Alicja Pulikowska*
https://orcid.org/0009-0004-4246-6228

https://doi.org/10.32798/dlk.1948

Rodzina zamiast księcia z bajki. Ewolucja motywu miłości w najnowszych filmach Disneya

Abstrakt:

W artykule przeprowadzono analizę siedmiu najnowszych pełnometrażowych filmów animowanych Walt Disney Animation Studios z perspektywy feministycznych studiów familiologicznych. Przewodnim problemem badawczym jest przesunięcie paradygmatu miłości z romantycznej na rodzinną, które można zaobserwować we współczesnej twórczości Disneya, a które określono jako hipotetyczny „zwrot rodzinny". Żeby scharakteryzować to zjawisko, przedstawiono model rodziny powielany w filmach wytwórni do pierwszej dekady XXI wieku włącznie i zestawiono go z modelem relacji rodzinnych ukazanym w siedmiu animacjach z lat 2013–2024: *Krainie lodu* (2013) i *Krainie lodu II* (2019) Chrisa Bucka i Jennifer Lee, *Vaianie. Skarbie oceanu* Rona Clementsa i Johna Muskera (2016) i *Vaianie 2* Dave'a Derricka Jra (2024), jak również *Rayi i ostatnim smoku* Dona Halla i Carlosa Lópeza Estrady (2021), *Naszym magicznym Encanto* Jareda Busha i Byrona Howarda (2021) oraz *Życzeniu* Chrisa Bucka i Fawn Veerasunthorn (2023). Przeanalizowano sposób przedstawiania relacji z rodzicami, rodzeństwem, babciami i dziadkami w każdym z wymienionych filmów pod kątem kreacji poszczególnych postaci i ich roli fabularnej. Analiza obrazuje pewne cechy najwyraźniej niezmienne w prezentacji rodziny w filmach tego studia (brak zróżnicowania, idealizacja ojców i marginalizacja matek, nieskonfrontowane problemy wychowawcze), lecz również obiecujące przesunięcia paradygmatu widoczne w najnowszych produkcjach (zastąpienie wątków romantycznych miłością rodzinną, rosnąca afirmacja siostrzeństwa i reprezentacja nienuklearnych struktur rodzinnych). Tak rozumiany „zwrot rodzinny" może się okazać korzystny w socjalizacji młodych widzów filmów Disneya.

Słowa kluczowe:

filmy animowane, miłość, relacje rodzinne, studia familiologiczne, Walt Disney

* Alicja Pulikowska – lic., przygotowuje rozprawę magisterską na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, poświęconą polskim młodzieżowym romansom gejowskim po 2020 roku. Kontakt: a.pulikowsk2@student.uw.edu.pl.

Family Instead of Prince Charming: The Evolution of the Love Motif in Recent Disney Films

Abstract:

This article offers an analysis of seven recent feature-length films by Walt Disney Animation Studios from the perspective of feminist family studies. The primary research problem is the paradigm shift from romantic to familial love that is prominent in contemporary Disney output, which the author refers to in hypothetical terms as a 'familial turn.' To characterise this phenomenon, the author presents the family model reproduced by Disney through the first decade of the 21st century. It is then juxstaposed with the model of family relationships depicted in seven animated films released between 2013 and 2024: *Frozen* (2013) and *Frozen II* (2019) by Chris Buck and Jennifer Lee, *Moana* by Ron Clements and John Musker (2016) and *Moana 2* by Dave Derrick Jr. (2024), as well as *Raya and the Last Dragon* by Don Hall and Carlos López Estrada (2021), *Encanto* by Jared Bush and Byron Howard (2021), and *Wish* by Chris Buck and Byron Howard (2023). The portrayal of relationships with parents, siblings, and grandparents in each of the aforementioned films is examined in terms of their characters and narrative function. The analysis identifies apparently consistent features in Disney's depiction of the family (a lack of diversification, idealisation of fathers and marginalisation of mothers, and unresolved parental issues), alongside several promising paradigm shifts evident in recent productions (the replacement of romance with family love, the affirmation of sisterhood, and increasing representation of non-nuclear family structures). The 'familial turn' may thus prove beneficial for the socialisation of young viewers of Disney's films.

Key words:

animated films, love, family relationships, family studies, Walt Disney

Wprowadzenie

Korporacja Walta Disneya[1] to firma z długą historią, stale rozdarta między tradycją a potrzebami rozwijającego się rynku oraz przemianami politycznymi, społecznymi i kulturowymi, których była świadkiem przez po-

[1] Za przykładem Macieja Skowery (2021, s. 153) w artykule upraszczam nazewnictwo firmy i jej podmiotów. The Walt Disney Company nazywam „korporacją" lub „Disney Company". Z kolei podmiot odpowiedzialny za produkcję analizowanych przeze mnie pełnometrażowych filmów animowanych, czyli Walt Disney Animation Studios, określam albo jako „Disney", albo jako „wytwórnia". Mówiąc o „filmach" albo „produkcjach Disneya" nie będę więc brała pod uwagę dzieł stworzonych przez podlegające korporacji Pixar Animation Studios.

nad wiek swojego funkcjonowania. Odbicie tych zmian można obserwować w kolejnych produkcjach wytwórni, a one mają wpływ na kolejne pokolenia widzów. Nie ma bowiem wątpliwości, że zjawiska kultury masowej, takie jak wszechobecna marka Disneya, wpływają na socjalizację dzieci (Antosik, 2023; Trysińska, 2015b, s. 63), kształtowanie ich wyobrażeń dot. ról płciowych (Coyne i in., 2016, s. 1921; Golden, Jacoby, 2018, s. 309–312), relacji międzyludzkich (Hefner i in., 2017, s. 514–515) oraz stosunku do instytucji rodzinnych (Trysińska, 2015a, s. 69; Zurcher i in., 2018, s. 2–3). Disney pełni zatem funkcje wychowawcze wobec kolejnych pokoleń młodych osób (Materska-Samek i in., 2022, s. 14), stając się niejako „zaufanym przedłużeniem rodziny" (Wills, 2017, s. 106)[2]. Rodzina zajmuje zresztą niezwykle ważne miejsce w społecznym i ekonomicznym wymiarze funkcjonowania korporacji, która od zawsze kreowała się na firmę prorodzinną. Najlepszym tego przykładem jest wizerunek jej założyciela, Walta Disneya, który „odgrywał rolę ojca i opiekuna Amerykanów w pełnej niepewności połowie XX wieku. Disney był jak dobry mąż i ojciec całego narodu – mile widziany w każdym domu, pocieszał każde dziecko i chronił wszystko to, co dobre w Ameryce" (s. 27).

