

<https://doi.org/10.52505/llf.2026.1.09>
CZU: 37.015.31:791.221.8

COPILĂRIE REGIZATĂ: PEDAGOGIE SIMBOLICĂ ȘI HEGEMONIE AFECTIVĂ ÎN IMAGINARUL DISNEY

Francesca-Renata CHIROBAN

E-mail: francesca.chiroban@stud.ubbcluj.ro
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8176-9951>
Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai
<https://ror.org/02rmd1t30> (Cluj-Napoca)

ORCHESTRATED CHILDHOOD: SYMBOLIC PEDAGOGY AND AFFECTIVE HEGEMONY IN THE DISNEY IMAGINARY

Abstract

This article examines the reinterpretation of classical fairy tales in Disney animated films and their ideological, symbolic, and cultural transformations. The first part outlines the global evolution of Disney as a cultural industry, highlighting its mechanics of nostalgia, standardization and consumerist pedagogy. The second part analyzes how multiculturalism is visually represented in productions such as *Mulan*, *Aladdin* and *Pocahontas*, which simulate diversity while neutralizing it ideologically. The article argues that Disney's narratives operate as subtle vehicles of ideological normalization, transforming alterity into a commodified spectacle and re-signifying foundational myths in line with dominant Western discourses.

Keywords: Disney, fairy tales, ideology, multiculturalism, popular culture, consumerism.

Rezumat

Articolul analizează modalitățile prin care au fost reinterpretate basmele clasice în filmele de animație Disney și transformările lor de ordin ideologic, simbolic și cultural. Prima parte urmărește evoluția globală a companiei Disney ca industrie culturală, subliniind mecanismele nostalgiei, ale standardizării și ale pedagogiei consumiste. A doua parte examinează reprezentarea vizuală a multiculturalismului în producții precum *Mulan*, *Aladdin* și *Pocahontas*, care simulează diversitatea, dar o neutralizează ideologic. Articolul susține că narațiunile readaptate de Disney funcționează ca vehicule subtile de legitimare a unui discurs occidental dominant, transformând alteritatea într-un spectacol comercializat și rescriind miturile fondatoare universale în acord cu imaginarul occidental hegemonic.

Cuvinte-cheie: Disney, basme, ideologie, multiculturalism, cultură populară, consumism.

Într-un context în care animațiile Disney constituie una dintre cele mai răspândite forme de consum cultural global, devine relevantă analiza modului în care aceste narațiuni modelează percepțiile despre lume, gen, morală, istorie și alteritate. Mai exact, este necesară investigarea felului în care miturile fondatoare ale umanității sunt reconfigurate în acord cu valorile capitalismului târziu. Studiile critice asupra fenomenului Disney s-au intensificat în ultimele două decenii. Printre cele mai relevante contribuții se numără lucrările lui Henry A. Giroux, *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*, Jack Zipes, *Breaking the Spell, The Irresistible Fairy Tale*, Amy M. Davis, *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation* sau Robyn Muir, *The Disney Princess Phenomenon: A Feminist Analysis*. Aceste analize demască aparatul ideologic din spatele universului feeric Disney și atrag atenția asupra rolului pedagogic al animațiilor în formarea imaginarului generațiilor tinere. Totuși, în ciuda amplitudinii cercetărilor menționate, există în continuare zone insuficient explorate, mai ales în ceea ce privește stratificarea simbolică a feminității în raport cu adaptările vizuale ale basmelor clasice, dar și instrumentalizarea multiculturalismului ca mijloc de disoluție a diferențelor identitare.

Demersul acestei lucrări se înscrie, așadar, în această nișă critică. Ea urmărește să evidențieze procesul prin care Disney transformă poveștile inițiatice ale omenirii în instrumente de propagare a unei viziuni idealizate, uniformizate și estetizate a realității, în care alteritatea este golită de sens, iar feminitatea este domesticită sau reciclată în funcție de standardele comerciale. Teza centrală este că basmele adaptate de Disney nu sunt doar povești, ci instrumente ideologice, politice, care modelează percepții, norme și ierarhii. Ele rescriu narativ mituri fondatoare pentru a le face compatibile cu discursurile dominante ale epocii, fie ele patriarhale, neoliberale, occidentale sau consumiste. Metodologia lucrării constă în utilizarea unei grile interpretative plurivalente, abordare care se construiește prin articularea mai multor repere teoretice provenite din domenii diferite, dar convergente în analiza culturii populare postmoderne. La nivel narativ, este utilizată hermeneutica structuralistă propusă de Vladimir Propp în *Morfologia basmului*, care permite identificarea funcțiilor recurente ale personajelor și a transformărilor de tipar în traseul inițiativ. Lectura menționată este pusă în dialog cu viziunea critică a lui Jack Zipes, formulată în lucrări precum *Breaking The Spell* și *The Irresistible Fairy Tale*, în care miturile tradiționale sunt interpretate drept instrumente folosite în scopuri politice și inserate în logica producției culturale capitaliste. Din perspectiva reprezentărilor de gen și a reconfigurărilor vizuale, sunt esențiale contribuțiile Christinei Bacchilega, în special în *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, dar și analiza simbolică a poveștilor pentru copii, realizată de Maria Tatar în *The Annotated Classic Fairy Tales*.

La acestea se adaugă grila culturală și feministă a analizei prin intermediul volumului *Al doilea sex*, de Simone de Beauvoir, precum și studiile vizuale ale lui Gaëlle Ledoré, care explorează mecanismele de estetizare a feminității în animația

contemporană. Cadrul interpretativ este consolidat și de diverse concepte teoretice. Jean Baudrillard, prin *Simulacre și simulare*, oferă noțiunile necesare înțelegerii hiperrealității și a modului în care ficțiunea devine mai „reală” decât realitatea însăși. Din domeniul studiilor postcoloniale și al reprezentărilor alterității, sunt utilizate conceptul de „rasism fără rasă”, formulat de Eduardo Bonilla-Silva în *Racism without Racists*, și noțiunile de aculturalizare și hibridizare culturală, propuse de Homi K. Bhabha în *The Location of Culture*. Edward Said, cu *Orientalism*, fundamentează analiza discursului critic asupra Orientului ca proiecție hegemonică occidentală, în timp ce cartea lui Heike Paul, *The Myths That Made America*, este necesară pentru înțelegerea procesului de „detoxifiere simbolică” a alterității, adică transformarea diferenței în decor narativ asimilat.

De asemenea, analiza nu se limitează la dimensiunea simbolică, ci ia în considerare și contextul istoric, politic și economic în care au fost realizate și promovate aceste producții. Spre exemplu, *Mulan* reflectă o anxietate caracteristică perioadei de după Războiul Rece, legată de integrarea Orientului în imaginarul occidental, în timp ce *Frumoasa și Bestia* a fost resemnificată într-o logică ce valoriza reconversia narativă a agresiunii masculine într-un parcurs de „umanizare” cu ajutorul iubirii feminine. Astfel, se subliniază că aceste producții nu doar reflectă epoca lor, ci contribuie activ la definirea unui imaginar adaptativ, în care valorile dominante sunt remodelate pentru a părea atemporale și universale.

Disney reprezintă un ecosistem mediatic care generează nostalgie, extensii comerciale și o democratizare a unei inocențe consumiste. Visul american este deseori strâns legat de aspirațiile oricărei fete care își dorește să devină o prințesă sau ale oricărui băiețel care vrea, la rândul său, să devină un erou al timpurilor sale, o întruchipare a spiritului salvator. În acest context, fenomenul postmodern, supranumit și *the disneyfication of the world*, joacă un rol crucial în modul în care copilăria este transpusă într-o nouă sferă de percepere, specifică unei ere a capitalismului, marcate de iluzia liberului arbitru. Studiul de față aprofundează istoria și înțelesurile acestei utopii transformate într-un reper al sistemului capitalist, dintr-o perspectivă sociopolitică, economică, dar și din cea a controverselor ideologice actuale. Figuri precum Mickey Mouse sau imaginea publică a lui Walt Disney (*Uncle Walt*) sunt asociate automat cu perioada copilăriei și vulnerabilitatea intrinsecă acestei etape din viața fiecărui individ. Inocularea ideii de copilărie și a spiritului antreprenorial al unchiului Walt, peste care s-a presărat, conform spuselor sale, „puțin praf de zâne”, a dat naștere la ceea ce Henry A. Giroux definește ca fiind o mașinărie de reeducare (Giroux; Pollock 2010, p. 19). Noțiunea în cauză restructurează și redimensionează valorile civice și democratice, transformându-le în valori ale consumismului. Astfel, rețelele comerciale și conglomeratele corporațiilor devin noua imanență a condiției umane în secolul XXI.

