

# Varför är Disney så populär?

*Man föds inte till barn – man blir det*

MARGARETA RÖNNBERG

I snitt vartannat år har Disney de senast 60 åren kommit med en ny tecknad långfilm, vilket utgjort mindre än en fjärdedel av det tecknade barnfilm-utbudet. Få kan namnge mer än en handfull av de övriga 100 filmerna, medan de flesta kan räkna upp merparten av de 30 Disneyfilmerna. Därför har kritiker talat om total dominans, farlig likriktning och monopolisering. Man har samtidigt avfärdat framgångarna som enbart resultatet av enorma reklamkampanjer och pryflörsäljning. Är det inte att göra det väl lätt för sig? Filmerna har snarare varit så framgångsrika, därför att de är så bra. Vad innebär då ”kvalitet” i barnfilmsammanhang?

Självfallet är ett underifrånperspektiv avgörande, åtminstone om filmerna ska betraktas ur *barnkulturell* synvinkel. Sätts de däremot in i ett fostrande eller pedagogiskt sammanhang kan ett ovanifrån- eller samhällsperspektiv givetvis vara relevant. Jag har dock valt att betrakta Disney som barnkultur, eftersom filmerna inte (så som i fallet med t ex skolplikt) tycks kräva någon ”tittplikt”.

Vuxna har en vertikal barnkulturvärdering som premierar figurernas såväl som de läsande/åskådande barnens utveckling och uppåtstigande mot vuxenstatus. Barnen själva har däremot en mer horisontell och stabiliserande värdegrund, med fokusering på nuet och kamraterna. Vuxna tror att barnen främst måste förberedas för att bli vuxna. Barnen vet att de först måste lära sig att bli barn.

Barnen är upptagna av roller, orosmoln och glädjeämnen här och nu, inte om tio-tjugo år. Disneys filmberättelser handlar just främst om barnroller och om funderingar och prövningar under barndomen, *inte* om tänkbara problem långt senare i livscykeln – som exempelvis Bruno Bettelheim hävdar. Deras

”monster” och ”brudpar” är inte projektioner av några *framtida* faror eller önskningar, utan symboliska genomlysningar av barnens *omedelbara* upplevelser av storvuxna hot, liksom av de små och utsatta behov av beskydd, gemenskap och nära vänskap här och nu.

## Utvecklingsperspektiv

Detta hindrar emellertid inte att man kan studera Disneys tecknade långfilmer ur ett utvecklingsperspektiv. Allt liv handlar ju om utveckling, dvs om en kontinuerlig rörelse från ett före till ett efter. Utveckling är helt enkelt en utsträckt, aktiv förvandlingsprocess innebärande att vara ”stabil föränderlig”. Livet kan ses som en lång serie transformationer, som förändringar i form, sort och psykologisk status. Allt liv är också socialt: barn såväl som vuxna vecklar fortlöpande ut sig med bistånd av andra i interaktionsprocesser. Vissa kompetenser förvärvas, men träder efterhand i bakgrunden för andra nya. Därmed inte sagt att utvecklingens riktning går från lägre till högre, bara att omformning ständigt pågår.

I detta sociala liv ”socialiserar” alla hela tiden varandra: barnen lär sig av vuxna och av andra barn att bli barn, de vuxna lär sig av barnen och av andra vuxna att bli föräldrar. Dvs att bli ”barn” respektive ”vuxen” av någon av de modeller som för närvarande är gångbara. Dessa barn- och vuxentyper produceras visserligen genom diskursiva praktiker och levd interaktion, men de individuella rollutövarna måste onekligen lära sig tolka dessa många gånger diffusa diskurser och ständigt omformande interaktioner. Kulturprodukter kan härvidlag fungera som tydligare stand-ins för livs levande människor – särskilt för sociala nykomlingar som barn, som på detta vis för ovanlighetens skull kan studera sig själva och omgivningen på mer reflekterad distans.

---

*Medie- och kommunikationsvetenskap, Högskolan i Gävle, SE-801 76 Gävle, margareta.ronnberg@hig.se*

Disneyfilmerna ger utmärkta exempel på hur fantasistoff kan fungera som symbolisk orienteringshjälp för att organisera erfarenheter och begripliggöra uppdämda känsloreaktioner. De har hjälpt många barn (och vuxna) att skapa en förenklad världsbild av ett inre kaos, gjort den egna identitetsutvecklingen lättare att överblicka och hantera. På ett imaginärt fiktionsplan får åskådaren genomleva en rad övergångsfaser mellan barn och vuxen och bekanta sig med olika roller i den skapade mognadsprocessen.

Det är dock svårt att finna utvecklingspsykologiska, receptionssociologiska eller medieetnografiska betraktelsesätt i den omfattande Disneylitteraturen – till och med i de teoretiskt mer ambitiösa studierna, där ideologikritiska och psykoanalytiska infallsvinklar dominerat.<sup>1</sup> Icke desto mindre är det nödvändigt att söka förstå både de yttre och inre processer som avgör betydelsen i det konkreta funktionssammanhanget. Varför skulle de konfliktmodeller och lösningar som präglar de ideologiska strukturerna i en arbetsorienterad *vuxenkultur* ha samma relevans för barn, som lever i en helt annan erfarenhetsvärld? Är det inte klokare att utgå från *barns förståelsehorisont och orienteringsbehov* och lyfta fram de konflikter som dominerar familjens vardagstillvaro och barns situation som nykomlingar i samhället? Och hur dessa gestaltas i filmtexterna?

Walt Disney själv hade uppenbarligen intuitiva insikter i barnpsykologi och var faktiskt i hög grad många gånger personligen ansvarig för det givande sätt på vilket barns upplevelser och utvecklingsproblematik tas upp i långfilmerna: *identitetssökandet* och önskan om tillhörighet och *gruppmedlemskap*, *separationslusten* (viljan att bege sig ut på upptäcktsfärd, stå på egna ben, själv få bestämma) parad med *separationsångest*, såväl som barns *rädslor och hopp*.

Till hoten hör att vara övergiven, ensam, utsatt, angripen, rent av nära att förintas. Till önskningsgärningarna till exempel att ha mera makt över sig själv, vara stor och stark, söt och omtyckt. Att kunna bege sig ut i den stora, spännande världen, men trots det vara beskyddad. Att bli uppskattad som god, vacker och framgångsrik. Allt cirklar kring att bli något unikt och ändå vara en del av gemenskapen.

