

“Mulan” (1998) u interpretaciji izvana – fluidnost u službi samopotvrđivanja? / “Mulan” (1998) Interpreted from the Outside – Fluidity in the Service of Self-affirmation

Kelima Ćatović

University of Sarajevo, Faculty of Philosophy

Tatjana Žarković

University of Sarajevo, Faculty of Philosophy

Abstract

Percepcija filma se neprestano mijenja u odnosu na različite društvene i kulturne promjene. Istovremeno je neophodno imati u vidu da recepcija filma zavisi od prethodnih saznanja, društvenih iskustava, nametnutnih dominantnih narativa i pravila, kako u širem društvenom, tako i usko unutar umjetničkog polja. Film nije samo komunikacijsko-diskurzivni proizvod, već i umjetnički i estetski fenomen, polisemičan, često i kontradiktoran sam po sebi. Zbog svega toga novije filmske studije izbjegavaju master narrative i temeljna pitanja pri analizama. Uzimajući navedeno u obzir, u radu ćemo pristupiti Disneyjevom filmskom ostvarenju animiranog filma “Mulan” prikazujući kompleksnu mrežu odnosa i interpretacija kako bismo pokazale suigru i sukob različitih elemenata u okviru jednog filmskog ostvarenja. Značaj analize animiranog filma “Mulan” iz 1998. godine ogleda se u njenom potencijalu da aktivira društvene rasprave o neoliberalnoj kulturi i ulozi filma kao političkog oruđa te hibridnosti i kapitalističke kooptacije etničkog materijala, istovremeno uz novomilenijski i fluidni tretman identiteta, roda i seksualnosti. Suodnos jedne dimenzije sa drugom je od interesa istražiti.

Ključne riječi: film, kultura, identitet, seksualnost, rodne uloge, tijelo, stereotipi

The perception of films is constantly changing in relation to different social changes and cultures. At the same time, it is necessary to keep in mind that the reception of the film depends on previous knowledge, social experiences, imposed dominant narratives and rules both broadly in the social field and narrowly within the artistic field. Film is not only a communication-discursive product, but also an artistic and aesthetic phenomenon, polysemic, often contradictory. Because of all

this, recent film studies avoid master narratives and fundamental questions in their analyses. Taking the above into account, in this paper we will approach Disney's film production of the animated film "Mulan", showing a complex network of relationships and interpretations, to show the interplay and conflict of different elements within one film production. The significance of the analysis of the animated film "Mulan" from 1998 is reflected in its potential to activate social discussions about neoliberal culture and film as a political tool, and hybridity and capitalist co-optation of ethnic material, but at the same time the new millennium and fluid treatment of identity, gender and sexuality. The correlation of one dimension with another is of interest to research.

Keywords: film, culture, identity, sexuality, gender roles, body, stereotypes

1.0 Uvod

Heinze (2015) ističe važnost “sociologije kroz film”, za razliku od “sociologije filma”, koja istražuje kako se društvena pitanja obrađuju i prenose kroz specifičnu medijalnost filma, a čime se ističe: “da specifične (i ponavljajuće) filmske slike kolektivno utječu na našu percepciju, da filmovi konstruiraju društvene klasifikacije kao što su npr. klasa, spol, rasa, da filmovi u velikoj mjeri oblikuju naš pogled na svijet i omogućavaju nam da na vrlo specifičan način dođemo u kontakt s društvenim pitanjima.” (Heinze 2015, 99). “Mulan”, američki animirani film iz 1998. godine, nastao je u produkciji Walt Disney Feature Animation za Walt Disney Pictures i predstavlja jedan od najprofitabilnijih Disneyjevih animiranih filmova. Priča o Mulan (1998) smještena je u fikcionaliziranu carsku Kinu i utemeljena je na popularnoj baladi iz vremena dinastije Tuoba Wei ili Sjeverni Wei (386–534. nove ere) o legendarnoj 14-godišnjakinji Hua Mulan koja, prurušena u muškarca, dobrovoljno zauzima očevo mjesto u njegovom vojnom puku i uspijeva preživjeti višegodišnji rat protiv osvajača. U dotadašnjim Disneyjevim prikazima postoje zle maćeha ili vještice koje aktivno mijenjaju tok radnje, nudeći jabuke ili nepravedno zatvarajući princeze, dok glavne junakinje pasivno čekaju da budu otkrivene i zbrinute u dvorcima kao trofeji prinčeva na konjima. Kroz prikaz Mulan kao nebjelkinje, neprinceze, aktivne i svjesne u raspletu događaja i samom toku radnje i izvan nametnutih zahtjeva pristojnosti kod publike, uobičajeni prikaz zadobija značajan zaokret.

Feminističke teoretičarke kao što je Mulvey (1999) prepoznaju hollywoodsku filmsku mašineriju kao manipulatora vizualnim užitkom, ističući da hollywoodska produkcija dugo nakon II svjetskog rata čini neosporavan i neometan filmski *mainstream*. Mulvey također ističe da je *mainstream* filmski prikaz “upisao erotičnost u jezik dominantnog patrijarhalnog poretka” (Mulvey, 1999, 67), gdje je žena konstruisana kao predstava, a muškarac kao gledatelj, što upoređuje sa postavkama u zapadnoj kulturi gde se žensko predstavlja kao objekt, a muško kao djelatni subjekt.

Tako su i Dizniji animirani filmovi, naročito nakon velikih ostvarenja i uticaja globalno, nakon Drugog svjetskog rata, ostvarili značajan uticaj na oblikovanje “predstava o bajkama, ljubav prema životinjama, ideale lepote, tipove negativaca” (Slapšak, 2001, 70). Prvi značajniji pokušaj otklona izvan tadašnjeg dominantnog obrasca u Disneyjevoj produkciji predstavlja *Mulan*.