Viziunea inițială a lui Walt Disney a fost constituirea unui nou domeniu al pedagogiei, unul care să infuzeze, într-un mod jovial și ludic, o ideologie conservatoare și o etică

congruentă cu principiile creștine ale Americii. Ideea de ludic și jovial facilitează tranziția către un alt proces definitoriu pentru secolul XXI, mai exact – transformarea artei în entertainment, marcând incongruența dintre domeniul artistic și producerea de capital. Disney participă astfel la remodelarea imaginarului pedagogic, separă tragismul trecutului și rescrie, în conștiința noilor generații, o istorie în care binele învinge mereu, visurile se împlinesc, iar imposibilul devine posibil. Această utopie are ca model de referință familia tradițională americană de clasă mijlocie, care devine emblema Disney-ului și a visului american. Istoria Americii se transformă într-o istorie colectivă cu ajutorul mass-media, granițele statelor încep să se estompeze, iar Mickey Mouse devine „noul Napoleon”. Conform afirmațiilor lui Henry A. Giroux, universul Disney este atemporal, anistoric și apolitic, având scopul de a sentimentaliza ideea de copilărie, în timp ce o elimină prin asediul conștiinței individuale. Noțiunea de educație este dezintegrată, iar raportarea la perioada formării unui copil în societate este estompată de maturizarea precoce, etapa inițierii devenind un concept lipsit de aplicabilitate.

Deși acest univers feeric, în care orice legătură cu realitatea este compromisă, pare dominat de fantezie, conducerea imperiului este cât se poate de rațională și matematică atunci când este vorba despre concretizarea pecuniarului. Henry A. Giroux menționează, în studiul său, că formula magică ce asigură longevitatea acestei utopii corporatiste este compusă din patru părți esențiale: control, eficiență, predictibilitate și uniformitate (*Ibidem*, p. 62). Totuși, această unitate fracțională nu garantează respectarea unui principiu intens dezbătut în prezent, și anume cel al egalității. Astfel, fenomenul Disney este format din trei sferturi de experiență în domeniul spiritului corporatist și un sfert de spirit iluzoriu, care susține eternitatea inocenței.

La nivel global, se remarcă o reconfigurare a unei noi ordini mondiale, în care America își proclamă suveranitatea prin alchimizarea trecutului cu prezentul. Ficțiunea devine noua realitate și constituie noua conștiință a unei generații care, conform lui Rebecca L. Walkowitz, poate fi definită drept “born translated” (2015, p. 3). Confuzia dintre universul fictiv și cel real implementează un simulacru colectiv, care funcționează ca un instantaneu al existenței. În acest context, teoreticianul francez Jean Baudrillard definește hiperrealitatea ca fiind noul model civic, afirmând că „Disneyland există pentru a ascunde faptul că adevărata «țară», întreaga Americă «reală» este, de fapt, Disneyland. (Așa cum închisorile există pentru a ascunde faptul că socialul, în întreaga lui banală omniprezență, este, în sine, carceral.) Disneyland este prezentat ca imaginar tocmai pentru a ne face să credem că restul este real, deși, în realitate, întreg Los Angelesul și America din jurul său nu mai aparțin realului, ci ordinii hiperrealului și simulacrului” (2003, p. 12).

Propaganda își camuflează dimensiunea politico-socioeconomică în spatele imaginarului fantasy, stabilindu-și influența sub forma vrăjii care devine noul etalon al rentabilității investițiilor. Sinonimia dintre consum și democrație facilitează o redefinire a stilului de viață, în care comoditatea devine noul privilegiu, iar

creativitatea și arta sunt reduse la simple resurse de uzură pentru omul postmodern. În această logică a consumului, figura Supraomului nietzschean pare să fie reconfigurată simbolic în cea a „Supraconsumatorului”, conceput ca expresie ultimă a individului integrat în mecanismele capitalismului târziu.

Limitarea creativității în cadrul sistemului capitalist nu reprezintă un eșec, ci un câștig strategic, indiferent din ce unghi este analizată. În logica economică a marilor corporații culturale, precum Disney, creativitatea radicală sau inovația autentică nu sunt priorități, din contra, ele sunt adesea descurajate. Compania preferă reciclarea și reformularea acelorași formule narrative, a acelorași povești sau structuri cinematografice consacrate, sub noi fațete de marketing. Această strategie nu urmărește dezvoltarea estetică sau îmbogățirea culturală, ci are ca scop stimularea sentimentului de nostalgie în rândul publicului și, implicit, maximizarea capitalului. Încă din timpul Marii Crize Economice din 1929-1930, compania Disney a jucat un rol primordial în menținerea populației pe o linie de plutire din punct de vedere emoțional. Deși e paradoxal, această dependență comercială era unul dintre punctele forte în obținerea unei stări de bine. Istoricul Gary Cross explică felul în care Mickey Mouse era imprimat pe o paletă diversă de obiecte, de la materiale textile precum păături sau perdele, la periute de dinți, boluri de cereale, până la decorațiuni de Crăciun. Ideea de a-ți dobândi libertatea și de a-ți guverna propriul destin a regresat în corelarea acestui principiu absolut cu ideea de a-ți cumpăra diverse produse prin care îți demonstrezi „autonomia” față de alteritate și față de sistem (Giroux și Pollock 2010, p. 32). Așa cum s-a menționat anterior, crearea unei conștiințe colective și a unei lumi fără granițe generează o varietate de posibilități și oportunități în spațiul societății de consum. Emoția declanșată în procesul de conștientizare asigură procurarea constantă de bunuri. De aceea, liderii Disney continuă să reproducă la nesfârșit diverse replici de brand bazate pe personajele emblematice față de care societatea manifestă o sensibilitate crescută.

Michael Eisner, succesorul unchiului Walt, a condus „imperiul” lui Mickey Mouse, traversând câteva etape substanțiale, marcate de „cucerirea” globală și proclamarea unei suveranități absolute. Sub „domnia” sa, regatul Disney a suferit modificări de paradigmă, redefinind dimensiunea conservatoare stabilită de Walt Disney. Această schimbare de perspectivă a transformat atât ethosul, cât și conceptul de eros în producțiile care aveau să urmeze. Pentru a înțelege această revoluție, este necesară o revizuire a erei clasice a filmelor Disney, precum și identificarea constantei care a propulsat ascensiunea către un nou imperativ al acestui „imperiu” (*Ibidem*, pp. 32-34).

1. Originea și dezvoltarea Walt Disney Studios

Un punct-cheie al înțelegerii fenomenului atemporal Disney este tocmai etapizarea cronologică a acestuia. Parcursul studioului de animație oscilează între efervescență

și stagnare, maximalism și minimalism, verosimilitate și negare a istoriei, respectiv a realității.

Walt Disney întruchipează paradigma „oportunismului istoric”, reușind să instituie o hegemonie culturală în domeniul animației, care ridică complexe probleme de autorat și proprietate intelectuală. Această poziție dominantă a facilitat o asimilare simbolică a inovațiilor tehnice și estetice sub egida brandului personal, proces care ocultează adesea contribuțiile colective ale echipei sale de producție. Fenomenul de „canonizare” a lui Disney ca figură centrală a genului a condus la o centralizare a registrului tehnic sub tutela sa creativă, transformând studioul într-un organism capabil să reconfigureze istoria mediului animat. Evoluția cronologică a Studiourilor Disney nu este liniară, ci traversează etape distincte, fiecare fiind marcată de mutații ideologice specifice și de adaptări la imperativele sociopolitice ale epocii. Așadar, fenomenul Disney se împarte în:

1) *Classical Disney, The Golden Age*, care începe în anii '30 ai secolului al XX-lea și se încheie odată cu moartea lui Walt Disney, în 1966.

2) O perioadă de stagnare, marcată de o profundă dezorientare în sfera creativă și instabilitate instituțională, care se întinde din 1966 până la începutul anilor '80.

3) *Disney Renaissance*, momentul de glorie al studioului, din anii 1980-1990, definit de schimbarea conducerii companiei, odată cu venirea lui Michael Eisner la conducerea acesteia, dar și de ample transformări structurale și estetice.

4) *Neo Disney*, noul ciclu din anii '90, care atestă tranziția către era digitală și colaborarea cu Pixar Studios.

5) *Digital Disney*, etapă caracterizată de colaborarea cu Pixar Studios, perioadă în care tensiunile și diferențele vizuale dintre cele două companii devin evidente. Odată cu extinderea mediilor digitale, un realism fotografic stilizat devine standardul producțiilor Disney.