Obrona amerykańskich wartości rodzinnych w XX stuleciu miała przełożenie zarówno na konserwatywny charakter ówczesnej twórczości Disneya, jak i na charakterystyczne dla wytwórni zabiegi o charakterze cenzury lub neutralizowania tematów trudnych – tzw. disneyfikację [*disneyfication*] (Merriam-Webster, n.d.). Za przejaw disneyfikacji powszechnie uznaje się także wykreowany przez korporację model skrajnie wyidealizowanej heteronormatywnej miłości romantycznej, która była podstawą tradycyjnej rodziny nuklearnej, a zatem fundamentem konserwatywnego, patriarchalnego społeczeństwa (Morlà, Ferré-Pavia, 2025, s. 680). Wraz z nastaniem XXI wieku zmiany kulturowe czy polityczne – związane przede wszystkim z globalizacją, która pociągnęła za sobą czwartą, popularyzującą falę feminizmu (Crafton, 2024, s. 31) – oraz społeczne i ekonomiczne, także na poziomie instytucji rodziny (Slany, 2013, s. 45–46), zaczęły wpływać na twórczość Disneya. Korporacja stanęła w ogniu krytyki: konserwatyści oskarżali ją o zbytnią progresywność, a środowiska progresywne – o dogłębny konserwatyzm (Morlà, Ferré-Pavia 2025; Wills, 2017). Zarzuty te – także, co ciekawe, ze strony konserwatywnej (Krieger, 2025) – coraz częściej dotyczyły kreacji postaci kobiecych i związanego z nimi motywu heteronormatywnej miłości romantycznej, która była nieodłącznym, a często również centralnym elementem niemal

[2] Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Alicji Pulikowskiej.

wszystkich XX-wiecznych filmów animowanych Disneya skierowanych do młodych dziewcząt (Menise, 2019, s. 536).

Wydawać się może, że krytyka przyniosła efekty. Najnowsze filmy wytwórni – nawet te z postaciami wchodzącymi w skład wielkiej franczyzy Disney Princess [Księżniczki Disneya] – nie tylko nie skupiają się już na wątkach romantycznych, ale często wręcz w ogóle ich nie podejmują (Wang, 2025, s. 37). Zastępuje je wartka akcja, sceny walki oraz nowe spektrum relacji – skupiających się na przyjaciołach, społeczności, zwierzętach, a coraz częściej także na rodzinie. W tym artykule zamierzam zweryfikować, czy produkcje Disneya z ostatnich kilkunastu lat można postrzegać jako przejawy swoistego „zwrotu rodzinnego" w działalności wytwórni. Zjawisko to rozumiem jako przesunięcie kultywowanego niegdyś przez Disneya paradygmatu prawdziwej miłości z romantycznej na familijną, o czym może świadczyć zanik tej pierwszej i afirmacja, częstsza problematyzacja oraz rosnąca różnorodność tej drugiej.

Na początku tekstu przedstawię pytania badawcze i materiał, który będę analizować. Następnie przybliżę kontekst teorii familiologicznej w perspektywie feministycznej i postnowoczesnej oraz omówię dotychczasowe badania nad motywem rodziny w twórczości Disneya. Część analityczną podzieliłam nie według filmów, lecz według typów relacji rodzinnych protagonistek: poczynając od relacji córectwa[3] przez relacje siostrzeństwa aż po relacje z dziadkami i babciami. Po szczegółowej analizie materiału staram się zidentyfikować w tych różnorodnych filmach elementy wspólne, a zatem – charakterystyczne dla kreacji rodziny w najnowszych produkcjach wytwórni. Pozwoli to stwierdzić, czy w ostatnich latach faktycznie nastąpiło przesunięcie paradygmatu miłości w twórczości Disneya i dowartościowanie relacji rodzinnych, co wspólnie potwierdzałoby zaistnienie „zwrotu rodzinnego" w kinematografii tej wytwórni.

Pytania badawcze i analizowany materiał

W celu zdiagnozowania „zwrotu rodzinnego" zastanowię się przede wszystkim, na czym polega wspomniane wyżej przesunięcie paradygmatu. Jakie relacje obejmuje i jak zmienia sposób ich prezentacji w porównaniu z dotychczasową

[3] Pojęcie czerpię z książki Elżbiety Korolczuk (2019, s. 34–36), która wprowadza je do polskiego dyskursu jako określenie „związku pokrewieństwa kobiet z rodzicami" (s. 35; autorka nawiązuje do Humm, 1993, s. 37). „Córectwo" wydaje się określeniem bardziej trafnym niż „macierzyństwo" czy „ojcostwo" ze względu na fokalizację filmów Disneya na młodych bohaterkach i charakteryzowanie innych postaci z ich perspektywy.

twórczością Disneya? Czy istnieją przy tym elementy niezmienne, a zatem wciąż charakterystyczne dla obrazu rodziny w ujęciu Disneya? I wreszcie – co tak rozumiany „zwrot rodzinny" może zaoferować młodym odbiorcom?

Żeby odpowiedzieć na te pytania, przeprowadzę analizę treści (Szczepaniak, 2012, s. 109–110) siedmiu produkcji Disneya i zinterpretuję pojawiające się w nich wybrane motywy. W trakcie selekcji materiału brałam pod uwagę tylko pełnometrażowe animacje stworzone przez Walt Disney Animation Studios; pomijam filmy animowane powstałe we współpracy z Pixarem ze względu na ich odmienny, bardziej realistyczny charakter oraz ograniczenia objętościowe tekstu[4]. Wybrałam te dzieła, w których centrum znajdują się postacie młodych kobiet i które powstały między 2013 a 2024 rokiem[5]: *Krainę lodu* (2013) i *Krainę lodu II* (2019) Chrisa Bucka i Jennifer Lee, *Vaianę. Skarb oceanu* Rona Clementsa i Johna Muskera (2016) i *Vaianę 2* Dave'a Derricka Jra (2024), jak również *Rayę i ostatniego smoka* Dona Halla i Carlosa Lópeza Estrady (2021), *Nasze magiczne Encanto* Jareda Busha i Byrona Howarda (2021) oraz *Życzenie* Chrisa Bucka i Fawn Veerasunthorn (2023), powstałe w celu upamiętnienia 100-lecia wytwórni.

Rodzina w teorii

Rodzina jest pojęciem wchodzącym w zakres różnych dziedzin nauki, przez co nie jest możliwe wypracowanie jej jednolitej definicji (Trysińska, 2015a, s. 69). W niniejszej próbie opisu „zwrotu rodzinnego" w twórczości Disneya opieram się na studiach familiologicznych [*family studies*] w ujęciu feministycznym, które pozwala na krytykę instytucji małżeństwa i uniwersalizmu rodziny

[4] Pod kątem afirmacji rodziny i odrzucenia miłości romantycznej analizowany był już wielokrotnie film *Merida Waleczna* (2012), który przedstawiał pierwszą – i jak dotąd jedyną – „oficjalną" (włączoną do franczyzy) księżniczkę Disneya autorstwa Pixara. W kontekście tego artykułu należy wspomnieć, że Merida była pierwszą księżniczką, której historia nie skupiała się na wątku romansowym (Morrison, 2014, s. 15), a zamiast tego eksplorowała relację bohaterki z jej matką.