Film se kao univerzalni komunikacijski alat odlikuje nizom karakteristika koje omogućavaju da se film (zlo)upotrebljava kao politički i ekonomski instrument, što su naročito isticali pripadnici frankfurtske škole u kritičkim analizama “kulture industrije” (Horkheimer i Adorno, 1989). U kritičkim analizama ističe se da su *blockbuster* filmovi dostupni i prisutni kod širih masa te često kreirani tako da ne zahtijevaju posebne vještine u tumačenju i razumijevanju poruka koje odašilju. Istovremeno zbog svoje faktografske ubjedljivosti i naizgledne objektivnosti predstavlja gotovo savršeno oruđe za prekranje ili iskrivljeno prikazivanje stvarnosti. Film u formi komercijalnog proizvoda nije samo zabava, već i idealno sredstvo za internalizaciju ideoloških poruka i izrazito važan segment tzv. meke moći. Pri njegovom čitanju razumno je i postaviti pitanje interpretacije i odabira tema, tim prije što većina hollywoodskih *blockbustera* slijede univerzalnu tzv. *cultural odorlessness* (ili *cultural facelessness*) formulu koja: “prikazuju fantastični svijet romantike i avanture, konstruisane na blještavim vizualnim i audioefektima i lako shvatljivim linijama priče” (Wang i Yeh, 2005, 179; vidi i Herzog, 2013, 66).

Vizuelni užitak u mainstream filmskom narativu bitno je određen dominantnim kulturnim obrascima (Mulvey, 1999). Animirani film *Mulan* iz 1998. godine predstavlja radikalni otklon od ustaljenih normi pripovijedanja filmskog mainstreama, kao do tada rijedak primjer ne-bjelkinje i ne-princeze kao glavne junakinje. Takav prikaz odražava Disneyjevu rastuću svijest o multikulturalizmu i prihvatanje politički korektnijeg stava u pogledu rasne raznolikosti i osnaživanja žena (Hough, 2016; Ward, 2002). *Mulan* je specifičan i po tome što “sadržaj samog

narativa u prvi plan stavlja rod i tijelo na daleko izazovnije i kompleksniji način no što se na prvi pogled čini” (Festl, 2022, 51). Istovremeno, Mulan se može plastično opisati kao rezonantna i dojmljivo osmišljena “mikstura amerikanizirane interpretacije kineske legende” (Ward, 2002, 112). Pored toga, sam zaplet filma implicira da “ponašati se odgovorno često podrazumijeva i zahtijeva suprotstavljanje (patrijarhalnom) autoritetu i uspostavljenom setu vrijednosti u društvu” (Ward, 2002, 121). Tu se nameće pitanje zašto se prvi značajniji bijeg od ustaljenih normi i pokušaja prikazivanja ženske snage i ženskog autonomnog djelovanja smješta upravo u ratna dešavanja i to daleko izvan Evrope i njenih dvoraca te šta se u tom i takvom prikazu ističe ili/i ignoriše.

2.0 Filmski mainstream u mreži odnosa

Područje javne filmske produkcije, filmske distribucije i filmske recepcije je društveno-kulturno i ekonomski visoko konkurentno područje, strukturirano prema troškovima proizvodnje, uticaju i moći filmskih aktera. Unutar takvog polja odnosa *The Walt Disney Studios* jedna je od vodećih holivudskih produkcijskih kuća koja ovim filmom odgovara na kritike upućene holivudskoj filmskoj produkciji, te želi da istakne svoju opredjeljenost za politički korektniji stav u prikazu žena i djevojčica, što je danas prema odabiru tema i prikaza značajno uznapredovalo. Međutim, shvatanje svijeta oko nas nužno je određeno mrežom ideja i koncepata koji nikada ne stoje sami, već jednu ideju objašnjavamo pomoću drugih. Samim tim su i prvi pokušaji uzdrnavanja postojeće mreže i kreirane strukture odnosa, unutar koje je kuća uvezana, odmjereni i promišljeni.

Ukoliko se pravilno smjeste u širi kontekst globalne političke ekonomije, kako to naglašava Hongmei Yu (2014), Disney kao multimedijalno-zabavni i multinacionalni konglomerat i Kina kao postsocijalistička nacionalna država, formirali su jedno od najzanimljivijih i najproblematičnijih partnerstava u eri globalizacije. Zbog ekonomskog otvaranja, ali i činjenice da od 1990-ih Kina postaje i po broju stanovnika prva

država u svijetu, ona za Disney postaje prepoznata kao jedan od najunosnijih prekomorskih tržišta. Istovremeno specifičnost kineskog tržišta ogleda se i u modelu dvostrukih standarda prema stranim i domaćim produkcijama, tzv. godišnjim kvotama za kontrolu uvoza i distribucije stranih filmova, a koje je uvela kineska vlada kako bi osigurala čvrstu poziciju domaćoj filmskoj produkciji i umanjila ekonomski uticaj izvana, posebno Hollywooda (Skoko i Primorac 2021, 14-15). Nakon objavljivanja Kunduna (1997), Disneyeve biografije Dalaj Lame u režiji Martina Scorsesea, a koju je kineska vlada smatrala politički provokativnom, Kina je donijela odluku da će se samo deset stranih filmova prikazivati u Kini svake godine, te je *Mulan* u Kini u produkciju pušten tek u februaru 1999, nakon kineske Nove godine. Yu navodeći dešavanja oko dva filmska ostvarenja pojašnjava da Kundun incident ilustruje način kako kineska vlada koristi tržište kao političko oruđe, dok *Mulan* projekat razotkriva drugu stranu medalje, odnosno kako Disney i Kina strateški odlažu politiku radi profitnog poslovanja. U takvoj suigri novonastalih odnosa i Byrne i McQuillan (2000) podvlače kako je *Mulan* omogućio holivudskom gigantu da uvježbava svoje poštovanje kineskih granica i političkog statusa *quo*, a da ne uzdrma senzibilitet zapadne publike o Disneyjevoj ulozi na demokratskom Zapadu.