Disney Classical, The Golden Age începe în 1937, odată cu lansarea primului film animat *Albă-ca-Zăpada și cei șapte pitici*, și se încheie în 1966, anul în care Walt Disney încetează din viață. Animațiile specifice perioadei sunt *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1942) și *Bambi* (1942). Deși în acest interval de timp au fost lansate mai multe filme animate, cele trei sunt cele mai semnificative, pentru că redau spiritul clasic ce le-a consacrat. Etapa fondatoare a instaurat un imperativ la nivel global, atât în procesul tehnic de creație, cât și în felul în care acțiunea este încadrată, felul în care dimensiunea filmului pendulează în mod constant între realitate și feeric, trecut și prezent. Recuperarea simbolică a trecutului este prezentă datorită temelor folclorice europene, a miturilor sau legendelor, care reprezintă epicentrul animațiilor. Ceea ce nuanțează această perioadă este noțiunea de *Disney Formalism*, conceptualizată de către Chriss Pallant în *Demystifying Disney* (2011, pp. 35-38). Acest formalism este, de fapt, ceea ce caracterizează *The Golden Age*, termenul de „clasic” fiind folosit în mod comparativ, de aceea este importantă opoziția dintre cele două. Formalismul Disney constă în ceea ce Umberto Eco și Jean Baudrillard numesc hiperrealism,

dorința lui Walt Disney fiind crearea unei verosimilități în animații, a unei apropieri cât mai transparente de realitate. Astfel, conform lui Baudrillard, această hiperrealitate are rolul de a distrage atenția și poate funcționa ca o formă de escapism din angoasa realității (Eco 1990; Baudrillard 2003, pp. 12-14). Pentru a sublinia paradoxul care presupune reprezentarea cât mai elocventă a realității printr-un mediu al plasticității, al artificialității, Chris Pallant îl citează, în *Demystifying Disney*, pe Paul Wells, care afirmă: „Convenționalizat în perioada Disney-formalistă, hiperrealismul studioului este frecvent considerat drept «etalonul prin care alte tipuri de animație pot fi măsurate în funcție de gradul lor relativ de «realism»» (Pallant 2011, p. 40). Primul desen animat care este expus acestui nou model de reprezentare este *Albă-ca-Zăpada și cei șapte pitici* (1937), care sparge paradigma prin inovații precum mișcările cât mai naturale ale personajelor. Protagonistii capătă o conștiință de sine, dar și un nou set de interacțiuni care să fie în concordanță cu aceasta. Frank Thomas și Ollie Johnston exemplifică felul în care s-a schimbat paradigma la nivelul creației: „un zâmbet nu mai era doar o simplă linie întinsă pe o față; acum definea buzele și relația acestora cu obraji. Picioarele nu mai erau... furtunuri de cauciuc, ele se umflau atunci când se îndoiu și se întindeau în forme lungi și flexibile”⁴ (*Ibidem*, p. 41, tr. n.).

Bambi (1942) reprezintă pentru Walt Disney apogeul formalismului specific animației clasice: cadrul este caracterizat de o muzicalitate aparte, iar lirismul vizual transcende simpla funcție narativă, devenind parte esențială a experienței afective a spectatorului. Procedul camerei multiplan, utilizată de studiourile Disney încă din anii '30 ai secolului XX și rafinată progresiv în producții precum *Snow White and the Seven Dwarfs* și *Pinocchio*, atinge în *Bambi* un nivel remarcabil de sofisticare vizuală. Aceasta este folosită pentru a crea o atmosferă marcată de profunzime și fluiditate spațială, ajutând spectatorul să se scufunde în universul organic al pădurii și accentuând dimensiunea contemplativă a filmului (Thomas & Johnston 1981, pp. 351-365).

De asemenea, efectele speciale sunt folosite pentru a exprima tema principală a filmului, cea despre ciclicitatea vieții și incapacitatea individului de a deține controlul absolut în fața destinului nefast. Neputința ființei umane este suprapusă personajului principal, portretizat sub forma unui pui de căprioară care, deși se află într-o poziție privilegiată, cea a prințului pădurii, experimentează trauma existențială prin pierderea mamei sale, ucisă de focul de armă al unui vânător – o prezență umană invizibilă, dar distructivă. Desenul propune un ritm mitic, ritualic în derularea evenimentelor, ritm care începe cu nașterea lui Bambi și se încheie cu moartea mamei sale. Privitorul interiorizează instant această luptă împotriva destinului și a universului care banalizează moartea, inclusiv în contextul unei lumi de basm, caracterizată de armonia absolută. Filmul animat supune individul unei meditații

⁴ “A smile was no longer a simple line spread across a face; it now defined the lips and their relation to the cheeks. Legs were no longer rubber hoses; they swelled as they bent and stretched to long flexible shapes”.

interioare, concluzia fiind una paradoxală, dar și ironică. Tragedia este creată de om, dar în mod simultan omul conține „ADN-ul tragediei”. Întregul spectru vizual are o contribuție semnificativă în ceea ce privește felul în care acest mesaj este atât de ușor transmisibil, spre exemplu, scena numită *Micile ploi din aprilie* concretizează această ipoteză. Ub Iwerks, unul dintre partenerii principali ai lui Walt Disney, explică felul în care studioul a reușit să obțină acest punct culminant al hiperrealismului de tip formalist: „Apa care cade este filmată noaptea, folosind un reflector care o iluminează. Filmul este apoi introdus într-o cameră pentru a realiza detalii mărite. Peste aceste imagini este adăugată ploaie animată, iar stropii sunt accentuați. Efectul obținut este mult mai realist decât ploaia desenată exclusiv cu cerneală și stilou, dar păstrează în același timp caracteristicile animației”⁵ (*Ibidem*, p. 49, tr. n.).

Un alt factor important este cel al verosimilității, întregul fir narativ este transpus sub forma unui realism exacerbat și dificil de obținut în cadrul animațiilor 2-D. Modalitatea de ilustrare a ochilor puiului de căprioară subliniază începutul unei noi ere tehnice, aceștia devenind șablonul care va fi folosit în redarea expresiilor faciale ale următoarelor personaje. F. Thomas și O. Johnston expun importanța, dar și ceea ce îl face pe Bambi diferit de predecesorii săi: „Comparativ cu Mickey sau cu piticii, ochii lui Bambi par foarte realiști. Ei sunt o portretizare a ochilor unui cerb real, mai degrabă decât ochii tipici de desen animat. Am sugerat prezența unui canal lacrimal și am desenat cu atenție pleoapa superioară, oferindu-i grosime astfel încât să se potrivească natural peste globul ocular. Pupila, cu centrul întunecat și reflexia luminii, a făcut ca acest ochi să fie cel mai detaliat pe care l-am desenat vreodată. Majoritatea spectatorilor ar fi avut dificultăți în a distinge între un ochi real de cerb și cel animat”⁶ (*Ibidem*, p. 50, tr. n.).

Așadar, odată cu filmul animat discutat anterior se încheie formalismul din perioada contemporană lui Walt Disney, acesta fiind convins că filmul reprezintă perfecțiunea pe care a tânjit să o obțină studioul atât la nivel tehnic, cât și în privința felului în care mesajul ecranizării este transmis, emoția fiind ușor de perceput. În ciuda faptului că nu a avut succesul mult așteptat în cadrul lumii de business Walt Disney considera că, prin prisma acestui film animat, a putut să resimtă mai acut ca oricând miasma care se abătea asupra lumii din pricina Celui de-Al Doilea Război Mondial. Deși se poate presupune că studioul avea să se bucure de succes, realitatea exprimă, de fapt, opusul acestei prezumții. După finalul Celui de-Al Doilea Război Mondial, valorilor conservatoare au început să li se atribuie valențe neutre, iar arta a fost prima care

⁵ “Falling water is photographed at night with a spotlight playing on it. The film is then put in a camera and enlarged prints made. Cartoon rain is added and the splatters are accentuated. The effect is much more lifelike than pen-and-ink rain, yet retains characteristics of animation.”

⁶ “Compared to Mickey or the dwarfs, the Bambi eyes appear to be very realistic. They are caricatures of a real deer’s eyes rather than being cartoon eyes. We had the suggestion of a tear duct and had a carefully drawn upper eyelid with a thickness to it that fits over the eyeball. The pupil with the dark centre and the highlight made the eye the most detailed we had ever drawn. Most audiences would have been hard pressed to tell that a real deer’s eye was any different.”

a resimțit această schimbare de paradigmă. Odată cu premiera desenului animat *101 Dalmațieni* apar anumite contradicții între Walt Disney și echipa sa în ceea ce privește conceptul de artisticitate și registrul emoțional. Noua echipă a studioului este formată din tineri care aprobă și îmbrățișează instaurarea unei noi ordini și a unei noi ideologii sub forma postmodernismului. După moartea lui Walt Disney în 1966, compania se confruntă cu o perioadă de criză, iar efectele sunt resimțite atât în planul investițiilor, cât și în cel al ideilor. În perioada de tranziție, succesorul la cârma studioului este chiar fratele său, Roy Disney. Acesta încearcă în mod repetat să recâștige publicul și încrederea investitorilor, dar eșuează de fiecare dată. Însă odată cu perceperea viitorului ambiguu al regatului, se anunță și stabilitatea care urmează să fie instaurată de către Michael Eisner, cel care din 1984 preia cârmele studioului care avea să devină lanțul de conglomerate capitaliste actuale.

Michael Eisner va readuce în prim-plan prosperitatea caracteristică lumii Disney, iar această resurrecție este supranumită și *Renașterea Disney*. Metoda de reabilitare a companiei a constat în revitalizarea și reîmprospătarea memoriei colective în ceea ce privește animațiile din perioada clasică. Filmele animate predecesoare Renașterii Disney se găsesc în variante noi digitale precum Blue-ray, DVD, CD, astfel ca eroii copilăriei să fie accesibili în mod continuu. Michael Eisner este văzut de către colegii de studiu ca fiind „mai Disney decât Disney însuși”⁷ (*Ibidem*, p. 81, tr. n.), afirmație care reprezintă esența noii ere. Eisner explică: „Nicio provocare cu care ne-am confruntat, Frank [Wells] și cu mine, la sosirea noastră la Disney nu a fost mai crucială decât reintrarea în industria filmului și a televiziunii. Nu aveam altă direcție decât în sus... Disney renunțase complet la televiziunea de rețea. În ceea ce privește filmele *live-action*, niciun proiect aflat în lucru nu părea demn de a fi realizat. Existau câteva proiecte de animație în desfășurare, dar niciun nou film animat nu fusese lansat de la *The Fox and the Hound* cu trei ani în urmă. Eram încrezători că puteam redeveni jucători importanți în industrie”⁸ (*Ibidem*, p. 82, tr. n.).