Över alla Disneys berättelser tycks vila just tematiken att "klara sig", "hitta sig själv", "bli accepterad som den man är", "bli stor", självständig, oberoende (av föräldrarna i vart fall) och närma sig det motsatta könet. Pojkarna tycks visserligen något mindre intresserade än flickorna av att bli stora, eftersom män inte tycks ha någon egentlig makt,

men identitetsproblematiken är ändå central. Bägge könen vill orientera sig både mot individuella roller och gruppmedlemskap. Barnen mäter sig mot filmgestalterna, som de upplever sig vara både under- och överlägsna.

Det slöses moderskärlek på de små barnen i filmerna och även fäderna älskar sina barn högt: de är kärleksfulla, omtänksamma, uppoftande, rent av "moderliga". Det absolut värsta som kan hända föräldrar är helt klart (av Disneyfilmerna att döma) att barnen kidnappas. Barnen verkar betyda *allt* för sina föräldrar. Vilket barn vill inte höra det? I de flesta filmer sammanfaller olika figurer till Drömföräldern, medan Katastrofföräldern elimineras – eller snarare: eliminerar sig själv. Kan det bli bättre?

Disney stryker visserligen barnen medhårs: barn beskrivs som kompetenta och besegrar eller övergläns inkompetenta, auktoritära vuxna, som alltid tas ned på jorden av försigkomna barn. Mössen klarar alltid av katterna och elefanterna, vilket förstås uppskattas av barnåskådarna. Eller så får åtminstone små lurifaxar sätta de stora på plats. Nästan samtliga filmer genomsyras av antiauktoritära, självstärkande, demokratiska budskap. Jag kan inte se något fel med något av detta.

Barnen jämför inte bara sig själva, utan även närstående, med filmfigurerna. Särskilt skurkarna och skurkinnorna bistår, genom att artikulera ogillande eller kritik mot vissa sidor hos exempelvis föräldrarna. Bovarna är just tack vare sina stiliserade, närmast groteska, överdrifter användbara som ofarlig utlevnad av igenkänningar av familjemedlemmar.

Berättelserna präglas av optimism, gott humör och lyckliga slut. Här värdesätts ett gott hjärta, hjälpsamhet och vänlighet. Filmerna handlar om vänskap och solidaritet vid undanröjandet av auktoritära och grymma tyranner eller självupptagna, barnhatande, penningfixerade typer. I nästan alla Disneyfilmer besegras skurken genom åtskilliga djurs (och människors) gemensamma, solidariska, våldsbefriade handlande. Kritikerna är ändå inte nådiga ...

## Kritiken

Det märkliga med kritiken mot Disney är emellertid att den samtidigt kommer från två diametralt motsatta håll: filmerna anses ha både för lite och för mycket av det mesta. Somliga ser ett förljuget undvikande av våldet och dess konsekvenser. Andra upptäcker tvärtom alltför mycket våld i filmerna, som dock alltid är avsevärt mindre våldsamma än folksageförelagorna. En del talar om en pryd inställning till sex, eller att sexualiteten helt förtigs.

Disney sägs t ex puritanskt vilja dölja fortplantningens biologiska fakta från barn. Andra talar i stället om för mycket sex: barn bör få förbli okunniga och oskuldsfulla, menar man.

Disney kritiseras alltså antingen för att ej ta upp sex, födelse, våld och död – eller så för att inrymma alldeles mycket av dessa inslag (och då på ett ”förfalskat” sätt). Allt i överensstämmelse med James Agees uttalande om Disneys kännemärke såsom varande ”könlös sexighet” (citerat i Schickel 1969: 233). Andra har upptäckt ”vårdslösa våldsamheter”, eller läst in föräktenskapliga förbindelser och därför upplevt exempelvis cockerspanieln Lady som en oskuldsfull ”slampa” (Nadel 1995)!

Könsrollsstereotyperna, särskilt på spinnsidan, är ännu ett negativt argument: söta, passiva, tålmodigt lidande hjältinnor sägs måste räddas av modiga män. Moderskapet idealiseras och moderskärleken glorifieras dessutom, vilket tydligen heller inte är bra. Eller så är mödrarna alltför negativt skildrade (riktiga ”häxor”), vilket också det är förkastligt.

Ännu ett problem är dock att kritikerna oftast inte diskuterar en specifik film, utan utifrån en allmän förtrogenhetskänsla buntar ihop samtliga till en enda diffus kulturimperialistisk röra. Även forskare, som förväntas närstudera sina forskningsobjekt, kan generalisera så vilt som sagoexperten Jack Zipes (1997:92-94). Denne hävdar t ex att handlingslinjen (i *alla* tecknade Disneyfilmer från *Snövit* till *Lejonkungen*) varit att *den förtryckta hjältinnan måste räddas av modig prins*, vilket förment skulle förmedla budskapet att manliga individer är bäst och starkast.

Men inte stämmer detta in ens på alla filmer med trängande tonårstjejer i huvudrollen: det är ju tvärtom skönheten Belle som räddar prinsen från att förbli Odjuret. Och det är den lilla sjojungfrun Ariel som räddar prins Erik från drunkningsdöden. I filmerna som senare följer ska Pocahontas, Megara och Mulàn få rädda livet på John Smith, Herkules respektive kapten Shang.

Den ende modige ynglingen som verkligen *räddar* en förtryckt hjältinna är väl drömprinsen i *Törnrosa* (som sticker svärdet i draken/den Onda Fen). Visserligen uppväcker prinsar med sina kyssar både Snövit och Törnrosa från ”det döda”, men ska det vara så värst ”modigt” med tanke på hur söta prinsessorna är? De kyssande prinsarnas ”räddningsaktioner” är ju högst slumpartade, inte ens avsiktliga. Då är väl Belles räddande av det hiskliga Odjuret betydligt modigare? Avsevärt vanligare än manliga uppvakningskyssar är dessutom kvinnliga så kallade fekyssar. Båge könen räddar i själva verket hela tiden varandra. ”Räddande” är helt enkelt en stående

sagoingrediens, som kan utföras på lite olika sätt av skilda kön i olika genrer, men oftast i slutändan kan tillskrivas medelålders eller äldre damer.