Wang i Yeh (2005) ističu kako je filmsko ostvarenje *Mulan*, u suštini, globalni proizvod, a Disneyjeva priča, iako naizgled odgovara praksi kineskog feudalnog društva, odlučno je moderna i američka. U cilju zadovoljavanja potreba i ukusa različitih grupa gledalaca, Disney je pristupio vremenskoj i prostornoj hibridizaciji, pa se tako favorizira predstavljanje simbola kineske kulturne ikonografije, koji su već poznati većini američkih gledatelja, i oni se koriste instrumentalno kako bi se osigurala fasada Drugosti; istovremeno, holivudsko pakovanje kulturne fuzije veliča se kroz angažman etnički i rasno šarolikog spektra glumaca koji sinkroniziraju glavne likove u filmu (Wang i Yeh, 2005, 178-179; Maiytt, 2021, 38). Za Ward (2002), Disneyjev pokušaj da pri konceptualizaciji filmske priče prioritet da (zapadnjačkim) vrijednostima, koje

moгу biti univerzalno prihvaćene, ipak očitava inherentne predrasude (Ward, 2002, 112). Ward navodi kako Mulan kao heroina utjelovljuje mješavinu vrijednosti istočnjačke kulture, shvaćene kao kolektivističke, i zapadnjačke kao individualističke (Ward, 2002, 101, 106, 110). Sa druge strane Maiytt (2021, 36-37) notira kako je Disney ciljano žrtvovao povijesni integritet Balade o Mulan na način da se Mulanino balansiranje porodičnih i nacionalnih obaveza sa njenim ličnim identitetom prilagodi heteronormativnim, srednjoklasnim, bjelačkim očekivanjima u pogledu ženskog herojstva i trijumfa volje, a u odnosu na izvornu poruku naracije o ženskom potencijalu (Wang i Yeh, 2005, 182). Uz opisano, za Maiytta je spomena vrijedna i činjenica da Disney u ovom filmu eliminira sve nagovještaje jezičkih i kulturnih razlika unutar Kine carskog doba, te ubacivši agresivne "Hune" sa specifično neljudskim karakteristikama "revidira izvor nemira naracije u rasno dihotomni sukob prepoznatljiv američkoj publici" (Maiytt, 2021, 38-39).

Suprotno Mulaninoj rasnoj transparentnosti, Mushu je sasvim drugačiji primjer etničke raznolikosti u filmu, koji se može tumačiti kao "oživljeni" životinjski lik koji se u Disneyjevim filmovima "u prvom redu definiraju kroz njihov odnos s čovjekom" (Kujundžić, 2020, 59.) Dok su u zapadnoj kulturi zmajevi predstavljeni sa negativnim predznakom, u kineskoj su simbol sreće i otmjenosti i doživljavaju se kao svemoguća stvorenja koja ljudima pružaju zaštitu i otkrivaju im mudrost. Mushu u filmu, svojim "rješenjima" često stvara dodatne probleme za Mulan, koja je prisiljena da ih inteligentano razriješi, pa i na taj način Mulan dokazuje da je u odnosu na tradicionalni simbol mudrosti nadmoćnija u svojoj sposobnosti da se odupre i suprotstavi tradiciji i kolektivističkom duhu (Kujundžić, 2020). Promatrano iz tog ugla, Disney, kao glavni konzervator euroameričkih pretpostaki o Drugosti i Orijeentalizmu, kroz ahistorijsku manipulaciju i perpetuiranjem rasnih stereotipa u Mulan reprodukuje postojeći obrazac društvene kontrole.

Na ovom mjestu uputno je osvrnuti se na okolnost da se u Kini od 1970-ih odvijaju dva paralelna procesa: ekonomska liberalizacija i vanjskotrgovinska afirmacija zemlje i implementacija kontroverzne i agresivne politike planiranja porodice, tzv. politike jednog djeteta. Politika jednog djeteta je na Zapadu, kroz prizmu ljudskih prava i straha da će latentno podstaći ženski infanticid, okarakterizirana kao antagonistička spram djece (Green, 1988; Hong, 1987). U tom kontekstu Mulan možemo čitati i kao Disneyjev pokušaj da se upravo na tom terenu iscrtaj trijumf u ideološkim previranjima kroz prikaz kineske legende u mreži ideja i vrijednosti Amerike, koje se u globalnom javnom mnijenju navodno nameću kao opredeljenost za demokratiju, slobodu, individualizam i jednakost, u suprotnosti sa vrijednostima daleke nezapadne kulture (Skoko, Brčić i Gluvačević, 2012; Skoko i Primorac, 2021). Istovremeno se tako prvi značajniji pokušaj promjene narativa i uobičajenih tema i prikaza, kao odgovor na kritike koje ističu nametnuto iskustva nasilnog seksizma i kapitalizma koji se plasira u hollywoodskoj mainstream filmskoj industriji (vidi npr. Thornham, 1999), time relativizuje i banalizuje, iako počinje da se rađa jasna opredeljenost za svjesniji i korektniji pristup.

3.0 Fluidno razumijevanje identiteta, roda i seksualnosti

Sanping Chen (2012) razotkriva kako je pravo značenje Mulanina imena zaboravljeno naslijeđe Tuoba, klana nomadskog naroda Xianbei, čije je osvajanje sjeverne Kine, slično normandijskom osvajanju Engleske, bilo od ogromnog povijesnog značaja. Činjenica da je balada dobila ime po ženskom liku odražava ugledni status koji su žene imale u ovim nomadskim društvima. Vremenom se izvorna priča i samim tim nomadsko i plemensko porijeklo Mulanina lika značajno promijenilo u odnosu na original.