În deceniul cuprins între 1989 și 1999, cei de la Walt Disney Studios au traversat o perioadă marcată profund de reconfigurări estetice și ideologice. Acest parcurs al animației este identificat, în discursul critic, drept *Renașterea Disney*. Etapa emergentă are parte de un incipit promițător prin lansarea *Micii sirene*, legitimat, ulterior, de filme precum *Frumoasa și bestia*, *Aladdin*, *Mulan*, și *Regele Leu*⁹. Producțiile animate menționate au cristalizat un model pe care compania Disney l-a replicat sistematic, transformându-l într-o strategie de brand perenă. Această evoluție a fost

⁷ “Is in many ways more Walt than Walt Disney”.

⁸ “No challenge that Frank [Wells] and I faced when we arrived at Disney was more critical than re-entering the movie and television business. We had nowhere to go but up... In network television, Disney had dropped out of the business altogether. In live action, not a single project in development seemed worth making. There were a couple of animated projects under way, but no new animated movie had been released since *The Fox and the Hound* three years earlier. We were confident that we could become players again.”

⁹ “The Little Mermaid”, “Beauty and the Beast”, “The Lion King”.

determinată de sinergia dintre estetica perioadei formaliste și o expansiune industrială fără precedent, fenomen care a permis standardizarea inovației artistice în cadrul unui sistem de producție de masă.

Thomas L. Harris identifică în *Mica sirenă* un punct strategic, unde excelența artistică și viabilitatea comercială se întâlnesc (*Ibidem*, p. 89) și care marchează noul standard al animației. În același registru, Doug Pratt analizează succesul producției și susține că acesta a însemnat nașterea unei noi paradigme care avea să contureze direcțiile estetice ale studioului pentru următorii ani.

În ciuda faptului că termenul *Renașterea Disney* este tratat într-un mod entuziast, analiza teoretică subliniază o fragmentare a studiilor de specialitate. Abordările centrate pe profilul identitar al textelor nuanțează faptul că animațiile sunt receptate prin prisma unui set de grile ideologice. Astfel, conform lui Paul Wells, Jafar din *Aladdin* poate fi citit atât ca antagonist arhetipal, dar și ca o figură politică, care face referire la portretizarea contemporană a lui Saddam Husein. *Regele Leu* deschide la rândul său discuții în ceea ce privește diversele chei de interpretare, de la ecouri shakespeariene din *Hamlet* la apropieri stilistice de animeul Kimba, leul alb. *Mulan* devine un text polisemic, poate să releve ideea de obediență față de autoritate sau o contestare a normelor de gen, printr-o relectură *queer*. În ceea ce o privește pe Belle din *Frumoasa și bestia*, analiza se încadrează în două direcții contradictorii. Potrivit uneia dintre ele, Belle este victima unei societăți patriarhale opresive, iar potrivit celeilalte, imaginea eroinei este caracterizată de spiritul său nobil, care transcende convențiile sociale prin iubire (*Ibidem*, p. 89).

Se subliniază stratificarea interpretativă a textelor vizuale, care atestă și capacitatea lor de a crea sensuri multiple, în funcție de poziționarea ideologică a cititorului sau spectatorului.

Deși această perioadă pare lipsită de imperfecțiuni, la finalul anilor '90, compania în frunte cu Eisner a întâmpinat o serie de obstacole în ceea ce privește dezvoltarea accelerată a tehnologiilor digitale, caracteristică desenelor Pixar. Fenomenul Disney este depășit de noul standard al animației. Poveștile prințeselor care își sacrifică întregul destin în numele iubirii nu mai sunt privite ca aspirație, ci chiar dintr-un unghi opus. Așadar, nici sub aspect tehnic, și nici ca forță narativă, imperiul condus de către Michael Eisner nu mai prezintă vreun interes pentru noua generație, ce impune un nou set de standarde la nivel de societate.

În contextul dezvoltării tehnologiei, Studiourile Disney s-au confruntat cu o altă dilemă la nivel de companie. Necesitatea de a-și reevalua mijloacele de expresie artistică și modelul de producție i-au făcut să aleagă calea metamorfozei. Dominanța impusă de Pixar Studios prin animațiile realizate 3-D a dus la o abandonare forțată a emblematicului desen 2-D, specific companiei. Noua viziune artistică va fi cunoscută sub eticheta de *Neo-Disney*.

Punctul culminant al acestei perioade îl reprezintă momentul lansării *Regatului de gheață* (*Frozen*) în anul 2013. Filmul schimbă arhitectura clasică a basmului Disney

prin rearticularea temelor centrale. Povestea de dragoste este înlocuită cu iubirea fraternală, dimensiunea romantică fiind subjugată de importanța acordată familiei. Felul în care *Disney Studios* configurează narațiunea demonstrează modul prin care integrează valorile contemporane, mai exact diversitatea emoțională, solidaritatea și asumarea responsabilității atunci când este vorba de procesul maturizării. Anxietatea cauzată de trecerea timpului și a copilăriei este receptată aici mult mai tangibil, escapismul sugerat de filmele anterioare atunci când realitatea devine dificil de gestionat nu mai prezintă o soluție pentru noile personaje. Animațiile din etapa actuală manifestă o predispoziție pentru medierea șocului maturizării, marcând tranziția de la iresponsabilitatea copilăriei la asumarea răspunderii individuale de dragul binelui colectiv.

Deși perioada *Neo-Disney* a înregistrat un succes colosal, ascensiunea animației tridimensionale (CGI) a obligat studioul să încheie un parteneriat cu Pixar, liderul acestei revoluții tehnologice. Inițial, acordul contractual avantaja economic gigantul Disney; totuși, controlul simbolic al pieței a fost rapid destabilizat de inovația digitală a celor de la Pixar, generând tensiuni profunde de autoritate. Așa cum observă Chris Pallant, dinamica dintre cele două entități a degenerat treptat dintr-o dependență contractuală într-o rivalitate ostilă, care a pus în pericol stabilitatea economică a studiourilor Disney (*Ibidem*, p. 128). Conflictul s-a soluționat prin achiziția totală a companiei Pixar de către partenerii lor. Astfel, este vorba despre o redefinire ideologică, nu despre o absorbție corporativă obișnuită. Integrarea Pixar a adus după sine noi amendamente prin trecerea ireversibilă de la animația 2-D, la cea 3-D și redefinirea esteticii celor de la Disney, efect resimțit actualmente.

Abilitatea companiei de a se metamorfoza dintr-un simplu studio de animații, în faza incipientă, într-un complex megalitic de corporații subliniază capacitatea sa de supraviețuire în orice ecosistem media. Disney a reușit să își proclame rolul de modelator al imaginarului cultural contemporan, devenind un prim avocat al globalismului.

2. Disneyficarea basmelor și mitologia modernă

Reconfigurarea firelor narative utilizate în procesul de americanizare își are rădăcinile în tradiția basmelor populare, care, în formele lor inițiale, au servit drept instrumente fundamentale în constituirea de comunități. Prin intermediul lor au apărut primele conduite civice, care aveau drept scop integrarea individului într-un grup de apartenență. Poveștile creau interconexiuni umane prin intermediul învățăturilor transmise, în final devenind un element incontestabil al numitorului comun la care au ajuns oamenii. În formele lor tradiționale, basmele îndeplineau un rol ritualic și explicativ, ajutând, prin sacralitatea lor, să integreze în societate un nivel de percepere al fenomenelor naturale și a ciclicității vieții. Ele defineau o viziune colectivă asupra lumii, păstrând o armonie interioară și oferind modele alternative de interpretare a realității.

Însă, odată cu apariția tiparului, receptarea tradițională a suferit o mutație radicală. După cum remarcă Jack Zipes în *Breaking the Disney Spell*, presa scrisă a determinat în cele din urmă „moartea naratorului” consacrat și a dus la o destabilizare a dinamicii sociale, caracterizată de o distribuire ierarhizată a basmelor (1999, p. 334). Poveștile care anterior erau accesibile maselor au devenit un produs asociat culturii burgheze, ceea ce a dus la o distorsionare profundă a funcțiilor lor.

În acest sens, basmele au fost divizate în categorii distincte, precum: mituri, legende, fabule, anecdote și povești cu zâne, fiecare dintre ele având un rol bine definit în modelarea educațională și culturală. Flexibilitatea și evoluția poveștilor cu zâne au un loc central în acest studiu, deoarece, începând cu secolul XVII, acestea au devenit mai mult platforme de critică socială, iar în secolele XX-XXI, prin intermediul cinematografiei, chiar instrumente subtile de îndoctrinare și propagandă.