[5] Ze względu na ograniczenia objętościowe musiałam zrezygnować z analizy ciekawej, choć właściwie już zapomnianej animacji Disneya pt. *Dziwny świat* (2023). Film ten byłby dobrym przykładem wskazującym na „zwrot rodzinny", gdyż jego fabuła koncentruje się na międzypokoleniowych relacjach między mężczyznami. Animacja ta jest kojarzona przede wszystkim z faktem, że przedstawia pierwszą w historii Disneya postać homoseksualną w roli głównej, a ponadto zawiera ekokrytyczny morał oraz wyraźną polemikę z patriarchalną wizją męskości. Można podejrzewać, że wyraźna postępowość tej produkcji była jedną z przyczyn jej krytycznej recepcji (Clarke, 2022).

nuklearnej oraz promocję inkluzywnej wizji rodziny, obejmującej różne struktury (np. wielodzietne i patchworkowe) oraz rodzaje pokrewieństwa (legalne i nominalne – Allen, Jaramillo, 2015, s. 95). W perspektywie feministycznej rodzina okazuje się źródłem wsparcia i solidarności, jak również opresji i przemocy (Allen, 2000, s. 213).

W polskim dyskursie naukowym w nurt feministycznych studiów familiologicznych wpisuje się pojęcie rodziny postnowoczesnej, które omawia Krystyna Slany (2013). Badaczka analizuje odejście od heteronormatywnej rodziny nuklearnej w stronę rodzin zrekonstruowanych, wielopokoleniowych (tzw. wielorodzin) oraz rodzin z wyboru, opartych nie na pokrewieństwie biologicznym czy prawnych relacjach, lecz na więziach nominalnych (s. 48–49)[6]. Ponadto charakteryzuje rodzinę XXI wieku nie jako pogrążoną w kryzysie, lecz zanurzoną w procesie stawania się. Odwołuje się przy tym do koncepcji Jannet Finch (2007, s. 79), która uważa, że „bezzasadne wydaje się […] traktowanie rodziny jako struktury", oraz postuluje:

> […] rozumienie rodziny jako zbioru działań (*sets of activities*), które nazywa praktykami rodzinnymi. Badaczka idzie nawet dalej i tworzy pojęcie „manifestowania" rodziny (‘*displaying*'), które jest procesem, obok tworzenia rodziny, równie istotnym (s. 62–63).

Ze względu na inicjacyjny charakter filmów Disneya, skierowanych przecież przede wszystkim do osób młodych, w niniejszym artykule ważne są także perspektywy teoretyczne skoncentrowane wokół pojęcia podmiotowości. Za teoretyczkami feministycznymi zwracam uwagę na kluczową rolę relacji międzyludzkich w kreowaniu podmiotowości – zwłaszcza relacji między matką a córką (Korolczuk, 2019, s. 90–104). Ponadto podmiotowość młodych osób jest nierzadko podważana, ze względu na niski status dziecka w rodzinie i jego uprzedmiotowienie, zwłaszcza w praktykach wychowawczych (Golus, 2018,

[6] Zagadnienie rodzin z wyboru i coraz bardziej popularnego w literaturze i filmie motywu *found family* [rodziny odnalezionej] to temat, który wymaga dokładniejszego przebadania w kontekście filmów Disneya. Ze względu na ograniczenia objętościowe tekstu mogę jedynie zakomunikować jego rosnące znaczenie, którego dowodzą takie nowe produkcje Disneya jak *Raya i ostatni smok* czy *Moana 2*. W obu towarzyszące protagonistkom różnorodne (pod względem zarówno wiekowym, jak i płciowym) drużyny zostają ukazane w procesie zawiązywania bliższych relacji opiekuńczo-wychowawczych. Przedstawienie to znacząco różni się od wcześniejszego obrazowania księżniczek Disneya, których jedyną znaczącą relacją była ta z męskim wybrankiem lub uroczym zwierzątkiem (Hecht, 2011, s. 28; Menise 2019, 541). Rozwój systemów wsparcia najnowszych protagonistek Disneya można uznać za krok w stronę rozszerzenia definicji rodziny uznanej przez wytwórnię także o rodzinę nominalną.

s. 316). W kontekście podmiotowości oraz relacji rodzinnych wspomagam się ponadto typologią systemów rodzinnych Davida Fielda (1988/1996), opartych na przepuszczalności „granicy między podsystemami wchodzącymi w skład systemu głównego; najczęściej są to podsystemy rodziców i dzieci" (Sztajerwald, 2022, s. 52). Na potrzeby tego tekstu wykorzystuję opisane przez Fielda pojęcia rodziny władzy, rodziny nadopiekuńczej i rodziny prawidłowej (związków). Rodzina władzy oparta jest na silnej hierarchii i narzuconym dzieciom obowiązkach, a działająca jednostronnie (od rodziców do dzieci) komunikacja „służy przekazywaniu nakazów i poleceń" (s. 52). Rodzina nadopiekuńcza skupia się na potrzebach dzieci, jak również na tradycjach, lojalności i komunikacji bezkonfliktowej – a przez to często nieszczerej, pełnej tabu. W przypadku rodziny prawidłowej (związków) Field podkreśla znaczenie otwartej, szczerej komunikacji oraz wzajemnego szacunku i współpracy.

Rodzina w dotychczasowej twórczości filmowej Disneya

W tej części tekstu zarysuję tradycyjny dla twórczości filmowej Disneya model rodziny i relacji rodzinnych, odwołując się m.in. do ilościowo-jakościowych analiz Jennifer Hecht (2011), poświęconych rodzinom protagonistek Disneya do filmu *Księżniczka i żaba* (2009) włącznie, oraz do badań Jessiki Zurcher, Sarah Webb i Toma Robinsona (2018), którzy przeanalizowali wizerunek rodziny w 85 filmach Disneya i Pixara do *Coco* (2017) włącznie. Warto zauważyć, że spośród najnowszych filmów Disneya, omawianych przeze mnie dalej, jedynie dwa (*Kraina lodu* i *Vaiana*) znalazły się w kręgu zainteresowania tych naukowców. Zestawienie wyników ich badań pozwala wyodrębnić cztery kluczowe elementy tradycyjnego wizerunku rodziny w animacjach Disneya.

Po pierwsze, rodzina jest jednym z priorytetów Disneya (Tanner i in., 2003, s. 366) i nieodłącznym elementem jego filmów. W ciągu przeszło wieku funkcjonowania wytwórni motyw rodziny nie pojawia się jedynie w sześciu produkcjach (Zurcher i in., 2018, s. 8). Rodziny, zwłaszcza te biologiczne, są przedstawiane przede wszystkim w pozytywnym świetle – jako kochające i wspierające, ale też niewolne od konfliktów. Zasadniczo rodzina nie odgrywa znaczącej roli fabularnej: jej członkowie pojawiają się na ekranie relatywnie krótko[7] i raczej jako element charakterystyki albo motywacji protagonistów niż autonomiczna części fabuły.

[7] Ekstremalnym przykładem jest ojciec Kopciuszka, który w filmie z 1950 roku pojawia się przez cztery sekundy (Hecht, 2011, s. 29).