Prvi odabir mjesta i radnje prikaza rata u Disneyjevim animiranim filmovima dešava se kroz tradicionalnu kinesku priču, time sa jasnim

kulturnim identitetom, smještenu izvan zapadnih zemalja i na teritoriji Drugih. Mulan se u odnosu na bilo koji Disneyjev lik, kako heroja tako i negativca, može pripisati najveći broj ubistava (up. Bancroft i Cook, 1998; Turner, 2020). Mulan kao kineska žena ratnica “prije konsolidira no što remeti patrijarhalni *status quo*” (Edwards, 2016, 16).

Lesley Doyal (1995) drži kako je, za razliku od materijalne diskriminacije (npr. diskriminacija pri zapošljavanju), kulturnu devalvaciju žena teže mapirati. Naime, naturalizacija rodnih razlika podrazumijeva i oprečne definicije ženstvenosti, pa se tako žene mogu poštovati kao majke ili kao čuvarice morala, a da ih se istovremeno smatra fundamentalno manje vrijednim, odnosno fizički, psihički i socijalno inferiornim (Doyal, 1995, 1-2). Dok se Mulan (1998) bavi preispitivanjem restriktivnosti prihvatljivih izraza ženstvenosti, titularne heroine Disneyjeva klasičnog perioda: *Snjeguljica* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), *Pepeljuga* (*Cinderella*, 1950) i *Trnoružica* (*Sleeping Beauty*, 1959), “u svojim su konstrukcijama sopstva u cjelosti esencijalizirane unutar patrijarhata” (Henke, Umble i Smith, 1996, 247). Ove filmovane bajke reproduciraju vrijednosti srednje bijele klase, pa je centralno pitanje *Snow White*, *Cinderella*, *Sleeping Beauty* trilogije pitanje braka kao blaženog načina života, gdje filmski narativ ima predvidljivu shemu: mlada žena aristokratskog porijekla ponižena je svojim trenutnim *déclassé* statusom; žena upoznaje muškarca/princa na bijelom konju; desi se ljubav na prvi pogled; kako žena ima tegoban život ili mučnu tajnu, muškarac je spašava tako što dolazi do sukoba kojim se problematična situacija razrješava; oni se vjenčaju i žive sretno do kraja života (Brode, 2005; Inge, 2004; Davis, 2007; Wasko, 2020; Greenhill i Matrix, 2010).

Iako se na osnovu njihova naslova može činiti da su ovi filmovi posvećeni ženama, centralna pozicija u narativu pripada muškarcu aristokratskog porijekla i pustolovna duha, časnom i plemenitom, zapanjujuće zgodnom, koji je uspješan zbog onog što radi, te se kod njega suočavanje sa porazom i neuspjehom obično ne istražuje u *The Magic*

Kingdom svijetu (Davis, 2007; Wasko, 2020). Kako je Disneyjev junak taj koji validira i afirmira ženu, scene spašavanja princeze impliciraju njevu vrijednost kao nagrade junaku (Inge, 2004, 141; Greenhill i Matrix, 2010, 86). Ovakav pristup radnji je svrsishodan: nesumnjivo da onemogućava tumačenje u smislu seksualne viktimizacije mlade žene od strane muškarca opsjednutog njenom ljepotom, a kroz idealiziranu priču o čistoj ljubavi očuvan je i društveni (klasni, staleški) poredak (Davis, 2007, 101; vidi i Inge, 2004, 139; Brode, 2005, 171).

Trilogija *Snow White*, *Cinderella* i *Sleeping Beauty* pripovijedaju o strahu i preživljavanju i svaki od ovih filmova pojavio se na ili blizu kraja decenije obilježene političkim, ekonomskim i kulturnim promjenama u društvenom tkivu, pa bi bilo normalno očekivati tri potpuno različita pogleda na ženstvenost (Inge, 2004, 139; Brode, 2005, 171; Davis, 2007, 101). Međutim, razlike među ovim filmovima su po tom pitanju površne i uglavnom stilske (Davis, 2007, 101). Tako je npr. pohabana i poderana odjeća *Snow White* podsjetnik na Veliku industrijsku krizu (1929-1933), dok Aurorina haljina oličava *New Look* Christiana Diora koji slavi ultraženstvenost, raskoš i sl. (up. Cottrell, Hand i Jackson, 1937; Geronimi et al., 1959).

Utemeljen na tradicionalnoj seksualnosti i rodnim ulogama (Inge, 2004, 139), lik *Snjeguljice* nasuprot zle maćehe osmišljen je kao pasivni spremnik kreposti i nevinosti, što potvrđuje stare predrasude o nemilosrdno polariziranom pojmu ženstvenosti na ubistveno ljubomornu i prijeteći okrutnu ženu, s jedne strane, i nevino slatku djevojku koja ostvaruje lično ispunjenje u dobro vođenom domaćinstvu, s druge (Inge, 2004). *Pepeljuga* je degradirana u sopstvenom domu u sluškinju, ipak uvijek graciozna, neobično strpljiva, nježna, ljubazna i ljupka, a njena je "dobročudnost definirana nedostatkom otpora prema zlostavljanju od strane maćehine porodice", te možda "ponajbolje ilustruje Disneyjev obrazac patrijarhalnog pokoravanja" (Henke, Umble i Smith, 1996, 235, 239). Unutar priče su i uslovi pod kojima bi se njeni snovi mogli ostva-

riti monopolizovani, npr. vremenski okvir do ponoći (up. Geronimi, Jackson i Luske, 1950). S druge strane, Aurorina je sudbina unaprijed određena kako Malefisentinim suparništvom tako i odabirom njenih roditelja i ona nema pravo glasa u oblikovanju te sudbine – “pomirbeno je vraćena u zamak gdje pada pod Malefisentinu čaroliju (i) dok se drugi bore da odluče o njenoj budućnosti (Aurora) prespava većinu filma” (up. Geronimi et al., 1959). Aurora, kao i Snjeguljica i Pepeljuga prije nje, “nevine su mlade djevojke i predodređeno im je da žive sa svojim prinčevima, gdje se njihovi snovi i stremljenja usmjeravaju ka klasnim privilegijama i bračnoj i materijalnoj sigurnosti” (Henke, Umble i Smith, 1996, 246).