În secolul XIX, mișcarea de consolidare a națiunilor moderne a luat amploare în toată Europa, iar în acest context, Frații Grimm au inițiat un program de promovare a culturii germane prin colecționarea și republicarea basmelor populare. Însă basmul literar era deja consacrat ca gen distinct în peisajul european, datorită contribuțiilor unor autori precum Hans Christian Andersen, Carlo Collodi, Ludwig Bechstein, dar și ale scriitorilor victorienți George MacDonald și Oscar Wilde. Fiecare dintre acești creatori a abordat în mod particular narațiunea, diversificând-o astfel atât din punct de vedere estetic, cât și teoretic, în funcție de individualitatea națională. Conform afirmațiilor lui Jack Zipes, basmul a devenit un aparat narativ esențial pentru exprimarea specificităților locale, într-un climat în care construcția identităților teritoriale reprezenta o prioritate (*Ibidem*, p. 337).

Spre deosebire de transmisia orală caracteristică basmelor tradiționale, basmul literar a fost conceput pentru a favoriza lectura individuală. Astfel, caracterul privat al poveștilor a produs o transformare semnificativă a modului de receptare al acestora. Cartea, ca obiect fizic, a facilitat retragerea cititorului într-un spațiu intim, dar izolat, rupând astfel coeziunea comunitară care definea inițial basmul popular.

De asemenea, publicarea basmelor pentru copii a fost un fenomen tardiv în majoritatea țărilor europene, din cauza originii lor „vulgare” și tematicii marcate de ambiguitate, aspecte care stârneau îngrijorări în rândurile părinților. Adesea considerate insuficiente pentru educația celor mici, basmele erau privite cu suspiciune, iar Jack Zipes susține că elementele subversive ale narațiunilor îngreunau capacitatea puterii oficiale de a controla în întregime mesajele transmise (*Ibidem*, p. 336).

În cea de a doua jumătate a secolului XIX, narațiunea a căpătat o dimensiune dublă, atât în cultura înaltă, cât și în cea populară, prin instituționalizarea studiului folcloric și apariția școlilor de critică literară dedicate basmului. Ilustrarea poveștilor a constituit, de asemenea, o inovație semnificativă, devenind o practică frecventă și importantă în procesul de estetizare, chiar dacă imaginea îndeplinea adesea un rol secundar în raport cu textul scris. Însă, odată cu oficializarea cercetării literaturii populare, nu a întârziat să apară nici arta cinematografică, care a inversat raportul

tradițional dintre narațiune și imagine. Filmul a devenit un mediu dominant, în care reprezentarea vizuală genera propriul text, modificând modul de transmitere și receptare a poveștilor. Prin urmare, Walt Disney și alți animatori au transfigurat basmele clasice în opere cinematografice nu doar adaptându-le, ci reinterpretându-le integral. Noua formă de exprimare a permis globalizarea și includerea acestora într-un circuit cultural de masă, modificându-le substanțial funcțiile tradiționale.

Adaptarea cinematografică a basmelor clasice de către Walt Disney Studios presupune o metamorfozare completă a narațiunii prin estomparea elementelor conflictuale sau violente și înlocuirea lor cu rezoluții simplificate, construite în cheie patriarhală. Un exemplu relevant în acest sens este readaptarea *Albei-ca-Zăpada*, în care cruzimea din textele Fraților Grimm este condensată, iar personalitatea eroinei este configurată într-un registru angelic și naiv, totul culminând cu sărutul salvator al prințului, rezoluție care marchează din nou poziția triumfătoare a agentului masculin. Antropomorfizarea animalelor și personalizarea piticilor conturează o diminuare a conflictului original. Astfel, animalele devin protectori activi ai prințesei, iar piticii se prefac în adevărate vedete ale narațiunii, întrucât Walt Disney le modifică poziția secundară din povestea arhetipală. Cadrul și atmosfera feerică facilitează imersiunea publicului într-o lume idealizată, unde perspectivele dominante sunt cele ale armoniei și ordinii vizuale. În analiza sa, Jack Zipes nuanțează modul în care Disney reinterpretează semantic basmele pentru a le introduce într-o paradigmă narativă controlată, unde miza finală constă în dependența față de o autoritate masculină (*Ibidem*, p. 340). Drept urmare, trezirea *Albei-ca-Zăpada* nu mai este accidentală, precum în basmul Fraților Grimm, ci este posibilă exclusiv cu ajutorul sărutului dător de viață al prințului, narațiunea devenind astfel un instrument de control emoțional.

Deși filmele Disney sunt considerate revoluționare datorită stilului grafic al animațiilor și portretizării minuțioase a personajelor, acestea rămân, în principal, unidimensionale, reflectând tipare sociale rigide și o viziune utopică asupra lumii. În acest fel, receptarea spectatorilor tinde să privilegieze dimensiunea spectaculară și divertismentul imediat. Basmul, în secolul XX, se află într-un proces de contaminare culturală standardizată, aliniată modelului consumist american. Această reconstrucție sistematică a narațiunilor clasice va deveni, după moartea lui Walt Disney, formula dominantă a studioului, păstrată cu fidelitate de echipele succesoare. Prin strecurarea subtilă a noilor ideologii ale epocii în structura desenelor animate, Disney a garantat perpetuarea unui discurs literar și vizual, menit să păstreze un răspuns pozitiv din partea audienței și să consolideze în mod simultan influența globală a brandului.

3. Politici vizuale ale multiculturalismului – analiza graniței estetice în animația Disney

Departate de a funcționa ca spații ale întâlnirii interculturale autentice, adaptările Disney ale unor mituri și istorii non-occidentale transformă alteritatea într-un produs

narativ estetizat. Așa cum analizează James Clifton, frontiera culturală este mai curând un decor regizat decât o punte de dialog (1990, p. 9). Eve Benhamou evidențiază cum această retorică a diversității ascunde un mecanism subtil de excludere (2014, pp. 153-155), ceea ce Eduardo Bonilla-Silva definește drept rasism fără rasă, *color-blind racism*: o formă de rasism structural, mascată de retorica egalitară. În acest sens, diferențele etnice sunt recunoscute doar în măsura în care pot fi tratate decorativ sau ignorate, iar discrepanțele sistemice sunt naturalizate prin cadre discursive aparent neutre, precum „meritocrația” sau „viziunea universală a umanității” (2003, pp. 26-31). Astfel, în contextul animației Disney, multiculturalismul devine un spațiu al aculturalizării, unde alteritatea este golită de substanță și ambalată într-un imaginar confortabil.

În logica acestei rescrieri, trecutul devine obiectul unei selecții ideologice. „Căutarea trecutului utilizabil”, formulă propusă de Henry Steele Commager și reluată de Heike Paul în lucrarea sa *The Myths That Made America*, descrie perfect modul în care Disney reorganizează mituri și figuri istorice, precum *Mulan*, *Aladdin* și *Pocahontas* (Paul 2014, p. 91). Edward Said identifică în acest proces o proiecție exotică și generalizată a lumii, în special a Orientului, transformată într-un „adevăr” în sens nietzschean, mai exact un consens de metafore repetate până la legitimarea lor ca adevăr necontestabil (2018). Așadar, ceea ce Lidja Prskalo conceptualizează drept *filtrul sau perspectiva Disney*, o privire mediată ideologic care reconstruiește alteritatea într-o formă ușor de controlat, devine revelator pentru înțelegerea acestor producții (Prskalo 2023, pp. 32-36), care nu propun un dialog cu Celălalt, ci funcționează ca instrumente de reafirmare a centrului occidental, disimulând hegemonia prin limbajul aparent inofensiv al animației.

3.1. Ficțiunea toleranței în cadrul narațiunii *Balada lui Mulan*

Balada lui Mulan, inclusă în perioada dinastiei Song în antologia *Yuefu Shiji*, este o narațiune poetică fondatoare, care articulează valorile principale ale eticii confucianiste. Alegerea protagonistei de a se înrola în locul tatălui său nu implică o revendicare a libertății personale, ci un act de pietate filială, în deplin acord cu idealul conservării ordinii familiale și cosmice (Dong 2010, p. 56). Această decizie adaptează structura de gen la o situație de criză, fără intenția de a o destabiliza. Analiza propusă în acest subcapitol evită grila feministă contemporană, pentru că balada funcționează într-un registru tradițional, în care travestiul reprezintă un instrument de sacrificiu, nu un gest al emancipării. Identitatea de gen a lui Mulan este menținută textual prin utilizarea constantă a termenului „nă”, care înseamnă fiică, chiar și în contextul militar (*Ibidem*, pp. 58-59). Astfel, feminitatea este mai degrabă suspendată decât negată, într-un cadru narativ care valorifică loialitatea și discreția.