Zipes påstår vidare (1997:93) att ”[h]eterosexuell lycka och äktenskap alltid är historiens yttersta mål”, av vilket det sistnämnda mycket riktigt stämmer in på fyra av tjugonio filmer (”heterosexuell lycka” torde däremot onekligen vara slutmålet både för 95 procent av åskådarna och filmfigurerna). Disneyfilmerna sägs dessutom enligt Zipes *förstärka trånaden efter evig ungdom*, men det är tvärtom den goda barndomen som framställs i ett rosa skimmer. Såväl de små fabeldjurpojkar som mellangenerationen i husdjursbiografierna växer förvisso upp, men de flesta av dem ses sluta som föräldrar som avgudar sina barn. För de unga tonårstjejerna i undersagan tycks ungdom rent av vara en plåga, långt ifrån önskvärd att föreviga.

Och tvärt emot vad Zipes hävdar (att *det goda hela tiden tar gestalt i form av en manlig hjälte*) är de allra snällaste och godaste figurerna ständigt (oftast kvinnliga) pensionärer, vilket med detta synsätt då torde förstärka längtan efter evig ålderdom? Dessutom utgör också nästan alla Disneys tonårsflickor själva sinnebilden för godhet.

En närmare och grundligare titt på de tecknade långfilmerna kommer att visa ett betydligt mera komplext och mångfasetterat mönster än schablonkritiken antyder. Av Disneykoncernens tjugonio helt igenom tecknade långfilmer kan tjugosju sägas vara barnkultur – underhållande berättelser för en bred familjepublik, med barns upplevelsehorisont som gemensamt riktmärke. Lite vid sidan av den vanliga ramen för barn- och familjefilm i la Disney faller både *Fantasia* (1940) och *Alice i Underlandet* (1951). Frågan är om de ens är att betrakta som barnfilm i samma konventionella mening som de övriga.

## Tre grundtyper

Vid närmare analys av återkommande mönster befanns Disneys tecknade långfilmsutbud sonderfalla i tre olika grundtyper (fabel, undersaga, husdjursbiografi), med centralfigurernas kön, ålder och utvecklingsgång som naturlig indelning för varje filmgrupp.<sup>2</sup> (Titel inom parentes markerar en mindre renodlad typtillhörighet.) För att klargöra ”mognadsnivån” i de olika grundtyperna har tre genrebegrepp valts, som alla går tillbaka på äldre motivkretsar och berättarformer inom barnlitteraturen. Filmmakarna har ju byggt vidare på en redan etablerad tradition, ofta i direkt anslutning till en litterär förlaga.

Vid utarbetandet av denna analysmodell har en syntes av de erfarenheter och redskap som redan finns samlade inom två skilda forskningstraditioner eftersträfvats. Dels, med mycket fria revisioner och kompletteringar, en vidareutveckling av den metodiska begreppsarsenal som arbetats fram av den sovjetryske etnologen Vladimir Propp och dennes efterföljare, med en rad antropologiskt inspirerade försök att systematiskt frilägga djupgående grundmönster i omfattande material av sago- och myt-karaktär. Dels en korrigerig och konkretisering av dessa ofta mycket allmänt skisserade uppslagsmodeller och forskningsprogram, genom en mer direkt koppling av den strukturalistiskt orienterade filmanalysen till barnkulturens aktuella funktions-sammanhang. Här anknys alltså till den symboliska interaktionismen och en utvecklingspsykologiskt inriktad forskningslinje, i strävan att förtöja uttrycksstoffet i de erfarenheter som bestämmer barns livsvillkor.

Det behöver säkert inte påpekas att detta grundmönster för barns individuering och sociala tillblivelse bör ses som en idealtypisk konstruktion för det borgerliga samhället. Även om många drag ännu lever kvar i halvt förbjudna medvetandeskikt, har de fasta konturerna börjat lösas upp under de senaste decennierna.

## Djurfabler

Den äldsta genren har anor långt tillbaka i tiden, bland didaktiska berättelser om förmänskligade djur som ansetts vara mest lämpade för de allra yngsta. Den moraliserande djurfabeln säger, liksom all tidig fostran, vad barnet bör göra eller inte får göra. Den predikar värden som lydnad, sanningslidelse och flit, men kan även ha till syfte att fungera avskräckande. Med sin varnande – för att inte säga uppskrämmande – funktion brukar fabeln särskilt utnyttjas i samband med mindre barn, som ännu inte anses mogna för självständigt tänkande. Hit hör:

*Pinocchio* 1940

*Dumbo* 1941

*Bambi* 1942

*(Svärdet i stenen/Pysen, trollkarlen och svärdet* 1963)

*Djungelboken* 1967

*Micke och Molle – vänner när det gäller* 1981

*Oliver och gänget* 1988

*Lejonkungen* 1994

Centralfiguren i Disneys djurfabler är en pojke som utvecklas från klumpigt spädbarn till kompetent yngling. Handlingen utspelas huvudsakligen under åldern 7-11 år, då hjältens identitetssökande igångsätts av hans oklara ursprung och diffusa könsroll. Från det trygga men ofullständiga föräldrahemmet drivs figuren ut i en hotfull och otrygg omvärld, där han ställs inför en rad frestelser och styrkeprov. Hans uppgift är att söka svaret på frågan Vem är jag? Sökandet efter manliga förebilder och testandet av den egna förmågan kulminerar i ett avgörande kraftprov och pojken kan sedan återvända till fadershuset med en tydligare identitet.

Djurfabelns centralfigurer har inga magiska förlösare ur konflikten, eftersom det är de själva som behöver växa till sig i kompetens. Däremot är de omgivna av en rad hjälpare i den manliga handlingsvärld, där man har större val mellan olika roller och förebilder – men även större osäkerhet. Det didaktiska draget i klassiska fabler motsvaras i Disneys filmfabel av gossens förväntade anpassning till dominerande mansroller.

*Fabeln* är mindre komplex än sagan och här är ont och gott klart åtskilda och representeras av olika djur. I fabeln är läxan tydligt uttalad och här straffas den felande ordentligt och föga lustfyllt. Fabeln handlar om yttrevärldens och samhällsgemenskapens krav och förväntningar på barnet. Här ska dygder och samhällelig konformitet läras ut, inte medvetenhet om inre reaktioner eller tecken på inre strid.

Fabeln använder djur för att isolera och förtydliga *sociala* värden och erfarenheter. Den varnar för girighet och avund eller predikar flit, självupppoffring och lojalitet i den offentliga världen – teman som dock känns mindre lockande för förskolebarn. Lyckligtvis är utpräglade Disneyfabler relativt få.