Prema Byrne i McQuillana (2000), u osnovi Disneyjeva kanona nalazi se narativ o izgubljenom porijeklu i zaštiti žene, kao nedostatak koji se može nadoknaditi samo ponovnim pronalaskom napuštenog ili izgubljenog doma, odnosno porodice (Byrne i McQuillan, 2000, 60-61). Međutim, nedostatak roditeljske, a prije svega odsustvo majčinske podrške, ne samo da tjera glavne protagonistkinje da krenu u “životnu avanturu” koja vodi do njihova sazrijevanja u odrasle osobe, već se u Disneyjevim prezentacijama ženstvenosti ističu dvije ekstremne slike, kao dva estetska objekta: agresivno ljubomorni¹ i pasivno pokorni ženski lik, koji su, povrh svega, i međusobni rivali, pa je u takvu ambijentu onemogućeno izražavanje bilo kakvog oblika ženske solidarnosti, čime se podržava patrijarhalni sistem na ekranu i van njega (Greenhill i Matrix, 2010, 84; vidi i u Davis, 2007; Reinhard i Olson, 2017). To takođe znači da se svi društveni sukobi i podjele smještaju izvan sfere političkog i javnog, odnosno unutar doma i tumače kao privatna okrutnost, brutalnost i mržnja žene prema ženi (Greenhill i Matrix, 2010).

U odnosu na *Snow White*, *Cinderella*, *Sleeping Beauty* trilogiju, kojom se naglašava stereotipna i dihotomna matrica rodnosti domaćinstva kao ženske i javnosti kao muške sfere djelovanja, tema Disneyjeva

¹ Op. ženska se neovisnost oslikava kao ljubomora i predstavlja likom ne-majke, maćehe i svekrve. Up. de Beauvoir, 1949/1956, 190-191.

filma o Mulan iz 1998. dramatično se razlikuje. Mulan je ta koja samoinicijativno oblači očevo ratničko odijelo te kako trajektorija filmske priče napreduje, Mulanino emocionalno sazrijevanje divergira od želje inteligentne kćerke za samopotvrđivanjem ka neustrašivoj ratnici koja je potrebna svojoj zemlji (up. Bancroft i Cook, 1998; Zipes, Greenhill i Magnus-Johnston, 2015). Mulan postaje autonomna rodna osoba i personifikuje političku svijest Kineskinja, odnosno svake žene nekog rasnog, klasnog, regionalnog ili nacionalnog porijekla – da budu vidljive i aktivne kako u javnoj tako i u domaćoj sferi, te je na taj način “skućena mogućnost da se Disneyjeva animirana izvedba Balade o Mulan tumači kao društveno-politički signifikator za kineske nacionalističke narative” (Zipes, Greenhill & Magnus-Johnston, 2015, 193).

Mulan kao glavni ženski lik vizuelno je osmišljena da bude rodno “neutralna”, npr. vještina i sposobnost u borbama nisu prikazane upadljivom mišićavošću i sve njene manifestacije zavise od svijeta u kojem se ona aktivno i svesno kreće. S druge strane, Shan Yu, kao glavni negativac u filmu, sa svojom destruktivnom prirodom i pretjeranom muževnošću funkcionira kao antiteza i oponent je Li Shangu, koji u Mulan predstavlja verziju hegemonističke muževnosti (Hißnauer i Klein, 2002; Festl, 2022).

Za razliku od narušenih porodičnih odnosa na nivou Disneyjeva klasičnog kanona, Mulan ima porodicu – majku, oca i nanu/baku – i u tom smislu predstavlja izuzetno dostojanstven pristup kineskoj kulturnoj praksi. U fokusu filmske priče je odnos između oca i kćeri. Za Byrne i McQuillan ova preokupacija predstavlja “način da se zaobiđe značajna transformacija ženskih uloga na Zapadu, a također sugerira krizu muškosti kojoj te promjene doprinose” (Byrne i McQuillan, 2000, 67). Istovremeno, Davis iznosi stav kako Disney temom “dobre kćerke” nastoji da starim elementima muškog autoriteta da “novo ruho” (Davis, 2007, 206). Tako umjesto “love story” o ženi za koju su njene potrebe sekundarne u odnosu na potrebe njenog muža, Disney u *Mulan* pripovijeda o ženi koja svoje potrebe sublimira potrebama ljubaznog oca punog ljubavi (Davis, 2007).

Labi je u svojim formulacijama daleko oštija i naglašava kako je Mulan za Disney bila savršena prilika da prikaže Jeanne d'Arc (Jovanka ili Djevica Orleanka), a da heroina ne bude spaljena na lomači (Labi, 1998). Međutim, Labi ističe i kako je prepoznavanje rodni stereotipa jedno, a uspješno im se oduprijeti nešto sasvim drugo. U kulturološkoj stratifikaciji rodnog obrasca ulogu igra i porodica. Shodno tome, a kako to argumentira Goffman (2009), porodica ima i mogućnost da pažljivom kontrolom onih informacija koje bi išle na ruku samoomalovažavanju stvori zaštitnu kapsulu za svoje potomke (Goffman, 2009, 44-45). Post scriptum animirane priče o Mulan je, nesumnjivo, preobražaj jednog muškog autoriteta u drugi. Prema Davis, "Mulan je odustala od života vojnika [...] da bi postala žena soldata čije su vještine slične njezinim i koji je razumije i poštuje" (Davis, 2007, 206), te je za pretpostaviti da se kroz ravnopravno i tolerantno partnerstvo koje je uspostavila sa Li Shangom sveukupni kvalitet njenog života poboljšao u odnosu na kruto društveno okruženje.