Po drugie, w filmach Disneya, podobnie jak w tradycyjnych baśniach (Henneberg, 2010, s. 127), wyraźna jest skłonność do idealizowania ojców przy jednoczesnej marginalizacji matek (Hecht, 2011, s. 29; Tanner i in., 2003, s. 355). Wbrew konserwatywnemu kultowi rodziny nuklearnej najczęściej ukazywaną strukturą rodzinną w filmach wytwórni jest rodzina rozbita: z jednym rodzicem biologicznym, najczęściej ojcem, i opcjonalnie rodzicem zastępczym, przedstawionym negatywnie (Hecht, 2011, s. 30–35; Tanner i in., 2003, s. 355). Duża śmiertelność i nieobecność rodziców ma na celu przyspieszenie fabuły, której motywem przewodnim jest dojrzewanie młodego bohatera (Zurcher i in., 2018, s. 11). Wychowawcza rola przypada przede wszystkim ojcom, podczas gdy matki – jeśli się pojawiają – sprawują funkcje opiekuńcze. Oznacza to, że rodzice płci męskiej mają znacznie większy wpływ na postępowanie i rozwój charakteru zarówno protagonistów, jak i protagonistek (Hecht, 2011, s. 25; Holcomb i in., 2015, s. 1969).

Po trzecie, w twórczości Disneya właściwie nieobecne jest rodzeństwo. Do 2010 roku jedynie dwie księżniczki miały siostry, ukazane zresztą stereotypowo, w negatywnym świetle i jako kontrast dla protagonistek: zło i brzydota przyrodnich sióstr bohaterki *Kopciuszka* (1950) podkreślają jej dobro i urodę, a bezimienne i posłuszne ojcu siostry Arielki z *Małej syrenki* (1989) uwidaczniają indywidualizm tytułowej syreny (Hecht, 2011, s. 30–31). Zurcher, Webb i Robinson (2018, s. 12) wskazują na utylitarny charakter rodzeństwa u Disneya, które służyło jedynie kreowaniu postaci protagonistki, co dewaluowało relacje z rodzeństwem, tak istotne w rozwoju dziecka.

Po czwarte, jeśli nawet filmy Disneya ukazują różne struktury rodzinne, robią to w sposób uproszczony (Tanner i in., 2003, s. 355). Produkcje te w większości prezentują jedną rodzinę, rzadko dwie, ale nie więcej (Zurcher i in., 2018, s. 8) i w przeważającej większości są to rodziny białe – zróżnicowane etnicznie postaci pojawiły się na dobre dopiero w latach 90. XX wieku. Choć obecnie jest ich coraz więcej, w animacjach Disneya wciąż brakuje interakcji między rodzinami o różnym pochodzeniu etnicznym czy o różnej strukturze (s. 11).

Tradycyjny model rodziny w produkcjach Disneya zakłada zatem jej pozytywny charakter, dominację figury ojca nad figurą matki, brak rodzeństwa i zróżnicowania w pochodzeniu etnicznym i strukturze rodzinnej (często ograniczonej do jednego rodzica z jednym dzieckiem). Filmy te pokazują ponadto, że rodzina może być jednocześnie źródłem i wsparcia, i opresji, co zgadza się z ustaleniami feministycznych studiów familiologicznych. W tej twórczości wyraźnie dominuje system rodziny władzy lub nadopiekuńczej. Jak wskazuje Joanna Antosik (2024, s. 140), w filmach dla dzieci, w tym w produkcjach Disneya, poruszane są różne problemy rodzinne. Odpowiedzialnością za ich rozwiązanie

zostają jednak obarczeni dziecięcy protagoniści, podczas gdy prawdziwymi winowajcami, najczęściej nierozpoznanymi, są ich rodzice, a to ze względu na:

> […] błędy wychowawcze (20 bajek [z 20 analizowanych przez tę autorkę]), w których rodzice najczęściej ograniczają dziecko, stosując przy tym niewłaściwy styl wychowania, ignorując często jego realne potrzeby i trudności. […] [Drugim problemem są] niewłaściwe postawy rodziców względem dzieci (18 bajek), które najczęściej przybierają postać braku akceptacji, nadmiernych wymagań i próby przesadnego chronienia dziecka […]. Trzecim jest instrumentalne traktowanie dziecka (9 bajek), które jest drogą do zaspokajania potrzeb członków rodziny – w głównej mierze rodziców (s. 136).

W następnych częściach tekstu analizuję sposoby, w które najnowsze filmy wytwórni zmieniają bądź powielają opisany powyżej klasyczny paradygmat ukazywania relacji rodzinnych w dziełach Disneya, poczynając od córectwa, przez siostrzeństwo, aż po relacje z dziadkami i babkami.

Rodzice

Na początku należy zaznaczyć, że z siedmiu analizowanych filmów tylko dwa ukazują rodziny z jedną postacią rodzicielską. W pozostałych pięciu produkcjach przedstawieni zostają oboje biologiczni rodzice – odgrywają oni istotne role w rozwoju fabuły oraz kreowaniu postaci protagonistek w *Encanto* oraz obu częściach zarówno *Krainy lodu*, jak i *Vaiany*. Nie oznacza to jednak mniejszej śmiertelności rodziców w omawianych produkcjach.

I tak w pierwszej części *Krainy lodu* rodzice bohaterek giną w sekwencji wprowadzającej, lecz nie przestają wywierać silnego – i ambiwalentnego – wpływu na bohaterki. Król Agnarr, ojciec Anny i Elsy, stosuje autorytarny styl wychowania: jego nadopiekuńczość i zakazy, mające na celu chronienie córek, w rzeczywistości izolowały bohaterki – od siebie nawzajem, od świata oraz od własnej tożsamości, niezgodnej z oczekiwaniami ojca (Gallagher, 2021, s. 30). Z kolei matka dziewcząt, której imię w pierwszej części nawet nie pada, to milcząca towarzyszka opresyjnego ojca. Zamknięta postawa i milczenie kobiety pozwalają rozpoznać jej fizyczny i emocjonalny dystans wobec córek. Po tragicznej śmierci zarówno despotyczny ojciec, jak i przyzwalająca na opresję matka są idealizowani. Zakazy króla pozostają w mocy, silnie zinternalizowane przez Elsę, a siostry nadal cierpią z powodu alienacji. Choć ostatecznie udaje im się przezwyciężyć wyobcowanie, wychowawcze nadużycia rodziców i ich konsekwencje nie zostają przez bohaterki rozpoznane (Crafton, 2024, s. 21).