## Undersagor

Undersagan (eller fesagan) är en mer nöjesbetonad berättelseform, som också den kan ledas långt tillbaka i den muntliga traditionen. Som underhållningsfiktion med fantastiska inslag, med sina förtrollningar, magiska lösningar och lyckliga slut, har den länge använts för att stödja och uppmuntra det uppväxande släktet under frigörelsen från föräldraauktoriteten. Till denna grupp har följande filmer förts:

*Snövit och de sju dvärgarna* 1937

*Askungen* 1950

*Törnrosa* 1959

*Den lilla sjöjungfrun* 1989  
*Skönheten och Odjuret* 1991  
*Aladdin* 1992  
*Pocahontas* 1995  
*Ringaren i Notre Dame* 1996  
*Herkules* 1997  
*Mulan* 1998

Centralfiguren är i regel en flicka i tonåren, vars "sanna identitet" förnekas och förkvävs av en ond modersgestalt. Detta hot tvingar henne ut ur hemmets överhettade konfliktfält. Flickan söker skydd i ett isolerat reservat, där hon kan få sin kvinnliga jagbild speglad i andras ögon och fantisera kring romantiska möten med drömprinsen. Efter att ha fått sina positiva sidor uppenbarade och bekräftade, blir hon till slut förlöst av prinsen från hotet mot sin sanna identitet. I förlängningen av det lyckliga slutet skymtar löftet om framtida parbildning och eget hem.

Tonårsflickan behöver inte (som den lille pojken) rollförebilder att förhålla sig till eller imitera, eftersom hon redan tillägnat sig en positiv kvinnobild och inskolats i vuxna kvinnoroller. Hon behöver däremot bli bekräftad och begärd, sedd som ung kvinna snarare än som mammas flicka, genom att speglas i andras sätt att förhålla sig till henne. På så sätt förmår hon också bättre se sig själv både med andras och egna ögon.

Undersagans hjältinna befinner sig alltså i det gränsland som kallas tröskelåldern. Vid horisonten skymtar redan möjligheten av en *bättre framtid*, förändringar som mynnar ut i en egen oberoende vuxenroll. Barndomens identitet blir ifrågasatt, upphävd av könsrodnaden och det sexuella uppvaknandet. Och intellektet har utvecklats tillräckligt för att kunna planera en framtida levnadsbana *abstrakt i tanken*, inte bara *handla enligt trial-and-error-principen* som de yngre pojkarna (som egentligen är mer reaktörer än självständiga aktörer). Som tonåring förmår man operera utifrån hypotetiska förutsättningar, reflektera över kommande möjligheter och potentiella relationer. Man behöver alltså inte längre konkret (och skenbart mera "aktivt") *agera ut* sina tankar. Detta kan självfallet på ytan te sig som "passivitet"...

Medan pojkfigurerna ger sig ut i världen för att söka och testa sin rätta identitet, ägnar sig tonårsflickorna huvudsakligen åt att i hemmets närhet reflektera och dagdrömma kring hur deras livsplan ska kunna realiseras. Det egocentrerade ersätts nu av ett

mer decentrerat tänkande, Jaget börjar undra över Miget. Flickan frågar sig: "Hur ser jag ut i *andras* ögon, jämfört med den jag själv tycker mig vara?" Ur denna nya differentiering av personligheten utvecklas en *inre identitetsupplevelse*, men även en mer självbespeglande osäkerhetskänsla. Man frågar sig ständigt vad man betyder för andra, inte (som småpojken) vilken "art" man tillhör, eller om man är stor eller liten. Den unga kvinnan tycker sig vara vuxen, vacker och god, men måste få detta bekräftat av andra. Om fabelpojken frågar "Vem är jag?", tenderar flickan snarare att överta moderns "Vem tror du att du är, egentligen?"

Man kan också uttrycka saken så, att undersagan genomsyras av "förtrollande" reflektion, medan djurfabeln är en handlingsgenre där det gäller att övertyga, övertala och tygla. Fabler har också alltid levererat mer entydiga svar än sagorna, med deras antydningar som överlåter mer åt mottagaren själv. Fabeln ska ju vara åskådlig, inte som sagan bedåra, och upplevs därför både som mer "aktiv" och realistisk när förhoppningar stäckas, figuren lider eller straffas mot slutet. Och visst är djurfabelns pojkar de enda som får genomgå en längre mognadsprocess, men så är det ju också under de första tio åren i livet som individen utvecklas allra mest. Pojkfabeln visar upp någon som fortfarande är otillräcklig, flicksagan någon som redan räcker till, men ännu inte fått sin status konfirmerad.

Undersagornas centralfigur får alltså sin positiva identitet *bekräftad av andra* och hoten mot identiteten *eliminerade av andra*. Tonårsflickan framstår därför lätt som en passivt lidande och romantiskt svärmande hjältinna, men blir räddad mindre för att hon är "kvinnligt hjälplös", än för att hon behöver få sina värden och band till andra betygade.

Hon har heller inte, som pojkhjälten, haft någon äldre vägvisare eller jämnårig kompis med sig på sin utflykt utan färdats betydligt mera ensam, varför hon även av det skälet nu behöver en annan vid sin sida. Tonårsflickans utfärd blir i motsats till grabbens en form av isolerad exil. "Prinsen" blir bokstavligen hennes enda utväg ur ensamhetens instängdhet. Småpojken har däremot under hela färden haft hjälpare vid sin sida, medan det kamratliga biståndet till tonårstjejerna koncentreras till ett enda mera framhävt symboltillfälle – ibland inbegripande kissar.

Medan fabeln gärna bjuder på fysisk kamp mellan män utomhus, föredrar undersagan psykisk-verbalt konflikt mellan kvinnor (eller inom kvinnan själv) inomhus: avund, gräl och bråk. Medan de unga hjältarna får strida mot – och förinta – varelser som är totalt olika dem själva (drakar, monster, jät-

tar), måste de unga hjältinnorna oftast brottas med negativa spegelbilder (styvmödrar, styvsystrar) eller med kvinnliga konkurrenter som är relativt lika dem själva. Och lära sig förlika sig med dem.

Sagan skiljer sig från fabeln på så sätt att den alltid har ett gott slut och alltid utspelar sig i en i tid och rum fjärran och obestämd miljö. Sagan använder ofta djuren till att konkretisera *inre, individuella* egenskaper och konflikter – snarare än mellanmänniska. I sagan är det motstridiga sidor av huvudpersonen själv som illustreras med hjälp av olika djur. Därför lämpar den sig också bättre för en något tonårigare centralgestalt, än för yngre huvudfigurer med deras sämre förmåga till självreflektion och därav följande större behov av varningar och order utifrån.