Na ovom je mjestu prijeko potrebno ukazati i na dva detalja kojima se u analizama ovog filma, neopravdano, posvećuje malo pažnje. Tako Davis u svojoj analizi ukazuje na činjenicu da je Mulanina majka, iako živa i puna ljubavi, bespomoćna, te majčinu nemoć da zaštiti kćerku autorica definira kao "pokretačku silu koja Mulan tjera u pustolovinu koja vodi ka njenom odrastanju u jaku i nezavisnu osobu" (Davis, 2007, 102). Tas na vagi u pravcu Mulanine odluke da se umjesto bolesnog oca pridruži carskoj vojsci bio je upravo prizor između njenih roditelja, a kome je izdaleka svjedočila (up. Bancroft i Cook, 1998), te je u tom smislu Mulaninu odluku moguće tumačiti i kao čin filijalne lojalnosti spram oca i kao izraz ženske solidarnosti prema majci. Iz tog je ugla neminovno ukazati i na kadrove koji se odnose na Tung Shao, gdje Mulan i njeni saborci, nakon metaforički dugog marša, nailaze na do temelja spaljeno kinesko selo i potpuno desetkovanu vojsku Shangovog oca. Mulan na zgarištu pronalazi lutku stradale djevojčice i ta se turbna scena može razumjeti ne samo kao prelomni trenutak Mulaninog emocionalnog

sazrijevanja, kada shvata da u ratu potrebe zajednice treba da su ispred njenih vlastitih želja, već i kao akt solidarnosti sa svim djevojčicama (up. Bancroft i Cook, 1998).

Da bi se razumjele Mulanine subverzivne tendencije u suprotstavljaju arhetipskim rodnim obrascima, nije dovoljno eksplicirati osnovne karakteristike Disneyjeva *Snow White*, *Cinderella*, *Sleeping Beauty* opusa, već je nužno razjasniti i konstrukt što se unutar američke kinematografije označava kao “strong female character ili badass”. Naime, Tasha Robinson (2014) pojašnjava kako je u području kriminalističkog, horor, akcijskog i fantastičnog žanra 1980-ih bio prisutan, kako ga autorica karakterizira, “cultural push” da se ženski likovi prikazuju kroz ekstreme: ili kao zgrčene žrtve i eventualni trofeji koji treba da posvjedoče ko su “dobri momci” ili ratnici ili spasioci, te sa druge strane ili nalik revolucionarno dvosmislenom *butch* liku Jenette Vasquez iz *Aliens* (James Cameron, *Aliens*, 1986) kao bespolna, a ipak seksualizirana mrzovoljna gundala. U pokušaju da prevaziđe fiksnost u opisanim banalnostima, Hollywood je 1990-ih godina osmislio nove glavne junakinje, poput Trinity (*Matrix franchise*, *Lana and Lilly Wachowski*) ili Alice (*Resident Evil* filmski serijal, Paul W. S. Anderson et al.), koje su vješte u borilačkim vještinama i ne susprežu se od korištenja vatrenog oružja, a odlikuju se većom fizičkom snagom, silovitošću, asertivnošću i inteligencijom kao i njihovi muški partneri (Robinson, 2014; Sever Globan i Pavić, 2016). Prema Sherrie A. Innes (2004), junakinje Trinity tipa dovode u pitanje stereotip o ženskoj urođenoj fizičkoj i mentalnoj neagresivnosti, kao i shvaćanje da “princeze” nisu sposobne spasiti sebe i svijet koji ih okružuje, već im za to treba snažan muškarac. “Model seksi ratnice” predstavlja ostvarenje muške fantazije, te ukazuje na diskriminaciju u portretiranju ženskih likova unutar hollywoodskog mainstreama (prema Sever Globan i Pavić, 2016, 145), te da takvi SFC² i dalje podržavaju tradicionalne rodne i seksističke stereotipe. Dok je npr. Sherlock

² SFC je akronim od *Strong Female Characters*.

Holmes polivalentan i kompleksan lik – hrabar, briljantan, usamljen, hirovit, tužan, oštar, manipulativan, neurotičan, tašt, neuredan, izbirljiv, uljudan, nepristojan itd. – i njegove ga mane možda čine još jačim, jer uspijeva opstati uprkos svim prijetnjama sa kojima se suočava, autonomija protagonistkinje SFC-tipa ogleda se u činjenici da pri rješavanju problema pribjegava “tradicionalno muškim načinima nasilnog ponašanja kroz tučnjavu i pucnjavu” (Sever Globan i Pavić, 2016, 143).

U odnosu na, kako to Robinson (2014) naziva, *Trinity Syndrome*, Disneyjeva Mulan predstavlja anomaliju. Priča filma prati transformaciju animirane heroine od simpatične, inteligentne, razigrane i neorganizovane mlade žene u odlučnu, intuitivnu, samosvjesnu, sposobnu i dobro uvježbanu ratnicu. Prema Hough (2016), u odnosu na *badass*-paradigmu više je neporecivo prevratničkih momenata u *Mulan*. Prvi se odnosi na činjenicu da glavni ženski lik koristi svoj razum, a ne snagu kako bi savladala svoje protivnike. Ono što je od posebne važnosti jeste da uspješan vojni trening nije način na koji Mulan na kraju pobjeđuje Hune i Shan Yua, čime se u potpunosti potkopava sirova vrijednost fizičke snage i tradicionalnih muških osobina. Drugi prevratnički moment može se opisati kao satirična asocijacija na ultraženstvenu numeru *Honor to Us All* (Bancroft i Cook, 1998). Nakon što su Shan Yu i njegovi ljudi uzeli cara za taoca, umjesto da se probijaju kroz glavnu kapiju, Mulan i njeni suborci (Yaoa, Ling i Chien Po) tretiraju ženstvenost kao oružje i, oslanjajući se na pretpostavku da Shan Yuovi vojnici neće doživjeti žene kao neposrednu opasnost za njihovu dobrobit, infiltriraju se unutar palače preobučene u konkubine (up. Bancroft i Cook, 1998).