Ambiwalentne portrety rodziców Elsy i Anny zostają rozwinięte w sequelu, który zaczyna się od retrospekcji: ojciec opowiada córkom historię bitwy o Zaczarowany Las i heroicznej śmierci ich dziadka, a matka śpiewa kołysankę o zaklętej rzece. Te historie są wprowadzeniem do fabuły – skupia się ona na poznaniu przez bohaterki ich prawdziwego dziedzictwa, którego ucieleśnieniem są właśnie rodzice (Sandras, Hoerl, 2024, s. 106). Dziedzictwo to okazuje się międzyetniczne i naznaczone doświadczeniem kolonialnym: matka bohaterek pochodzi z narodu Northuldra, a ojciec, jako następca tronu Arendelle, to przedstawiciel „cywilizowanych" kolonizatorów. Opowieści i pochodzenie rodziców stają się kluczowymi wskazówkami pozwalającymi protagonistkom na odkrywanie swojej tożsamości: melodia matczynej ludowej kołysanki prowadzi Elsę do zaczarowanej rzeki, gdzie bohaterka odkrywa swoją magiczną naturę i pełen potencjał (Huuki, Kyrölä, 2023, s. 171). W kulminacyjnej scenie filmu dziewczyna ma wizję: prowadzi muzyczny dialog ze zmarłą matką i pierwszy raz spotyka się z akceptacją z jej strony. Nadal jednak *Kraina lodu II* problematyzuje przede wszystkim relację siostrzeństwa, nie zaś córectwa, a bohaterki mogą nawiązać więzi ze zmarłymi rodzicami tylko poprzez odkrywanie ich wspomnień, mających postać lodowych rzeźb. W wymiarze symbolicznym rodzice pozostają więc bierni, zimni i niedostępni.

Czynną rolę w kreowaniu zarówno fabuły, jak i postaci protagonistki odgrywają z kolei rodzice tytułowej bohaterki filmów *Vaiana. Skarb oceanu* i *Vaiana 2*. Podobnie jak w przypadku *Krainy lodu* ojciec protagonistki to lider społeczności, wychowujący córkę na swoją następczynię. Wódz Tui także wykazuje cechy opresyjnego i kontrolującego rodzica (Gallagher, 2021, s. 16–17), zabraniając córce żeglować poza bezpieczną rafę. Jednak w odróżnieniu od granic stawianych przez króla Agnarra jego zakazy mają wyraźnie osobiste uzasadnienie. Matka Vaiany, Sina, wciela się w rolę apologetki, zapoznając córkę z przeżytą przez ojca traumą – utratą przyjaciela na oceanie. Zabieg ten jednocześnie pogłębia charakterystykę rodzica i przedstawia charakterystyczny dla błędów wychowawczych mechanizm projekcji (s. 29). W odróżnieniu od bohaterek *Krainy lodu* Vaiana otwarcie sprzeciwia się zakazom wodza Tui: wybiera się w samotną podróż, czym jednocześnie chce udowodnić ojcu swoją niezależność. Tym samym pozostaje on centralną postacią wpływającą na motywację protagonistki (Streiff, Dundes, 2017a, s. 6–7).

W inicjacyjnej podróży Vaiana otrzymuje wsparcie ze strony członkiń rodziny – matki i babci, które poprzez swoją solidarną postawę „stają się siłą zakłócającą patriarchalny system" (Crafton, 2024, s. 24). W pierwszej części ta kobieca solidarność ukazana jest w krótkiej, niemej scenie: gdy matka głównej bohaterki przyłapuje córkę na przygotowaniach do zabronionej wyprawy,

bez słowa pomaga jej się pakować. Finalnie dzięki osiągnięciom protagonistki postawa wodza Tui zmienia się z despotycznej w akceptującą: ostatnia scena pokazuje Vaianę płynącą poza rafę wraz z ojcem, któremu pomaga sterować, i matką, której pokazuje, jak wiązać liny. Rodzice – zwłaszcza ojcowie – uczący się od dzieci to motyw rzadko spotykany w filmach Disneya, najpewniej ze względu na jego duży potencjał konwergencyjny, podkreślający podmiotowość dziecka i podnoszący jego status w rodzinie (Golus, 2018, s. 331–332).

W sequelu z 2024 roku postacie rodzicielskie służą przede wszystkim podkreśleniu podmiotowości i dojrzałości Vaiany, a także ukazują powolną transformację systemu rodzinnego z rodziny władzy do rodziny związków. Despotyczny wcześniej ojciec komunikuje się z bohaterką na poziomie partnerskim: w pierwszych scenach żartobliwie proponuje wracającej z oceanu córce wyścig do brzegu, co sugeruje zacieśnienie więzi przy jednoczesnym przełamaniu rodzinnej hierarchii. Struktura patriarchalnej władzy zostaje wyraźnie przekroczona, gdy wódz Tui nadaje Vaianie tytuł Tautaia – głównej nawigatorki. Scena ta może też symbolizować przejście od przedmiotowego traktowania bohaterki do uznania jej podmiotowości (Golus, 2018, s. 318) i przyzwolenia na rozwój jej tożsamości w sposób niekontrolowany przez rodzica (Gallagher, 2021, s. 29).

Jednocześnie w sequelu rozwinięta zostaje postać matki, która, podobnie jak Iduna w *Krainie lodu II*, przestaje być milczącą towarzyszką króla, lecz zaczyna głośno i otwarcie wspierać córkę. To matka przekonuje swojego męża, a także wahającą się Vianę, by dziewczyna ponownie wyruszyła na niebezpieczną wyprawę w celu ratowania wyspy. To matka odwodzi bohaterkę od zamiaru samotnej żeglugi i namawia ją do rejsu z załogą. Staje się tym samym głosem nie tylko rozsądku, lecz także realnego wsparcia, który pomaga protagonistce odnaleźć się w nowej roli nawigatorki swojego ludu. W kontraście do sytuacji przedstawionej w pierwszej części dylogii inicjacyjna podróż Vaiany nie ma już charakteru indywidualnego, lecz skupia się na budowaniu wspólnoty i systemu wsparcia.

Ciekawym przykładem realizacji motywu wsparcia ze strony obojga rodziców jest także *Nasze magiczne Encanto*, które, choć dużo więcej uwagi poświęca problematyce wielopokoleniowej latynoskiej rodziny, wciąż wykorzystuje pewne stereotypy łączone z dawniejszymi filmami Disneya. Ojciec Mirabel, Augustin, mężczyzna niezdarny i stale poraniony, ma realizować nowy, postfeministyczny model disneyowskiej męskości, opisany przez Micheala Macaluso (2018, s. 4–6), według którego deprecjacja i ośmieszenie protagonisty ma kontrastowo podkreślić siłę i rezolutność protagonistki (s. 5). Augustin jako przedmiot okrutnych żartów losu polega na opiece matki Mirabel, Juliety, której magicznym darem jest uzdrawianie ludzi za pomocą jedzenia. Charakterystyka Juliety jako uzdrowicielki i kucharki jest blisko związana z kulturą latynoską,

w której opiekuńcza rola kobiety wykracza poza dom i rozciąga się na większą społeczność (Abate, 2024, s. 297). Mirabel jako jednostka zajmuje w rodzinnej hierarchii wartości pozycję drugorzędną wobec kolektywnej służby (Moss i in., 2024, s. 90), a opieka jej rodziców ogranicza się do słownego wsparcia. Jednocześnie, w obawie przed zaburzeniem status quo, rodzice pozostają bierni wobec dyskryminacji i przemocy psychicznej ze strony despotycznej babci. Choć na osobności przekonują córkę, że „nie musi nic udowadniać" (Bush, Howard, 2021), nie zabierają głosu w momencie konfrontacji Mirabel z babcią. Wydaje się więc, że realizują opisany przez Fielda system rodziny nadopiekuńczej, unikającej konfliktów i kultywującej tabu[8]. Rola rodziców Mirabel ogranicza się zatem do pasywnego wsparcia, a odpowiedzialność za aktywną naprawę relacji w rodzinie spada na bohaterkę (Antosik, 2024, s. 140).