Un aspect definitoriu este opoziția spațială între *nei*, interiorul domestic, și *wai*, exteriorul militar, ambele structurate simbolic în baladă. Tranziția de la războiul de țesut la câmpul de luptă este marcată de un suspin „Jiji”: o fractură sonoră, care denotă

o criză interioară, o tensiune morală și faptul că personajul are o dilemă existențială (*Ibidem*, pp. 59-60). Pe durata celor doisprezece ani de serviciu militar, poemul epic accentuează continuitatea morală a protagonistei. Încheierea presupune o răsplată imperială, pe care Mulan o refuză, și reîntoarcerea la spațiul *nei*, evidențiată de un ritual specific: pieptănatul părului, aplicarea machiajului, îmbrăcarea rochiei vechi (*Ibidem*, p. 55). Acest act semnalează restaurarea ordinii în univers, întrucât travestiul este „spălat”, iar rolul de fiică este reafirmat în mod conștient. Reconfigurarea identității presupune o reafirmare a capacității femeii de a acționa în cadrul normelor confuciene, în numele unui bine superior. Travestiul devine, astfel, un mecanism de echilibrare a unei crize familiale, nu o cale spre autonomie personală (*Ibidem*, p. 60).

În perioadele ulterioare, figura lui Mulan a fost intens glorificată, atribuindu-i-se locuri de naștere, temple și monumente votive (*Ibidem*, pp. 63-64). Construcțiile validează încercarea de a o dispune pe eroină într-un cadru istoric real, funcționând ca forme de legitimare culturală a unei figuri morale ideale. În acest sens, Mulan devine un reper al feminității active, configurat însă pe coordonate etice tradiționale. Naratiunea sa subliniază echilibrul dintre loialitatea filială și responsabilitatea civică, unde travestiul nu funcționează ca un instrument de eliberare personală, ci ca un mecanism de prevenire a dezintegrării ordinii sociale. Personajul acționează astfel în conformitate cu anumite norme morale, care încalcă temporar convenția de gen tocmai pentru a o proteja. În final, Mulan reprezintă un model arhetipal al conservării prin transgresiune, demonstrând că eroismul individual rămâne subordonat stabilității comunitare (*Ibidem*, p. 59). Această structură simbolică este însă reconfigurată radical în adaptarea Disney din 1998. Filmul *Mulan* oferă o reconstrucție ideologică și vizuală a baladei chinezești clasice, fiind profund ancorat în ceea ce specialiștii numesc „logica multiculturalismului corporatist”. Așa cum demonstrează criticul Sheng-mei Ma (2000, pp. 114-116), reprezentarea Chinei este filtrată printr-o lentilă orientalizantă, care transformă spațiul cultural asiatic într-un „spectacol turistic”, destinat consumului vestic și golit de specificități istorice autentice. Această configurație este simptomatică pentru procesul de „disneyficare” – o disoluție a diferenței culturale prin estetizarea ei controlată de hegemonia cultural-mediatică americană.

Disney prelucrează o versiune artificializată a Chinei, reducând complexitatea tradițiilor milenare la o sumă de simboluri vizuale recognoscibile (precum Zidul Chinezesc, bolurile de orez, bețișoarele, dragonii), pe care Ma le definește drept elemente de recuzită ale unui „Orient imaginar”. În acest context, teoreticianul Jaap van Ginneken (1998) subliniază că astfel de portretizări funcționează pe baza unor imagini stereotipice care, deși sunt menite să atragă publicul global, riscă să perpetueze o viziune reducăționistă. În cadrul acestui mecanism de reprezentare, Orientul este adesea definit prin opoziție față de valorile individualiste și universalizante ale Occidentului, proces pe care Edward Said (1978) l-a identificat drept fundamentul discursului orientalist, preluat și adaptat de industria de divertisment contemporană.

Într-o analiză critică detaliată, Jing Yin subliniază că filmul *Mulan* reproduce un tipar narativ în care feminitatea asiatică este valorizată doar în măsura în care se aliniază cu idealurile occidentale ale emancipării (2011, p. 63). În această logică, Mulan devine o eroină, deoarece parcurge un arc al dezvoltării personale specific modelului liberal vestic, care privilegiază inițiativa individuală și victoria personală asupra constrângerilor culturale. Astfel, dimensiuni precum pietatea filială și patriotismul sunt aproape complet eliminate. Jing Yin argumentează că feminismul prezentat este „non-amenințător” pentru publicul occidental, întrucât presupune salvarea femeilor non-occidentale din cadrele tradiționale proprii, consolidând implicit ideea că aceste culturi sunt inerent opresive (*Ibidem*, pp. 59-61).

Sotirios Mouzakis adaugă că eroina Disney este redusă la un avatar al discursului politic vestic: o adolescentă rebelă, incomodă pentru normele tradiționale, care sfârșește prin a fi integrată într-un sistem domestic acceptabil (2019, p. 67). Travestiul ei își pierde caracterul ritualic, devenind prilejul unei crize de identitate tipic postmoderne, în care genul și etnia sunt estompate pentru a face loc unei figuri ușor consumabile la nivel global, nici prea orientală și nici prea deviantă. Rescrierea vizuală și narativă a protagonistei este întărită și de înfățișarea personajelor secundare. Andreena Salem Paulus Eshow și Diana Bet Gevergiz Lundsgaard arată că Disney subliniază grafic diferențele rasiale. Mulan are trăsături estetizate în mod deliberat pentru a o face mai puțin exotica: ochi mari, față rotundă, corp androgen, în timp ce soldații asiatici sunt caricaturizați grotesc (2023, pp. 36-37). Contrastul cu personajul Li Shang, construit cu trăsături aproape eurocentrice, arată efortul studioului de a contura o ierarhie vizuală a umanității, în care doar ceea ce se apropie de canoanele occidentale este demn de admirație și romantizare.

Prin urmare, multiculturalismul promovat de Disney în *Mulan* reliefează o formă camuflată de aculturație forțată. În loc să celebreze diversitatea, filmul o încadrează într-un sistem narativ vizual care o estompează, o simplifică și o rearanjează, asemenea travestiului, pentru a servi unei ideologii dominante. Așa cum afirmă Jing Yin, China este portretizată drept o societate monolitică, prezentată ca rigidă și patriarhală, care trebuie salvată de o protagonistă occidentalizată, devenită „compatibilă” cu așteptările publicului global (2011, p. 59).

3.2. Lumea arabă în animația Disney: Aladdin, între miraj și hegemonie

În cartea sa din 1979, *Orientalism*, Edward Said formulează o critică de profunzime a modului în care Occidentul a construit, în mod sistematic, imaginea Orientului ca „celălalt”, pasiv, exotic, irațional și inferior. Orientalismul este, în esență, un sistem discursiv care inventează Estul într-un mod convenabil, fără a-l reprezenta în complexitatea sa reală, pentru a justifica dominanța politică, culturală și epistemică a Vestului. În această arhitectură, lumea arabă este redusă la un mozaic de diferențe hiperbolizate, la un spațiu fără istorie coerentă, populat de figuri asociate cu pericolul,

femei cu o senzualitate exacerbată și ritualuri obscure, în contrast direct cu imaginea unui Occident rațional, civilizat și moral (Said 2018, pp. 42-47).

Această perspectivă teoretică definită mai sus se regăsește în animația *Aladdin*, din anul 1992, unde Disney propune o lume arabă reconstruită conform așteptărilor unui public global vestic. Orașul fictiv, Agrabah, un spațiu imaginar situat „undevea între India și Arabia”, devine un decor orientalist lipsit de consecvență: palatul sultanului este inspirat de Taj Mahal, un monument indian, în timp ce casele orașului sunt colibe de lut de tip nord-african. Târgul este populat de diferite animale, precum maimuțe și șerpi, dar și de negustori portretizați într-o manieră agresivă și caricaturală, întregul spațiu evocând o colecție de tropi derivați din imaginarul colonial (Hakami; AlJahdali 2024, p. 107).

În această versiune, povestea lui Aladdin este complet reconfigurată. Varianta originală, transmisă de Hanna Diyab, un povestitor sirian, și preluată de Antoine Galland, este plasată în China și include personaje precum mama lui Aladdin, care întruhidează figura autorității morale, un magician african în rolul antagonistului și prințesa Badroulboudour, o figură imperială respectată. Relațiile dintre personaje sunt reglementate de coduri sociale, familiale și religioase stricte (Irwin 2004, pp. 66-69). Disney înlătură toate aceste elemente și creează un univers hibrid, în care Aladdin capătă trăsături americane, iar lumea în care trăiește este doar vag arabizată, lipsită de istorie, de religie, de repere culturale specifice. Jasmine, de asemenea, este un personaj construit printr-o puternică estetizare erotică. Ținuta ei, inspirată din moda Bollywood, este sumară, are abdomenul și umerii goi, ochi conturați și mișcări senzuale. Postura sa, replicile și scena în care îl seduce pe Jafar sunt parte a unui cod narativ în care feminitatea orientală este reprezentată ca fiind disponibilă, decorativă și neamenințătoare (Eshow; Lundsgaard 2023, pp. 25-29). Această sexualizare este amplificată prin ambivalența adresării, Jasmine devine atât prințesă pentru copii, cât și un simbol erotic subtil pentru adulți, într-o formă de reprezentare care contribuie la infantilizarea și estetizarea figurii feminine arabe.