## Husdjursbiografier

I motsats till djurfabeln och undersagan är husdjursbiografien en relativt senkommen genre. Som så mycket annat inom dagens underhållningslitteratur har den utvecklats i nära samspel med det borgerliga samhällets framväxt, dess ”avförtrollade” världsbild och individuella socialisation i hemmets intimsfär.

Till skillnad från den husdjursbiografi som tog form under 1700-talet och ofta hade ett tragiskt och grymt slut, är Disneys avläggare gestaltade som vardagskomedier med thrillerinslag. Liksom i föregångarna handlar det dock fortfarande om spännande jakter, mod och list i ett ”lägre” idealsamhälle i miniatyrformat, där man helst håller sig undan de stora människorna. De små undanskuffade husdjuren lever, liksom våra barn, till stor del i sin egen värld – samtidigt självständiga och tryggt beroende av oss vuxenmänniskor. Hit hör:

*(Peter Pan 1953)*

*Lady och Lufsen 1955*

*Pongo och valptjuvarna/Pongo och de 101 dalmatinerna 1961*

*Aristocats 1970*

*Robin Hood 1973*

*Bernard och Bianca 1977*

*(Taran och den magiska kitteln 1985)*

*Mästerdetektiven Basil Mus 1986*

*(Oliver och gänget 1988)*

*Bernard och Bianca i Australien 1990*

Rollen som centralfigur är i husdjursbiografien uppdelad på giftasvuxna parbildningar ur skilda sam-

hällsläger, men av samma ras. Åtminstone en av dem fungerar samtidigt som ”barn” uppåt och ”förälder” nedåt. Hemmet framstår som någonting positivt, men överbeskyddat och kvalmigt. Det är yttre fiender som driver ut den ena figuren (eller båda) på äventyrligheter i omvärlden. Utfärden innebär även möten med någon spännande bohemfigur och upptäckten av en alternativ livsstil.

Disneys husdjursbiografier är på många sätt koncipierade som en förening av de bägge andra filmtyperna. Djurfabeln var orienterad mot aktivt handlande och prestationstänkande, undersagan mot ett mer kontemplativt självbespeglade. En renodling av motstridiga rollförväntningar måste naturligtvis skapa stora problem, om de båda könen en vacker dag vill bilda familj och leva tillsammans under samma tak. Vad skulle till exempel hända om lille Mowgli om några år förälskade sig i den betydligt mognare Pocahontas?

Konfrontationen mellan det individuella och sociala, mellan det omogna och mogna, det manliga och kvinnliga – och de konflikter som då uppstår – avhandlas i denna grupp filmer. Här tematiseras mera tydligt uttalat både generations-, klass- och könsrollsmotsättningar. Här får de manliga och kvinnliga centralfigurerna mötas i en kulturell syntes, som jämnar ut både sociala klyftor och könsbetingade livsstilar. Som (blivande) föräldrar måste de agera tillsammans i den hotfulla omvärlden för ett gemensamt mål. Gossebarnet av folket och tonårsflickan av börd får nu lära sig leva sida vid sida, trots alla tidigare olikheter. ”Läxan” är här ofta hur ansvarsfullt föräldraskap bör se ut.

Till det vuxna partnersökandet hör nämligen att man ska kunna garantera egna eller andras barn trygghet och säkerhet. Undersagan antydde att den unga kvinnan var emotionellt redo för moderskap, men varken djurfabelns pojkar eller undersagans ynglingar verkar på långa vägar mogna för faderskap. Hur ska dessa oförenliga könskulturer någonsin kunna mötas? Både trygghetsneurosen och äventyrlustan kan enligt filmerna balanseras med en ny syntes, som upphäver alla ytterligheter. Med husse och matte som goda förebilder bildar de båda kontrahenterna slutligen egen familj, ”inuti husbondehemmet”.

## Nyordning

Under de senaste tio åren har undersagan, efter att ha legat i träda i 30 år, fått ett uppsving som inneburit flera viktiga förändringar. Vi har fått sju filmer med lidande, längtande och osäkra ynglingar. De unga männen har också begåvats med ett tydligare

intresse för det motsatta könet – alltså i detta avseende blivit mindre ”passiva” – och fyller inte längre bara rollen som svärmeriobjekt och känsloplank för ”prinsessor”. För de tidiga Prinsessorerna handlade det förr alltid om längtan efter att ”möta någon”, för tydlighetens skull kallad Prinsen, som kunde *be-kräfta* att man var den man var. För undersagans ynglingar rör det sig nu både om att *få klarhet* i vem man ”egentligen” är och om ett erotiskt uppvaknande.

Allt den vanskapte Quasimodo önskar är att slippa vara instängd i katedralens torn. Han vill inte bara se människorna långt därnere, utan vara med och bland dem. Halvguden Herkules (född på Olympos) känner sig också annorlunda än alla andra nere på Jorden. Hans uppgift blir att ta reda på var han hör hemma. Aladdin drömmer tidigt om hur det skulle vara att bo i palatset med tjänare och vara en prins utan problem. Alla har de sovit sin törnrosasömn i 18-20 år ... Odjuret håller också på att vissna bort.

Dessa ynglingar är fortfarande osäkrare på sin identitet och könsroll än de mer självmedvetna tonårsflickorna. Är det en rest från djurfabelns betydligt yngre grabb att ingen av de halv vuxna ynglingarna ännu vet vem han är, eller rör det sig om ett allmänt mansproblem? Den unga kvinnan vet vad hon klarar av och är redo för både demaskering och förälskelse. De jämnåriga eller ofta äldre ynglingarna blir betydligt mer förvirrade av sina nyväckta känslor för det motsatta könet, vilket framgår av deras tunghäfta och närmast fåniga ansiktsuttryck då de första gången möter Henne.

För tonårsflickorna räcker det inte längre att bara möta Prinsen. De vill någonting mer: resa, finna sin egen väg och själva bestämma. Ariel vet att hon är en sjöjungfru men önskar bli människa, eftersom hon är nyfiken på livet på landbacken. Bokmalen Belle är klok, tuff och självständig, men folket i den lilla staden håller henne för lite stollig på grund av det stora läsintresset. Hon vill mest av allt därifrån och vidga sina vyer, men tvingas tills vidare resa med böckernas hjälp. Jasmin är prinsessa, men önskar att hon vore en ”vanlig” tjej som kunde se sig om i världen. Vägröjaren Pocahontas lyckas omvända både indianerna och kolonisatören John Smith, men offerar sin egen kärlekslycka för fred och försoning.