Podobna odpowiedzialność spoczywa także na barkach protagonistek w pozostałych dwóch filmach. Jak zostało już wspomniane, *Raya i ostatni smok* oraz *Życzenie* korespondują z klasycznym dla Disneya modelem rozbitej rodziny z jednym rodzicem, co widać zwłaszcza w pierwszym filmie. Ojciec Rayi jest idealizowany, podczas gdy matka staje się ofiarą skrajnej marginalizacji – nie tylko nie występuje w filmie jako postać, lecz także jej nieobecność nie zostaje w żaden sposób skomentowana. Istnienie matki (konieczne choćby z biologicznego punktu widzenia; nie pojawia się bowiem wątek magicznego poczęcia głównej bohaterki) zostaje zupełnie przemilczane. W jedynej, a zatem centralnej pozycji rodzicielskiej przedstawiony zostaje wódz Benja, który spełnia zarówno funkcję opiekuńczą, np. gotując dla córki, jak i wychowawczą. Benja, podobnie jak ojcowie Vaiany czy Elsy, przygotowuje córkę do odziedziczenia pozycji przywódczej. W tym celu szkoli Rayę w sztukach walki, jednocześnie przekazując jej swoje pacyfistyczne ideały i wiarę w zjednoczenie Kumandry (Ambarwati, 2022, s. 83). Pozorna niespójność między tymi dwiema postawami pozwala Rayi przełamać schemat twardej, wojowniczej księżniczki – finalnie protagonistka zwycięża z Druumami nie tylko dzięki sprawności fizycznej, lecz także dzięki poświęceniu i obdarzeniu swoich towarzyszy zaufaniem (s. 89). Zgodny z tradycyjnym modelem Disneya jest także inicjacyjny charakter śmierci postaci rodzicielskiej – do podjęcia niebezpiecznej wyprawy

[8] Tabu, rodzinne sekrety i przemilczenia to ważny motyw *Naszego magicznego Encanto*, czego przykładem może być najpopularniejszy utwór filmu, pt. *Nie mówimy o Brunie*, w ramach którego poszczególni członkowie rodziny opowiadają bohaterce historię jej mrocznego, owianego tajemnicą wujka Bruna (stosuję odmianę imienia taką samą jak w polskim dubbingu zamiast wzorcowej), którego tragiczny dar przepowiadania przyszłości sprawił, że został odrzucony przez rodzinę. W rzeczywistości Bruno okazuje się nieszkodliwy, spragniony akceptacji i chętny do pomocy Mirabel. Przełamanie tabu pozwala na reintegrację Bruna z rodziną.

Rayę motywuje nie tyle chęć zjednoczenia ludów Kumandry, ile pragnienie uratowania zmienionego w kamień ojca. Jak wódz Tui w przypadku Vaiany, tak ojciec Rayi staje się główną osobą mającą wpływ na jej motywację; mimo fizycznej nieobecności w filmowych wydarzeniach nie przestaje on oddziaływać na postawę i działania bohaterki. Finałowym tryumfem protagonistki okazuje się dopiero pojednanie z ożywionym ojcem i uzyskanie jego uznania wskutek realizacji marzenia Benji – zjednoczenia ludów Kumandry.

Jubileuszowa produkcja stworzona na 100-lecie Disneya, *Życzenie*, przełamuje natomiast tradycyjny schemat samotnej postaci ojcowskiej: główną bohaterkę po śmierci ojca wychowuje matka z pomocą dziadka. Niestety, ten z pozoru przełomowy zabieg nie zostaje twórczo wykorzystany: matka Ashy, Sakina, to postać poboczna, która odgrywa marginalną rolę w kształtowaniu tożsamości protagonistki. Bohaterka pozostaje przede wszystkim pod wpływem zmarłego ojca, którego wiara w siłę marzeń staje się podstawą sprzeciwu dziewczyny wobec despotycznego króla Magnifico. Sakina opowiada się z kolei po stronie opresyjnego systemu – z początku ucisza córkę wyrażającą sprzeciw wobec niesprawiedliwości króla, a gdy ten odkrywa jej zdradę, matka odbiera Ashy głos i prosi władcę o wybaczenie słowami: „[…] popełniła błąd i to się już więcej nie powtórzy" (Buck, Veerasunthorn, 2023). Pozornie stając w obronie córki, w rzeczywistości pozbawia ją podmiotowości i sprawczości. Konformizm i pasywność kobiety, która po stracie swojego życzenia musi zostać uratowana przez córkę i teścia, kontrastuje z buntowniczą i aktywną postawą protagonistki. Także w porównaniu z męskimi członkami rodziny Ashy, tj. zmarłym ojcem i 100-letnim dziadkiem, Sakina okazuje się mieć znikome znaczenie fabularne. Wyrazem tego może być zarówno wpływ ojca na motywacje córki, jak i fakt, że życzenie Sakiny pozostaje widzowi nieznane, podczas gdy życzenie dziadka nie tylko spełnia się w finale filmu, lecz także jest fundamentem buntu głównej bohaterki.

Najnowsze filmy Disneya ukazują zatem relatywnie szerokie spektrum relacji córectwa. Wydaje się, że wytwórnia zaczyna rozpoznawać potencjał, jaki niosą ze sobą stosunki z rodzicami – zarówno te dobre, jak i te trudne, czego potwierdzeniem może być fakt, że aż sześć z dziewięciu przedstawionych postaci rodzicielskich przeżywa do końca filmu. Choć matki wciąż są postaciami marginalizowanymi, sequele *Krainy lodu* i *Vaiany* pokazują aktywizację milczących wcześniej kobiet i dają nadzieję na rozwój ich roli. Ciekawe wydaje się zwłaszcza to, że rodzice bohaterek uczestniczą w ich opresji – bądź to stanowiąc jej źródło (zwykle ojcowie), bądź dając na nią milczące przyzwolenie (zwykle matki). Wyjątkiem jest film *Raya i ostatni smok*, w którym szef Benja zamiast zakazów czy przemilczeń jako główną metodę wychowawczą stosuje dialog z córką, a jego autorytet opiera się na wzajemnym szacunku i współpracy. Ponadto we wszystkich

analizowanych dziełach protagonistki dochodzą do pojednania z rodzicami nie dzięki otwartej, szczerej komunikacji, lecz za sprawą spełnionej misji, wykazania się siłą i odpowiedzialnością. Figury rodzicielskie wciąż są ukazywane w przeważająco pozytywnym świetle i mimo wychowawczych niedociągnięć nigdy nie stają się antagonistami.