Pe lângă sexualizarea intenționată a personajelor, spiritualitatea islamică este complet eliminată. Spre exemplu, Zakat, milostenia obligatorie, pilon al islamului, lipsește din scena în care Jasmine „fură” un măr și îl dăruiește unui copil sărman. Nu apar rugăciuni, nu se face nicio trimitere semnificativă la Allah sau la valori religioase, element important al imaginarului cultural și religios arab. În schimb, spațiul oriental este prezentat ca un loc al pedepsei și al misticismului, unde se desfășoară execuții publice și se fac vrăji negre, motive recurente utilizate în cinematografie pentru a întări imaginea unei alterități reprezentate ca primitive și incontrollabile (Prskalo 2023, pp. 6-7). Aladdin însuși devine asimilabil imaginarului occidental doar prin distanțarea de lumea care îl înconjoară, are o voce cu un accent american, trăsături neutre și trăiește o aventură tipică idealurilor occidentale. Nu învață coduri culturale locale, nu își asumă tradiții, ci „salvează” spațiul oriental exact pentru că este „altul” față de el (Shaheen 2001, pp. 18-20).

În acest cadru, animația funcționează ca un mecanism de reconfirmare a perspectivei occidentale dominante. În spatele unui discurs aparent inofensiv, destinat publicului tânăr, se desfășoară o reorganizare simbolică a diferenței etnice, rasiale și culturale, care se transformă într-o convenție vizuală standardizată și predictibilă. *Aladdin* oferă un exemplu revelator al modului în care ficțiunea poate susține forme subtile, dar persistente, de dominație și excludere socială sub masca divertismentului.

3.3. Botezul ca act ideologic: Pocahontas și mecanismele reconcilierii forțate în animația Disney

Figura istorică a lui Pocahontas, al cărei nume real era Matoaka, a fost transformată radical de-a lungul secolelor dintr-o copilă a tribului Powhatan într-o emblemă ideologică a reconcilierii coloniale. Deși în realitate a fost o tânără capturată, ținută ostatică de către coloniști și forțată să renunțe la identitatea ei culturală, narațiunea dominantă a transformat-o într-o „doamnă pioasă” convertită la creștinism, supusă, obedientă și, în mod convenabil, „civilizată” (Townsend 2005, pp. 135-137). Această metamorfozare face parte dintr-un proces deliberat de rescriere istorică, ce a favorizat construirea unei viziuni distorsionate a coloniștilor asupra Americii, ca spațiu al reconcilierii și al înțelegerii interrasiiale, un mit fondator consolidat pe tăcerea celor cucerțiți.

După răpirea sa în 1612 și botezul forțat sub numele de „Rebecca”, Pocahontas a fost căsătorită cu John Rolfe în 1614. Alegerea acestui nume a fost intenționată. În Vechiul Testament, Rebecca este figura feminină care, prin căsătoria sa cu Isaac, devine instanța matriarhală a unui popor ales și inițiază tranziția de la nomadism la stabilirea unei patrii. În mod simbolic, coloniștii au folosit acest nume pentru a reinventa identitatea lui Pocahontas ca „mamă” a unei noi Americi, creștine, supuse și albe, ștergându-i trecutul indigen și atribuindu-i un destin fabricat (Paul 2014, p. 91). Uniunea a fost promovată de discursul colonial ca o reconciliere exemplară între două lumi, dar, în realitate, a fost o afirmare a supremației religioase, patriarhale și sociale asupra popoarelor native.

Disney a reconfigurat această poveste tragică într-o ficțiune animată de tip romantic, lansată în anul 1995, care transformă trauma istorică într-o poveste de dragoste interrasiială idealizată (*Ibidem*, p. 124). Filmul Pocahontas prezintă o protagonistă matură, sexualizată subtil, care alege în mod conștient iubirea unui colonizator, John Smith, devenind astfel „vocea rațiunii” și puntea dintre două civilizații. Studioul a declarat explicit că și-a dorit să creeze un „Romeo și o Julieta ai Lumii Noi”, minimalizând dimensiunea violentă a contextului istoric, în care eroina moare prematur la doar 21 de ani, în Anglia, departe de propria casă (Abd El-Alim 2014, pp. 976-977).

În această reprezentare cinematografică, protagonista este ridicată la rangul unei „Eve tribale”, o figură mitologică asociată originilor, care, asemenea zeiței Gaia, posedă o înțelepciune spirituală atemporală, o relație sacralizată cu natura

și o frumusețe idealizată. Este portretizată ca o preoteasă a echilibrului cosmic, o protectoare eco-spirituală, care poate preschimba violența în armonie și invazia în iubire (Benhamou 2014, pp. 153-155). Estetica eco-feministă o extrage din contextul istoric concret și o remodelează într-un arhetip exportabil, specific globalizării, în care colonialismul este rescris ca întâlnire predestinată și relație pasională între civilizații.

Alegoria romantică, deși ambalată într-un discurs al toleranței și al multiculturalismului, funcționează, de fapt, ca o formă de revizionism. Ea șterge numele genocidului și înlocuiește tragismul evenimentelor cu o reconciliere artificială. John Smith este reprezentat ca un erou viril, nobil și blond, imaginea clasică a masculinității occidentale salvatoare. În opoziție cu Kocoum, partenerul ales al eroinei conform tradiției, care este marginalizat și redus la figura unui bărbat gelos, lipsit de umanitate și rigid în fața „progresului adus de europeni” (Abd El-Alim 2014, p. 977). Filmul perpetuează o retorică a păcii iluzorii. Vinovăția pentru conflictul dintre europeni și indigeni este distribuită egal între cele două părți, deși istoria demonstrează clar o opresiune unilaterală. Cântecul *Savages* este emblematic în această cheie, punând pe același plan reacția violentă, dar justificată a indigenilor, cu bigotismul colonizatorilor (Gama-Rivas 2022, p. 1). Ficțiunea în cauză devine un mit fondator alternativ al națiunii americane. Pocahontas este înfățișată ca „mama multiculturalismului”, dar, în mod paradoxal, i se neagă accesul la propria voce. Așa cum afirmă Mary Dearborn și Heike Paul, ea devine o precursoră a tuturor femeilor de culoare din Statele Unite ale Americii care încearcă astăzi să își recupereze destinul și istoria, nu pentru a le romantiza, ci pentru a le contesta (Paul 2014, p. 124).

Dintr-o ființă reală, cu un destin tragic, Pocahontas a ajuns a fi absorbită într-un brand global. Imaginea ei, decuplată de la contextul istoric și de la masacrul colonialismului, a fost reconfigurată într-un corp ficțional, supus unui eclectism vizual standardizat. Figura sa resemnificată a fost mai apoi diseminată prin obiecte comerciale precum păpuși, articole vestimentare, materiale promoționale și jucării, devenind o emblemă comercială a unei companii transnaționale, care a instrumentalizat imaginea unei femei indigene pentru a masca acțiunile de subjugare (*Ibidem*, p. 124). Actul de *rebranding* comercial a pătruns adânc în mecanismele economiei afective și ale identității mediatice: eroina a fost transformată într-o marfă sentimentalizată, o „prințesă” exotică, al cărei trecut este estompat de iluzia toleranței și a multiculturalismului. În această logică a consumului, experiența disruptivă a subordonării brutale este reciclată ca scenografie depolitizată, ușor comercializabilă (Gama-Rivas 2022, p. 1). Drama sa devine o pledoarie pentru iubirea universală, adaptabilă oricărei piețe internaționale. Prin acest proces, Disney normalizează perspectiva eurocentrică asupra colonizării în imaginarul popular, oferindu-i un ambalaj discursiv accesibil, cu care se poate empatiza și ușor asimilabil.

Protagonista devine, astfel, mai mult decât o imagine de marketing, ea funcționează ca o figură simbolică centrală într-un aparat ideologic transmediatizat, unde pacea este redusă la plasticitate, iar „celălalt” este cosmetizat, pentru a putea fi acceptat și integrat

în lumea occidentală (Edwards 1999, pp. 147-168). Figura sa este instrumentalizată asemănător unei imagini materne fabricate ideologic, prin care națiunea americană își poate vizualiza originile ca fiind feminine și mutual acceptate, o versiune profund distorsionată a unei realități fracturate într-un mod violent. În acest sens, ecranizarea filmului *Pocahontas* reflectă felul în care identitățile marginale sunt reasamblate, *detoxifiate* ideologic și metamorfozate în vehicule de legitimare a unei hegemonii vestice. Istoria personală este înlocuită cu mitologia corporatistă, colonizatorul devine iubitul nobil, iar victima, educatorul blând. Se reliefează o inversare subtilă, dar extrem de eficientă, în care Disney își exercită puterea prin conturarea unui trecut confortabil și exportabil.

Așadar, în spatele cortinei de animație fluidă, cântece memorabile și personaje accesibile publicului, Disney elaborează un mecanism narativ sofisticat, profund ideologizat, care transformă diversitatea etnică în spectacol, deosebirile – în confort vizual, iar conflictul – în reconciliere ficțională. Analiza ecranizărilor lui *Pocahontas*, *Mulan* și *Aladdin* conturează cu o claritate revelatoare o strategie sistematică de reconfigurare culturală a „Celuilalt”, menită să reafirme poziția de centru epistemic a Occidentului. Aceste reprezentări sunt expresia unui proces amplu de aculturalizare hegemonică, în care diversitatea este coregrafiată și nu celebrată. Multiculturalismul promovat de Disney este iluzoriu, regizat și funcțional, servind ca ambalaj afectiv pentru o formă de supremație vestică, în care doar identitățile „detoxifiate” și convertibile în marfă sunt demne de vizibilitate. Alteritatea este astfel resemnificată în limbajul narativ dominant. Este vorba despre o rescriere ideologică, prin care diferența este domesticită cu scopul de a aparține lumii „civilizate”, pentru a deveni produsul perfect exploatabil.