Ingen av tjejerna väntar längre på Någon, vem som helst, utan på den Rätte. De behöver nu inget nedsövt uppvaknande med utsträckt väntetid. Belle är mycket bestämd när hon avvisar Gastons frierier. Jasmin har avspisat en rad friare. Pocahontas förväntas gifta sig med den av pappa indianhövdingen

utsedde krigaren Kocoum, men önskar finna sin egen väg. Esmeralda tycks klara sig bra på egen hand, liksom Megara. Esmeralda får tacka nej till två friare, men preliminärt välja en tredje. Mulan är nu den som själv jagar och krigar, snarare än låter sig bli jagad och krigad för. De nytilkomna tonårsflickorna är avgjort självsäkrare än sina något äldre pojkvänner och betydligt mer världsvana och kritiskt värderande än de tidiga, drömmande prinsessorerna. Det handlar nu inte bara om att visa upp ”kvinnliga” attribut som skönhet och moderlighet, utan demonstrera självständighet, rättvisepatos och oräddhet.

## Anpassningsfilmer?

Disneys filmerättelser fungerar som en symbolisk orienteringsram som hjälper de åskådande barnen att skapa ordning av både yttre och inre kaos. Detta fantasistoff gör därmed den egna identitetsutvecklingen mer lätthanterlig och överblickbar. Genom att se och se om Disneyfilmerna kommer åskådaren till insikt om att varje människa genomgår *samtliga* dessa åldrar och roller: alla kommer att pröva på att vara både prins eller prinsessa, kung eller drottning, häxa eller trollkarl, vimsig hovnarr eller virrig gudmor. Och man inser att man är som man är, beroende på att man har skilda roller att fylla och skiftande uppgifter att lösa vid olika tidpunkter i livet.

Är detta då detsamma som att Disneyberättelserna leder till att barnen *anpassar sig till* rådande rollförväntningar och sociala konventioner? Definitivt inte. Däremot hjälper filmerna barnåskådarna att få upp ögonen för och *lättare förstå* gängse rollförväntningar och dominerande konventioner, vilket onekligen underlättar identitetsutvecklingen. Först när man begripit någonting kan man nämligen börja ifrågasätta och förändra det – *inte dessförinnan* ...

Först när man *vet* att en ideologi är den dominerande kan man ifrågasätta denna dominans. Först när man inser att en roll är förtryckt eller förtryckande kan man börja göra något åt den. Men många djupsinniga vuxna kan inte begripa att förenklade (världs- och människo-)bilder behövs, eftersom dessa underlättar en tills-vidare-förståelse av omvärlden. Man tror tvärtom att förenklingarna leder till att barn inte förstår den komplexa tillvaron. Man inbillar sig dessutom att varje förståelse som barnet skapar sig av någon företeelse är den definitiva och slutgiltiga. Så är det naturligtvis inte. Barnets uppfattningar om exempelvis tonåringar, fäder, yrkeskvinnor och pensionärer utvecklas under hela livet, är stabilt föränderliga.

## Barnroller

Lika svårutrotade som vanföreställningen om medievåldets direktverkan på verkligheten, är missuppfattningarna om könsrollspåverkan. Så fort det handlar om barns inskolning till, och påverkan på, samhället inbillar man sig att det rör sig om en omedelbar introduktion till *vuxna* roller (könsroller text), när det i själva verket är fråga om maskulina och feminina *barnroller* – eller snarare grunden för (eller befästandet av) barns köns- och åldersidentiteter.

Barnen måste först lära sig att bli *barn*, lära sig att bli flickor respektive pojkar, långt innan de kan börja träna sig i att bli vuxna kvinnor respektive män. Liksom beträffande alla andra roller *förändras* förståelsen av könsrollerna, såväl som själva könsrollsagandet, livet igenom. Disneys berättelser är just nogadshistorier om förändring. Barnen använder dock bara vissa av idéerna i dessa ”levnadsritningar”, nämligen de som för tillfället känns användbara.

Invändningen har dock rests att såväl fabelpojken, sagotjejen som det blivande föräldraparet i disneysk tappning bara anpassar sig till rådande normer, värderingar och roller. Att de inte lär sig (och de åskådande barnen) att ifrågasätta och förändra, inte visar upp några alternativa, komplexare förebilder.

Ifrågasätter föräldragestalterna gör emellertid i stort sett samtliga av centralfigurerna, även om en del av dem (så som Pinocchio) till sist ändå tvingas krypa till korset. Det som det åskådande barnet lägger märke till och minns för emellertid upproret, inte kapitulationen. Djurfablerna skänker visserligen (välbehövlig) tillit och framtidstro åt det lilla barnet. Undersagornas uppgift är däremot att frammana ilska och initiativ till förändring, genom att tydligt förrevisa orättvist behandlade tonåringar. Husdjursbiografierna kritiserar suspekta auktoritetsfigurer och visar upp hela spektrat av olika både hetero- och homosexuella samlevnadsmonster – dock föga förvånande (eftersom det rör sig om barnfilm) med fokusering på det goda föräldraskapet och på barnrollerna. (Många av djurfablerna och undersagorna har redan presenterat en mängd förebildliga ensamstående föräldrar.)

Snarare än att barnen ”anpassas” till rådande ideologi tar de alltså till sig den dominerande ideologin på ett lättbegripligt och icke-auktoritärt sätt, för att senare så sakteliga kunna börja ifrågasätta och förändra. Ty barn behöver ”typer” eller ”stereotyper”. Med välkända, *prototypa* berättelsers hjälp kan de därefter (med början ungefär i 8-årsåldern)

förflytta sig bortom det ”självklara” och bli mer medvetna om könsrollsval just *tack vare* övertydligheten (se Steedman 1982). ”Stereotyper” kan ju inte direkt beskyllas för att *dölja* rolluppdelningen ...

Disneyfilmerna har därtill ofta understrukt sentida, förändrade synsätt och med sin världsvida spridning faktiskt propagerat för sociala förändringar (indianer och zigenare är lika mycket människor som alla andra, kvinnor är lika kompetenta som män, män lika rädda som kvinnor, halvvuxna barn ska ej behöva gifta sig med den som föräldrarna utsett, man ska ej mobba dem som är annorlunda, ej trakta efter pengar eller makt över andra – bara över sig själv – etc).