Rodzeństwo

Wyjątkowy charakter relacji między rodzeństwem przez długi czas nie był tematem poruszanym w produkcjach Disneya, jednak wydaje się, że motyw ten zaczyna zyskiwać na popularności. Z siedmiu analizowanych filmów aż cztery ukazują relacje między rodzeństwem, eksplorując problematykę zarówno współpracy, opieki czy miłości, jak i konfliktów, zawiści czy hierarchiczności. Dwie z pięciu omawianych bohaterek – Raya i Asha – zostały pozbawione relacji z rodzeństwem, a także, jak zaznaczyłam w poprzedniej partii tekstu, więzi z drugim rodzicem. W przypadku Rayi taki zabieg narracyjny wydaje się uzasadniony kreacją bohaterki na samotną wojowniczkę, która w miarę rozwoju fabuły uczy się współpracy i zaufania do innych. Z kolei protagonistka *Życzenia* zamiast rodzeństwem otoczona jest grupą rówieśników – jednowymiarowych przyjaciół i pomagierów (Louckx, 2025) – z którą jednak nie łączą ją bliskie więzi. Prowadzi to do alienacji bohaterki, co jednak nie wydaje się zamierzonym i uzasadnionym chwytem narracyjnym. Kreacja postaci Ashy bywa zresztą przez internautów krytykowana za brak głębi emocjonalnej, czego przyczyną może być właśnie pozbawienie jej znaczących, dynamicznych relacji z innymi młodymi ludźmi – zwłaszcza że poprzedzające *Życzenie* produkcje Disneya na tym właśnie się skupiały.

Wzrost popularności motywu rodzeństwa można przypisać sukcesowi siostrzanej narracji *Krainy lodu*, która była już wielokrotnie analizowana zarówno z feministycznej, jak i postfeministycznej perspektywy (Crafton, 2024; Dundes, 2020; Gierszewska, 2022; Morlà, Ferré-Pavia, 2025; Streiff, Dundes, 2017b). Fabuła pierwszej części ma skupiać się na afirmacji miłości siostrzanej, która okazuje się równie magiczna jak ta romantyczna (Gierszewska, 2022, s. 162). W istocie relacja Anny i Elsy pozostaje raczej w strefie *telling* niż *showing* – większość czasu ekranowego skupia się na romansach Anny z Hansem i Kristoffem (Crafton, 2024, s. 9). Podobny brak zniuansowania relacji sióstr dotyczy *Krainy lodu II*. Po finałowym pojednaniu w pierwszej części relacja Anny i Elsy miała być silna, oparta na zrozumieniu i miłości, czego jednak wartka akcja i fabuła drugiego filmu nie oddają. Emocjonalna praca nad utrzymaniem siostrzanej więzi ponownie przypada Annie, podczas gdy efemeryczna Elsa

pozostaje tajemnicza i odizolowana. Mimo zapewnień o nierozłączności sióstr i gotowości do wzajemnego poświęcenia wątki bohaterek skupiają się na ich indywidualnych celach, czego najlepszym dowodem jest rozstanie protagonistek w finale filmu. Po oświadczynach Kristoffa Anna zostaje królową Arendelle, podczas gdy Elsa wybiera życie w Zaczarowanym Lesie w towarzystwie magicznego konia, co może być interpretowane dwojako: z jednej strony, podział władzy ma dowodzić umiejętności współpracy bohaterek (Dundes, 2020, s. 6), z drugiej zaś – zamazuje przekaz pierwszej części, w której miłość siostrzana jednoczy postaci i przeważa nad miłością romantyczną (Law, 2014, s. 26). Wzajemne wsparcie protagonistek w *Krainie lodu II* ogranicza się do pustych deklaracji, podczas gdy brak między nimi szczerego, otwartego dialogu.

Dużo bardziej zniuansowane relacje między rodzeństwem przedstawiono w *Naszym magicznym Encanto*, w którym starsze siostry bohaterki, Luisa i Isabela, to postaci wielowymiarowe, dokładnie scharakteryzowane w dialogach z protagonistką. Z pozoru reprezentują one dwa krańce genderowego spektrum (Crafton, 2024, s. 29): Luisa ma budowę kulturystki, moc supersiły i zdecydowany, opanowany charakter, a Isabela to bohaterka hiperkobieca, delikatna i perfekcyjna, której moc to tworzenie magicznych kompozycji kwiatowych. Jednak w miarę rozwoju fabuły Mirabel odkrywa prawdziwe twarze swoich starszych sióstr, które podobnie jak ona uginają się pod presją ról społecznych i genderowych narzuconych przez despotyczną babcię. Zarówno Luisa, jak i Isabela ukrywają swój dyskomfort do momentu, aż Mirabel przełamuje tabu i zadaje im niewygodne pytania (Abate, 2024, s. 299). To właśnie naruszenie przez protagonistkę status quo tworzy przestrzeń dla dialogów czy raczej monologów sióstr w postaci piosenek, w których Luisa przyznaje się do własnej słabości i pragnienia odpoczynku, a Isabela odkrywa swój buntowniczy charakter, symbolizowany przez wyczarowanie sukulentów w miejsce dotychczasowych kwiatów. Obie sceny muzyczne kończą się objęciem sióstr przez Mirabel w geście zrozumienia i wsparcia. Początkowa postawa trzech sióstr, które rezygnowały z własnej podmiotowości na rzecz służby społeczności i zadowolenia despotycznej babci, zostaje poddana rewizji w finale filmu: Isabela może zrezygnować z wymuszonego narzeczeństwa, a Luisa otrzymuje upragniony odpoczynek. Zakończenie *Naszego magicznego Encanto* można interpretować jako krytykę typowego dla filmów Disneya milczącego samopoświęcenia protagonistek, które często – m.in. w *Krainie lodu* – ukazywane było jako akt świadczący o nich pozytywnie (Crafton, 2024, s. 13).

Motyw siostrzeństwa pojawia się także w ostatniej dotychczas animacji o księżniczce Disneya, czyli *Vaianie 2* z 2024 roku. Choć w pierwszym filmie poznajemy bohaterkę jako jedynaczkę, w drugiej części twórcy przedstawiają

jej kilkuletnią siostrę, Simeę. Odgrywa ona istotną rolę w kreowaniu nie tylko postaci protagonistki, lecz także samej fabuły filmu. Pojawienie się nowej bohaterki pozwala widzowi rozpoznać upływ czasu, służy przypomnieniu wydarzeń z *Vaiany. Skarbu oceanu*, którą od sequelu dzieli aż osiem lat, a także wprowadza do fabuły drugiego filmu. Jak w pierwszej części jej babcia, tak teraz Vaiana zapoznaje młodszą siostrę z historią i dziedzictwem ich społeczności, opowiadając przy tym fantastyczne historie o własnych przygodach. W relacji z Simeą protagonistka pełni zarówno funkcje wychowawcze, jak i opiekuńcze, upodabniając się do innych kobiecych krewnych, zwłaszcza zmarłej babci Tali. W ten sposób siostrzeństwo staje się istotne także z relacyjnego punktu widzenia, pozwala bowiem Vaianie sprawdzić się w nowej, dojrzalszej roli starszej siostry (Lanker, 2024). Choć główna część fabuły wciąż rozgrywa się poza środowiskiem domowym, a Simea pojawia się tylko na początku i na końcu filmu, jej postać pozostaje ważnym czynnikiem motywacyjnym Vaiany. Zastępuje tym samym rodziców bohaterki, którzy podobną rolę odgrywali w pierwszej produkcji, co obrazuje dynamiczne praktyki rodzinne i proces „stawania się" rodziny, omawiany przez Slany (2013, s. 62), polegający na zaburzeniu hierarchii i zmianie.

