist literary studies / gender studies / children's literature / Disney / literary adaptations / ideology / neocolonialism / neoracism

The article deals with the discursive analysis of Disney's Little Mermaid, Pocahontas and Aladdin, which it discusses through the combined lens of feminist literary theory and postcolonial studies. It argues that Disney's adaptations of canonized literary fairy tales do not rest only on the perpetuation and further exacerbation of hierarchically structured gendered binarisms that abound in the original literary texts. It argues that these adaptations also rest on the introduction of a highly racialized discourse not found in the primary literary texts, which leads to a specific transmutation of literary fairy tales under consideration.

The article takes as its basic theoretical premise *A Theory of Adaptation* by Linda Hutcheon and argues that rather than viewing adaptations as failed or incomplete attempts at translating literary fairy tales into an animated medium, these adaptations should be looked upon as transcodings and transmutations of the original texts that acquire a life of their own. As such they come to act as substitutes for the original texts, which in turn, due to the consistent marketing policies pursued by Disney, come

to be side-tracked or completely replaced by their Disneyfied versions. The article argues that Disney's adaptations of literary originals partake in the rehabilitation of old colonial tropes such as Black legend, which they take to new heights through the inclusion of the liberal discourse of multiculturalism and the usurpation of a seemingly pro-feminist discourse. The article incorporates Balibar's and Brown's theories on the resurgence of neo-racist discourse. In doing so, it traces different instances of neo-racist discourse found in Disney's animated films and focuses on the way recent restructurations of racist discourse are embedded in Disney's latest productions under the common denominator of multicultural pluralism. The article argues that the way in which the discourse of race is re-activated and once again justified on the home turf of Western democracies is directly related to a system of management and control of those constituted as external racialised others inhabiting geopolitical locations of significance to neo-colonial hegemons. Pocahontas and Aladdin constitute such a link.

Disney's animated adaptations consistently construct native women as victims in need of rescue from their patriarchal cultures, while at the same time they strategically elide and obscure patriarchal histories and asymmetrical power relations affecting women in western societies. This is even more ironic considering that Disney's classic animations targeted at children and adults alike (such as *Cinderella*, *Snow White*, *Beauty and the Beast*, etc.) have played a direct role in upholding and re-naturalizing the patriarchal premises of Western societies.

Maj 2015