Om i stort sett samtliga av våra filmer faktiskt har handlat om hur centralgestalterna ifrågasatt och velat förändra rådande förhållanden, kan väl filmerna inte gärna sägas lära ut att det invanda eller vedertagna är ”naturligt” och omöjligt att förändra? Särskilt undersagorna, men även djurfablerna och husdjursbiografierna, har fokuserat på förändring och visat att auktoritärt förtryck, liksom köns- och sociala skillnader, kan upphävas.

Genom upprepad bearbetning av välkända mediaroller får barnen alltså i och med själva upprepningen och övertydligheten till sist upp ögonen för det ”typiska” både i medieinnehållet och i verkligheten. Stereotyper inbjuder således – till skillnad från ”mångfasetterade” diffuserheter – till ifrågasättande, vilket den vuxna kritiken också är ett indicium på. Det är bara det att de vuxna haft privilegiet att beskåda, och ta sig igenom, dessa ensidiga roller under så mycket längre tid än barnen.

Sedan är det givetvis en missuppfattning att barn enbart kan prestera en ”dominerad läsning”. Precis som vuxna kan barn förhålla sig förhandlande och oppositionellt till olika dominansförsök. Idéerna hos föräldramakten är, i barndomen, de härskande idéerna, men redan de allra yngsta börjar som vi alla vet sparka bakut inför alla övertalnings- och formningsförsök. Självfallet kan vi föra ned Stuart Halls (1973/1992) kodnings-/avkodningsmodell även till barnnivån, men med tanke på att barnens klasserfarenheter ännu är ytterst rudimentära vore det kanske lämpligare att kombinera den med Eric Bernes (1964) transaktionsanalys,<sup>3</sup> som har ett större förklaringsvärde vad gäller åldersfaktorer och dessutom är giltig för alla samhällsklasser. Berne menar att vi alla allt ifrån barndomen i oss har ett Föräldrajag, ett Vuxenjag samt ett Barnjag och att vi i olika interaktioner skiftar mellan dessa jagtillstånd eller rollbeteenden. När vi känner oss behandlade ”som ett barn” kan vi visserligen reagera med



underdånighet, men troligare än att vi är lydiga och välartade är att vi tar till någon form av upprorisk handling. Tilltalas vi mera jämlikt kan vi – med vårt Vuxenjäg – lättare både ta in något nytt och delvis hålla fast vid det vi redan tror på. Upplever vi oss i överläge eller i en beskyddarroll tar vi till vårt Föräldrajag, hur små vi än känner oss. Dessa reaktionssätt kan självfallet även appliceras på tänkta relationer till film- eller TV-figurer.

## ”Utvecklingen”

Disneyfilmerna har i hög grad speglat den allmänna utvecklingen under åren 1937-1998, vad gäller dominerande könsroll- och familjemönster i det västerländska samhället. Med en viss generalisering kan man urskilja en tydlig tendens under dessa drygt sextio år: vi har dels fått allt mer *jämlikt delade huvudroller*, centerade kring kärnfamiljens vardagsproblem (1955-1980), dels *allt fler säkra och självständiga tonårstjejer och långtande och osäkra ynglingar* i behov av kvinnlig assistans (speciellt 1989-1998). Samtidigt har *magins och förtrollningens betydelse* som räddare i nöden *minskat*, till förmån för *mer realistiska konfliktlösningar* och so-

*lidariska kollektiv*. *Avtagit* har därmed även *skurkarnas övernaturliga ondska* samt *brottningen med auktoritära socialisationstryck från föräldragenerationen*.

Disneyfilmerna har lämnat ett utmärkt bidrag till barns förståelse av såväl det mänskliga som det omänskliga. I begynnelsen var berättelser muntliga, för att sedan bli skriftliga (efterhand med vissa illustrationer) och nu i det elektroniska tidevarvet återigen muntliga, men framför allt visuella. Den minskade vuxna kontrollen över berättandet och barnens självständigare tillträde till historierna har självfallet även haft inflytande på själva innehållet.

I fablerna var det vuxenvärderingarna som härskade och påprackades de yngsta. Sagorna handlade ursprungligen om en maktkamp mellan det övernaturliga och det mänskliga, därefter var temat ett bra tag kampen mellan samhällsklasserna och könen. Numera, när barnen i och med TV och video inte längre behöver någon vuxen som direktförmedlare av berättelserna eller ledsagare till biografen, rör sig Disneyfilmerna allt oftare om en kamp mellan generationerna – en ålderskamp i vilken barnen genom sina tecknade alter egon inte sällan triumferar. Också det gör självfallet filmerna populära ...

## Noter

1. Se t ex Bettelheim (1976), Dorfman & Mattelart (1977), Addison (1993), Burton-Carvajal (1994), *From Mouse to Mermaid* (1995), Zipes (1995, 1997), Muhr (1996), Giroux (1996) och Salus (1997). Giroux menar t ex att Disneyfilmerna lär ut specifika roller, värden och ideal och härvidlag tillskansat sig den position som familjen, skolan och kyrkan traditionellt haft. Dessa animerade filmers auktoritet och makt bygger tydligen på att de ”prioriterar bildens glädje framför det kritiska undersökandets intellektuella krav” (a :90-1).

Som om det senare analytiska förhållningssättet verkligen skulle gälla för t ex 4-9-åringars relationer till föräldrar, lärare och söndagsskolefröken, förment ”fria” från ideologi och konservativ världsbild! Giroux påstår vidare att ”För barn antyder de budskap som Disneys animerade filmer erbjuder att sociala problem såsom rasismens historia, utrotningen av de amerikanska urinvänarna, sexismens utbredning och demokratin kris helt enkelt är naturgivna” (a :107). Påstår filmerna verkligen det? Uppsnappar i så fall även *förskolebarnen* detta?!

Pensionären Bruno Bettelheim (1976) hade tydligen helt tappat kontakten med den tidiga barndomens tankar och bekymmer och tolkade folksagorna

(och speciellt Disneys versioner, t ex *Snövit*) på ett sätt som betydligt bättre lämpar sig för en tonårsläsning än för barnkultur.