Kada je riječ o romantičnom dijelu filma, odnos Mulan i Shanga na mnogo načina slijedi Disneyjev tradicionalni sentimentalno-ljubavni okvir, ali je radikalno redefinisano s fluidnijim spektrom roda i seksualnosti i uravnoteženijim i složenijim prikazom formiranja njihovog međusobnog odnosa (Bancroft i Cook, 1998). Spram SFC paradigme, Mulan ruši mit o stereotipnoj rodnoj ulozi submisivne partnerice.

Istovremeno, a za razliku od Disneyjevih klasičnih *princeza-i-princ* naracija, Mulan i Shang funkcioniraju kao “lik i odraz” zbog ljubavi prema svojim očevima i potrebe da dokažu kako zaslužuju njihovo poštovanje (up. Bancroft i Cook, 1998).

Kao film koji se bavi pitanjima samoidentiteta i roda kao performansa, Mulan je dio hollywoodske kinematografske tradicije u kojoj ženski *cross-dressing* predstavlja put ka uspjehu i ispunjenje njihovih snova (Davis, 2007, 199). Mulan je primjer filma u kome se “mijenja priroda moći u odnosima koji utiču na život titularne heroine” u smjeru od *moć nad* ka *moć sa* glavnim ženskim likom (Henke, Umble i Smith, 1996, 246; up. i Galić i Geiger, 2007, 21-23). U Snjeguljici, Pepeljuzi i Uspavanoj ljepotici naslovna heroína svoju budućnost oblikuje na spoznaji “da mora biti voljena da bi bila sretna, a da bi bila voljena, mora” strpljivo čekati ljubav i njena je najatraktivnija kvaliteta spremnost da “pati i trpi” (de Beauvoir, 1949/1956, 294). Mulan, kao izuzetak u dotadašnjem opusu Disneyjevih prikaza, čini ženska heroína kao “neromantično motivisan lik” (Ward, 2002, 94). Mulan je sušta suprotnost idiomu djevojke u nevolji i kao nekonvencionalan ženski lik utjelovljuje osobine kojima se tradicionalno prikazuju muškarci; ona je rođena da bude vođa, hrabra, pametna, domišljata, samosvjesna, uporna, odlučna, kompetitivna, samodisciplinovana i – što je vitalno obzirom na objektiviziranje žena kroz ideju o tradicionalnim rodnim očekivanjima u odnosu na idealnu ženstvenost (Bancroft i Cook, 1998; Ward, 2002; Laurel Walum Richardson, 1988). Mulan “ne mora da radi i izgleda kao sve ostale da bi bila voljena i prihvaćena” (Galić i Geiger, 2007, 21).

4.0. Zaključak

Svaki film kao oblik fikcije ne samo da pripovijeda priče, već i oblikuje, modelira i reinterpretira značenja koja oblikuju naše razumjevanje svijeta. Pojam reprezentifikacije, kako ga definiše Menezes (2012), igra ključnu ulogu u ovom procesu, naglašavajući kako filmovi stvaraju nova

značenja kroz ponovno predstavljanje, često mijenjajući prvobitne kontekste i vrijednosti. U okviru sociologije filma, ovaj koncept postaje alat za analizu složenih odnosa između starih i novih prikaza, kao i među različitim društvenim, ekonomskim i ideološkim strujama. S obzirom na to da filmovi utiču na naše percepcije i iskustva, sociološka analiza ne može ignorirati dinamiku između reprezentacija koje se obnavljaju i reinterpetiraju. Ovo ne samo da pokreće diskusiju o vrijednostima koje se u filmovima predstavljaju, već i provocira reakcije gledalaca, pozivajući ih da zauzmu stav prema prikazanim idejama i idealima. Disneyjev film *Mulan* predstavlja odličan primjer ovog fenomena, gde možemo bolje razumjeti kako se prelamaju različite kulturne i društvene vrijednosti, nudeći bogate uvide u promjene koje se dešavaju u našim kolektivnim predstavama o svijetu.

BIBLIOGRAFIJA

1. Bancroft, T. & Cook, B. (1998): *Mulan*. Walt Disney Pictures.
2. Beauvoir, S. de (1949/1956): *The Second Sex*. London: Jonathan Cape.
3. Brode, D. (2005): *Multiculturalism and the Mouse: race and sex in Disney entertainment*. Austin: University of Texas Press.
4. Byrne, E. & McQuillan, M. (2000): *Deconstructing Disney*. London, Sterling: Pluto Press.
5. Davis, A. M. (2007): *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. Barnet: John Libbey Publishing.
6. Doyal, L. (1995): *What Makes Women Sick? Gender and the Political Economy of Health*. London: Macmillan Press.
7. Edwards, L. (2016): *Women Warriors and Wartime Spies of China*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Festl, Y. (2022): "Be a Man". *Gender and Body in Disney's Mulan (1998)*. U: Dettmar, U. & Tomkowiak, I. (eds.): *On Disney: Deconstructing Images, Tropes and Narratives (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien, vol. 9)*. Berlin, Heidelberg: J. B. Metzler, 51-66.
9. Galić, B. & Geiger, M. (2007): Od logike dominacije prema etici brižnosti. Konceptualna utemeljenja ekofeminizma. *Socijalna ekologija: časopis za ekološku misao i sociološki istraživanja okoline*, 16 (1): 17-33. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/clanak/19201>
10. Geronimi, C., Jackson, W. & Luske, H. (1950): *Cinderella*. Walt Disney Studios.
11. Geronimi, C., Reitherman, W., Larson, E. & Clark, L. (1959): *Sleeping Beauty*. Walt Disney Studios.
12. Gofman, E. (2009): *Stigma: zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
13. Green, L. W. (1988). Promoting the One-Child Policy in China. *Journal of Public Health Policy*, 9 (2): 273-283. <https://doi.org/10.2307/3343010>
14. Greenhill, P. & Matrix, S. E. (eds.) (2010): *Fairy tale films: visions of ambiguity*. Logan: Utah State University Press.
15. Heinze, C (2015): Pierre Bourdieu und der / im Film. Vorüberlegungen