Concluzie

În contextul globalizării imaginarului Disney, această cercetare a urmărit mecanismele prin care basmele clasice și miturile fondatoare sunt reconfigurate în acord cu valorile culturale, economice și ideologice ale contemporaneității. Analiza a evidențiat faptul că miza centrală a producțiilor Disney nu constă doar în adaptarea unor povești tradiționale pentru publicul modern, ci și în remodelarea lor conform logicii capitalismului afectiv și a culturii consumiste. Sub aparența divertismentului și a evadării, aceste narațiuni dezvoltă o pedagogie subtilă a conformismului emoțional, în care libertatea, fericirea și împlinirea personală sunt integrate într-un sistem de valori standardizat și recunoscutibil.

Ecranizările Disney configurează un univers simbolic construit pe formule narrative recurente și pe reutilizarea unor repere arhetipale adaptate sensibilităților contemporane. Diversitatea culturală este acceptată doar în măsura în care poate fi integrată într-un cadru vizual și ideologic controlat, compatibil cu imaginarul occidental dominant. În spatele esteticii spectaculoase și al discursului aparent universalist se află un mecanism de standardizare simbolică, prin care sunt consolidate

anumite tipologii sociale, modele comportamentale și raporturi de putere. În acest sens, poveștile nu mai funcționează ca forme alternative de imaginar sau ca spații ale diferenței, ci ca modalități de reconfirmare a ordinii culturale dominante.

Demersul teoretic a arătat că Disney funcționează și ca un aparat de reorganizare a memoriei colective, reinterpretând mituri, figuri istorice și identități culturale într-o formă accesibilă și exportabilă la scară globală. Ficțiunea devine astfel un instrument de modelare afectivă și de internalizare a normelor sociale, iar nostalgia se transformă într-o resursă culturală și economică esențială. În această logică, animația depășește statutul de simplă formă de divertisment și dobândește o funcție simultan estetică, pedagogică și ideologică. Analiza producțiilor precum *Mulan*, *Aladdin* și *Pocahontas* a evidențiat faptul că reprezentările multiculturalismului din universul Disney sunt adesea construite prin simplificarea și estetizarea alterității. Diferențele culturale sunt reinterpretate într-o manieră care reduce complexitatea istorică și identitară, transformând alteritatea într-un obiect narativ ușor de integrat în logica divertismentului global. Prin acest proces, experiențele istorice marcate de conflict, dominație sau traumă sunt reconfigurate în narațiuni conciliatoare, accesibile și confortabile din punct de vedere emoțional pentru publicul internațional.

În concluzie, studiul demonstrează că imaginarul Disney reprezintă mai mult decât un spațiu al fanteziei și al inocenței colective. El funcționează ca un sistem cultural complex, capabil să influențeze percepții, valori și modele de raportare la lume. Descifrarea acestor mecanisme devine esențială într-un context în care poveștile circulă la nivel global și contribuie activ la configurarea imaginărilor contemporane, a memoriei culturale și a formelor actuale ale conștiinței colective.

Referințe bibliografice:

ABD EL-ALIM, Eman Fawzy Mohammed. The Stereotype of the Indian Princess in J.N. Barker's *The Indian Princess* and Disney's *Pocahontas* (1995). *FJHJ*, vol. 86, nr. 4, 2014, pp. 969-983.

BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. ISBN 978-0812216837.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacre și simulare*. Trad.: Ciprian Mihali. Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2003. ISBN 978-973-7913-74-6.

BEAUVOIR, Simone de. *Al doilea sex, vol. I: Faptele și miturile*. Trad.: Marieva Ionescu și Elena Ciocoiu. București: Humanitas, 2022. ISBN 978-973-50-6987-2.

BENHAMOU, Eve. From the Advent of Multiculturalism to the Elision of Race: The Representation of Race Relations in Disney Animated Features (1995–2009). *Exchanges: The Warwick Research Journal*, vol. 2, nr. 1, 2014, DOI: 10.31273/eirj.v2i1.106.

BONILLA-SILVA, Eduardo. *Racism Without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003. ISBN 978-1442276239.

CLIFTON, James. *The Invented Indian: Cultural Fictions and Government Policies*. New York: Routledge, 1990. ISBN 9781560007456.

DAVIS Amy M. *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

DONG, Lan. *Mulan's Legend and Legacy in China and the United States*. Philadelphia: Temple University Press, 2010. ISBN 978-1592139712.

ECO, Umberto. *Travels in Hyperreality: Essays*. Trad.: William Weaver. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

EDWARDS, Leigh H. United Colors of Pocahontas: Synthetic Miscegenation and Disney's Multiculturalism. În: *Multiculturalism and Narrative*, vol. 7, nr. 2, 1999, pp. 147-168.

ESHOW, Andreena și LUNDSTGAARD, Diana. *A Cultural Analysis of The Walt Disney Company and Their Production of Non-White Imagery in Aladdin (1992), Mulan (1998), Pocahontas (1995), Lilo & Stitch (2002), The Princess and The Frog (2009), and Pixar's Soul (2020)*. Teză de master. Universitatea Aalborg, Danemarca, 2023.

GAMA-RIVAS, Ramon. Pocahontas, Disney's Well-Intentioned Stain: A Film Review. *The Toro Historical Review*, 2014. Disponibil: <https://journals.calstate.edu/tthr/article/download/2741/2503/6750> [accesat 20-04-2025].

GINNEKEN, Jaap van. *Understanding Global News: A Critical Introduction*. Londra: Sage Publications, 1998. ISBN 978-0-761-95709-6.

GIROUX, Henry A. și POLLOCK, Grace. *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman și Littlefield, 2010. ISBN 978-1442201439.

HAKAMI, Lamis și ALJAHDALI, Banan. *A Flawed World: Disney's Aladdin through the Lens of Orientalism*. *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, vol. 7, nr. 12, 2024, pp. 105–109.

IRWIN, Robert. *The Arabian Nights: A Companion*. Londra: I.B. Tauris, 2004. ISBN 978-1860649837.

LEDORÉ, Gaëlle. *"Tale as Old as Time": The Adaptation of Classic Fairy Tales in the Disney Second Golden Age (1989-1995)*. Teză de master. Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines, 2013.

MA, Sheng-mei. *The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. ISBN 978-0-816-63711-9.

MOUZAKIS, Sotirios. Princess of a Different Kingdom: Cultural Imperialism, Female Heroism, and the Global Performance of Walt Disney's Mulan and Moana. În: Barbara Korte, Simon Wendt și Nicole Falkenhayner (coord.), *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture*. New York: Routledge, 2019, pp. 61-80.

MUIR, Robyn. *The Disney Princess Phenomenon: A Feminist Analysis*. Bristol: Intellect Books, 2023. ISBN 978-1529222098.

PALLANT, Chris. *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. Londra: Continuum, 2011. ISBN 978-1441174215.

PAUL, Heike. *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. ISBN 978-3837614855.

PROPP, Vladimir. *Morfologia basmului*. Trad.: Radu Nicolau. București: Editura Univers, 1970.

PRSKALO, Lidija. *Cultural Deformation in Disney Movies: The Disney Gaze*. Teză de master. Universitatea din Split, Croația, 2023. Disponibil: <https://repozitorij.ffst.unist.hr/en/object/ffst:4036/FILE0> [accesat 21-04-2025].

SAID, Edward W. *Orientalism*. Trad.: Doina Lică și Ana Andreescu. București: Editura ART, 2018. ISBN 9786067106039.

SHAHEEN, Jack. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Northampton: Interlink Publishing, 2001. ISBN 978-1566563888.

TATAR, Maria. *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York: W. W. Norton & Company, 2002. ISBN 978-0-393-05163-6.

THOMAS, Frank și JOHNSTON, Ollie. *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York: Abbeville Press, 1981. ISBN 978-0-896-59233-9.

TOWNSEND, Camilla. *Pocahontas and the Powhatan Dilemma*. New York: Hill and Wang, 2005. ISBN 978-0809077380.

WALKOWITZ, Rebecca L. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 9780231165945.

WELLS, Paul. *Understanding Animation*. Londra: Routledge, 1998, ISBN 9780415115971.

WELLS, Paul. *The Animated Bestiary: Animals, Cartoons, and Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2009, ISBN 978-0813544151.

YIN, Jing. Popular Culture and Public Imaginary: Disney vs. Chinese Stories of Mulan. *Javnost The Public*, vol. 18, nr. 1, aprilie 2011, pp. 53-74.

ZIPES, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012. ISBN 9780691153384.

ZIPES, Jack. Breaking the Disney Spell. În: Maria Tatar (coord.), *The Classic Fairy Tales*. New York: W. W. Norton & Company, 1999. ISBN 9780393043796.

Primit: 17 octombrie 2025

Acceptat: 26 iunie 2026