Särskilt Bell et als antologi (1995) är dock en märklig läsupplevelse för den som trots att Disneyfilmerna främst skulle föreställa *barnkultur*: ”Women”/”Feminine”/”Mothers” upptar i index 12 gånger så många sidhänvisningar som uppslagsordet ”Child/ren”. Trots att redaktörerna berättar att deras egna universitetsstudenter protesterat och menat att skribenterna läst in alldeles för mycket (”feminism”) i filmerna, tycks detta inte ha gett forskarna några som helst tankeställare. Själva mottagandet från miljonernas barn intresserar dem nämligen inte ett dyft: distansen till de åskådande barnen är total. De teoriberusade forskarna vill bara visa upp sin egen djupsinnighet och sitt ”genomsådande” och det gör man ju lättast genom att ge sig på med nödvändighet förenklade eller ”adapterade” barnfilmer. Elizabeth Bells eget bidrag (”Somatexts at the Disney Shop. Constructing the Penitents of Women’s Animated Bodies”, sid 107-24) utgör dock ett mycket givande undantag. Salus (1997) verkar emellertid tro att *Aladdin* är en lärobok i juridik ...

Jack Zipes (1995, 1997) attackerar för sin del Disneys småbarnversioner av förmodat ”ursprungliga” vuxensagor såsom varande formelartade och

stereotypa. Tydligt har sagoforskningens konstaterande av ett litet fåtal motityper och stereotypier gått sagoexperten helt förbi. Zipes förordar i stället sofistikerade och ifrågasättande filmparodier av "klassiska" sagoversioner, *innan* förskolebarnen ännu ens bekantat sig med *förlagorna* ...

Till dem som totalt negligerat att nämna att Disney huvudsakligen producerar barnfilmer hör även Burton-Carvajal (1994) (som mest hittar kolonialism, manschauvinism och övertydlig sexualisering i *Tre caballeros*), Hansen (1993), för att inte tala om Theodor Adorno (Horkheimer & Adorno 1981/1944). Tanken hos Adorno tycks vara att den teknade filmens auktoritetsuppror skulle ha skentillfredsställt och narkotiserat det (vuxna) tyska folket, men att animationens sadistiska våldsutövande, barbari, orgiastiska destruktionslusta och kollektiva skratt däremot skulle ha smittat av sig på nazismens undersåtar. Kännetecknades nazismen verkligen av *skratt*?

Så menar Adorno (Horkheimer & Adorno 1981: 163) t ex att "Kalle Anka i de teknade filmerna liksom de olyckliga i verkligheten får ta sitt stryk för att åskådarna ska vänja sig vid att ta sitt eget. Det roliga våld som går ut över figuren på vita duken övergår i våld mot åskådaren" i detta avtrubbande, skojiga, teknade stålbad för sadomasochister! Gick bara tyska judar på bio? Adorno glömmmer t ex att nämna att även Hitler var Disney-fan.

Och inte handlar Disneyfilmerna, för en barnpublik, som Adorno tror om den vuxna människan kontra teknologin – troligen inte heller ens för 40-talets vuxenpublik. För barnen rör det sig om att åtminstone i fiktionen undkomma auktoritär maktutövning. Eller om att i fantasin få ta hämnd på alla egenupplevda auktoritära figurer (som tyvärr inte nöjer sig med att vara fiktiva) och likt knattarna överglänsa Kalle. Men kanske också om att överföra vissa upproriska idéer till vardagsverkligheten ...

2. Artikeln bygger på ett kapitel ur Margareta Rönnbergs bok *Varför är Disney så populär? De teknade långfilmerna ur ett barnperspektiv*, Uppsala: Filmförlaget 1999. Kapitlet har sin upprinnelse i en lång uppsats av Margareta Rönnberg & Olle Sjögren, först publicerad i tidskriften *Filmhäftet* (nr 29-30, 1980).
3. Hall bygger visserligen själv snarare på Parkin (1972), men inskränker dennes fem möjliga reaktioner till enbart tre och exemplifierar som om enbart underklassen tittade på TV.

## Litteratur

Addison, Erin (1993) Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladdin*, *Camera Obscura*, nr 31, sid 4-25.

- Bell, Elizabeth; Haas, Lynda & Sells, Laura (eds) (1995) *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Berne, Eric (1964) *Games People Play*. (på sv *Så vi bär oss åt*, Stockholm: Almqvist & Wiksells 1967).
- Bettelheim, Bruno (1979) *Sagens förtrollade värld. Folksagornas innebörd och betydelse*, Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Burton-Carvajal, Julianne (1994) Surprise Package: Looking Southward with Disney, i Eric Smoodin (red) (1994) *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*. New York & London: Routledge, sid 131-47.
- Dorfman, Ariel & Armand Mattelart (1977) *Konsten att läsa Kalle Anka*. Stockholm: UF-förlag.
- Giroux, Henry: (1996) *Fugitive Cultures: Race, Violence, and Youth*, New York & London: Routledge. (kapitlet Animating Youth: The Disneyfication of Children's Culture, sid 89-113)
- Hansen, Miriam (1993) Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney", *South Atlantic Quarterly* 92 (Winter):1, sid 27-61
- Hall, Stuart (1992) Encoding/decoding, i Hall et al: *Culture, Media, Language*, London: Routledge, sid 128-38
- Horkheimer, Max & Theodor W Adorno (1981) *Upplysningens dialektik*. Göteborg: Röda Bokförlaget.
- Nadel, Alan (1995) Lady and (or) the Tramp: Sexual Containment and the Domestic Playboy, i *Containment Culture. American Narratives, Postmodernism and the Atomic Age*, Durham & London: Duke University Press 1995, sid 117-54.
- Muhr, Gunilla (1996) Borta bra men hemma bäst. Kärnfamiljen hos Disney, *Filmhäftet* 24(1996):1-2, nr 93-94, sid 86-90.
- Parkin, Frank (1971) *Class Inequality and Political Order*, New York & Washington: Praeger.
- Rönnberg, Margareta (1999) *Varför är Disney så populär? De teknade långfilmerna ur ett barnperspektiv*. Uppsala: Filmförlaget.
- Salut, Emily (1997) Aladdin and the Law, i Ralph Lindgren & Jay Knaak (red): *Ritual and Semiotics*, New York: Peter Lang, sid 89-105.
- Schickel, Richard (1969) *The Disney Version*. New York: Discus.
- Steedman, Carolyn (1982) *The Tidy House: Little Girls Writing*. London.
- Zipes, Jack (1995) Once Upon a Time Beyond Disney: Contemporary Fairy-tale Films for Children, i Cary Bazalgette & David Buckingham (red) *In Front of the Children. Screen Entertainment and Young Audiences*. London: British Film Institute, sid 109-26.
- Zipes, Jack (1997) *Happily Ever After. Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*. New York & London: Routledge.