- zu den Konzepten der "Symbolischen Herrschaft", der Feld-, Habitus- und Symboltheorie als Deutungsperspektive für die Filmsoziologie und zu den Legitimationskämpfen im filmwissenschaftlichen Feld. In: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 8, Nr. 12: Symbolische Herrschaft, S. 65–95: http://lithes.uni-graz.at/lithes/15_12.html
16. Henke, J. B., Umble, D. Z. & Smith, N. J. (1996): Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine. *Women's Studies in Communication*, 19 (2): 229-249. <https://doi.org/10.1080/07491409.1996.11089814>
17. Herzog, A. (2013): Representing Political Subjectivity: Cameron's Avatar and McCarthy's The Road. *Redescriptions. Yearbook of Political Thought, Conceptual History and Feminist Theory*, 16 (1): 61–76. <http://doi.org/10.7227/R.16.1.4>. Dostupno na: <https://journal-redescriptions.org/articles/abstract/10.7227/R.16.1.4/>
18. Hong, L. K. (1987). Potential Effects of the One-Child Policy on Gender Equality in the People's Republic of China. *Gender and Society*, 1 (3): 317-326. <http://www.jstor.org/stable/189568>
19. Horkheimer, M. i Adorno, T (1989): *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Sarajevo: Svjetlost
20. Hough, S. (2016): *How Disney's "Mulan" Brazenly Challenges Gender and Sexuality*. Dostupno na: <https://www.rogerebert.com/features/how-disneys-mulan-brazenly-challenges-gender-and-sexuality> (datum objave: 28.12.2016.)
21. Inge, M. T. (2004): Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs. *Journal of Popular Film and Television*, 32 (3): 132–142. <https://doi.org/10.1080/01956051.2004.10662058>
22. Inness, A. Sh. (2004): *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture*. London and New York: Palgrave Macmillan
23. Kujundžić, N. (2020): Disneyjevi animirani antropomorfi. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 57 (2): 49-63. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/clanak/361423>
24. Labi, N. (1998): *Girl Power*. Dostupno na: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,988643,00.html> (datum objave: 29.06.1998.)

25. Maiyrt, C. (2021): *Animated Fantasy and Isolation: The Asian Identity Vacuum in Disney's Constructed Universe*. U: Deys, K. & Parrillo, D. F. (eds.): *Social Order and Authority in Disney and Pixar Films*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 25-53.
26. Menezes, P. (2012). *Film and Imaginary. The Construction of Social Interpretation*. str.125-139. U Heinze C., Moebius, S., Reicher, D. (Ur.), *Perspektiven der Filmsoziologie*. Konstanz i Munich: UVK Verlagsgesellschaft.
27. Mulvey, L. (1999.): *Vizualni užitak i narativni film*, str. 65 – 82. U: Kolečnik, Lj. (ur.) *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*. Zagreb: Centar za ženske studije
28. Reinhard, C. D. & Olson, C. J. (2017): *Heroes, Heroines, and Everything in Between: Challenging Gender and Sexuality Stereotypes in Children's Entertainment Media*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books.
29. Robinson, T. (2014): *We're losing all our Strong Female Characters to Trinity Syndrome*. Dostupno na: <https://thedissolve.com/features/exposition/618-were-losing-all-our-strong-female-characters-to-tr/> (datum objave: 16.06.2014.)
30. Sanping Chen (2012). *Multicultural China in the Early Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
31. Sever Globan, I. & Pavić, A. (2016). *Zgodne i opasne: nova slika junakinja u sjevernoameričkim televizijskim dramskim serijama*. *Medijske studije*, 7 (13): 136-150. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/clanak/246061>
32. Skoko, B. & Primorac, M. (2021): *Filmska industrija kao segment meke moći država na primjeru Južne Koreje, Kine i SAD-a*. *South Eastern European Journal of Communication*, 3 (2): 7-20. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/clanak/397993>
33. Skoko, B., Brčić, T. & Gluvačević, D. (2012): *Uloga igranog filma u brendiranju država, regija i gradova*. *Međunarodne studije*, 12 (3/4): 9-36. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/clanak/151863>
34. Slapšak S. (2001). *Ženske ikone XX veka*. Beograd: Biblioteka XX vek
35. Thornham, S. (1999). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrtm8>

36. Turner, M. (2020): *10 Things You Need To Know About Mulan (1998)*. Dostupno na: <https://screenrant.com/behind-the-scenes-facts-about-animated-mulan-1998/#a-violent-disney-princess> (datum objave: 15.09.2020.)
37. Wang, G. & Yeh, E. Y. (2005): Globalization and hybridization in cultural products: The cases of “Mulan” and “Crouching Tiger, Hidden Dragon”. *International Journal of Cultural Studies*, 8 (2): 175-193. <https://doi.org/10.1177/1367877905052416>
38. Ward, A. R. (2002): *Mouse morality: the rhetoric of Disney animated film*. Austin: University of Texas Press.
39. Wasko, J: (2020): *Understanding Disney: the manufacture of fantasy, 2nd edition*. Cambridge, Medford: Polity Press.
40. Yu, H. (2014): From Kundun to Mulan: A Political Economic Case Study of Disney and China. *ASIA Network Exchange*, vol. 22 (1), pp. 13-22.
41. Zipes, J., Greenhill, P. & Magnus-Johnston, K. (eds.) (2015): *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*. New York, London: Routledge.