Na przykładzie omówionych filmów można zauważyć, że podobnie jak w przypadku relacji dzieci i rodziców Disney zaczyna rozpoznawać potencjał relacji między rodzeństwem, choć wciąż mają one dużo mniejsze znaczenie niż relacje rodzicielskie. Zastanawiający wydaje się fakt, że w przypadku protagonistek wytwórnia ogranicza się do ukazania relacji siostrzanych – żadna dotychczasowa bohaterka filmu Disneya nie miała rodzeństwa płci męskiej[9]. Fakt ten można powiązać z sukcesem *Krainy lodu*, lecz nie należy zapominać o komercyjnym wymiarze bohaterów filmów tej wytwórni – marka Księżniczki Disneya pozostaje przecież produktem totalnym (Zając 2000, 163–164), skierowanym przede wszystkim do dziewczynek (Coyne i in., 2016, s. 1909).

Babcie i dziadkowie

Wizerunek osób starszych w filmach Disneya jest niejednorodny: obok przyjaznych, „perfekcyjnych dziadków" (Schmidt, Boland, 1986; za Robinson i in.,

[9] Wyjątkiem byłaby Wandy z *Piotrusia Pana* (1953), przy czym należy pamiętać, że nie jest to oryginalna historia Disneya. Można także wspomnieć o Judy Hops z filmu *Zwierzogród* (2016), która (jak przystało na królika) ma blisko 300 braci i sióstr; ci jednak nie zostają widzowi bliżej przedstawieni. Także wspomniana już Merida ma trójkę młodszych braci, z którymi jednak nie łączy jej szczególnie bliska relacja.

2007, s. 206) – takich jak krasnoludki z *Królewny Śnieżki* (1937) czy wróżki chrzestne ze *Śpiącej Królewny* (1959) – ukazani są pomarszczeni złoczyńcy i stare, brzydkie wiedźmy. Dodatkowej uwagi wymaga popularne w klasycznych filmach Disneya obrazowanie antagonistek jako starszych kobiet, których wiek, brzydota i zło silnie kontrastowały z młodością, pięknością i dobrocią protagonistek, powielając tym samym ageistowskie i seksistowskie stereotypy (Elnahla, 2015, s. 116). Jednocześnie jednak ambiwalentny stosunek Disneya do postaci osób starszych pozwala na ukazanie znacznie szerszego spektrum relacji niż w przypadku wyidealizowanych figur rodzicielskich.

W historii animowanych produkcji Disneya starsi członkowie rodziny mieli niewielką reprezentację i znaczenie fabularne[10]. Do 2013 roku tylko dwa filmy o księżniczkach ukazywały relacje bohaterki z babcią, która – zarówno w przypadku Pocahontas, jak i Mulan – ograniczona została do funkcji doradczej bohaterki. Postacie dziadków są jeszcze rzadszym zjawiskiem, gdyż przed analizowanym okresem tylko w jednym filmie Disneya, tj. *Rodzince Robinsonów* (2007), dziadek odgrywał jakąkolwiek rolę fabularną, zresztą jedynie poboczną. Tym bardziej znaczący wydaje się fakt, że babcie i dziadkowie pojawiają się w aż czterech z siedmiu analizowanych w tym tekście filmów i w każdym odgrywają istotne role fabularne – zarówno dobrodziei, jak i złoczyńców.

Przykładami pozytywnie ukazanych starszych członków rodziny są babcia Tala z filmu *Vaiana. Skarb oceanu* oraz dziadek Sabino z *Życzenia*. Obie postaci odgrywają ważną rolę w wychowaniu bohaterek, a ich wpływ skłania protagonistki do buntu wobec patriarchalnego systemu, choć na zupełnie inne sposoby. W *Vaianie* babcia Tala reprezentuje archetyp babki-patronki, „mistrzyni dziewczęcej inicjacji" (Lasoń-Kochańska, 2017, s. 64–72), gdyż jako „wioskowa wariatka" (Clements, Musker, 2013) znajduje się poza patriarchalną hierarchią (Crafton, 2024, s. 24–25), podważa autorytet wodza Tui – jej syna – przez zwrócenie uwagi wnuczki na relatywność relacji władzy: „To mój syn i nie muszę mu o wszystkim mówić" (Clements, Musker, 2013). Babcia Tala wykorzystuje więc swoje milczenie, by chronić sekrety wnuczki. Co istotniejsze, Tala zaburza status quo, odkrywając przed wnuczką tajemnicę żeglarskiego dziedzictwa ich ludu. Odgrywa więc rolę mentorki protagonistki zarówno w jej mistycznej relacji z oceanem, jak i w buncie przeciwko opresji despotycznego ojca. Śmierć babci, ukazana w sposób symboliczny jako objawienie się Vaianie ducha wielkiej płaszczki, nie przytłacza

[10] Jak wskazują Tom Robinson, Mark Callister, Dawn Magoffin i Jennifer Moore (2007), do początku XXI wieku w filmach Disneya ukazano zaledwie sześć postaci dziadków i babć (s. 207). Badacze wykazują też, że tylko w 39% z 34 analizowanych przez nich filmów starsze postacie były znaczące dla fabuły, przy czym często odgrywały one role złoczyńców (s. 209).

bohaterki żałobą, lecz napełnia ją nadzieją i motywacją do odbycia inicjacyjnej podróży. Babka z mentorki staje się duchową patronką bohaterki (Lasoń-Kochańska, 2017, s. 68) i w takiej roli powraca w sequelu filmu, w którym towarzyszy bohaterce w finałowej scenie jej fantastycznej metamorfozy: poległą w akcie poświęcenia Vianę otaczają duchy krewnych prowadzone przez Talę, a ich błogosławieństwo wskrzesza bohaterkę i nadaje jej półboski status.

Motywującą rolę wobec bohaterki odgrywa także dziadek Sabino w *Życzeniu*, choć jego relacja z patriarchalnym systemem jest bardziej dynamiczna niż babci Tali. Początkowo staje on bowiem po stronie reżimu – karci i ucisza, a nawet emocjonalnie szantażuje wnuczkę, gdy ta wyraża sprzeciw wobec króla Magnifico. Dopiero gdy Asha odzyskuje życzenie dziadka, ten dokonuje rewizji swoich poglądów i finalnie staje po jej stronie w walce z despotycznym władcą. Postać dziadka w *Życzeniu* jest dużo bardziej aktywna niż postać matki, realizując tym samym stereotyp perfekcyjnego dziadka: „[…] radosnego, mądrego, zdolnego, zdrowego, uważnego i aktywnego" (Robinson i in., 2007, s. 206). Jednocześnie rocznicowy charakter filmu pozwala na szerszą interpretację postaci Sabina – jako metafory samego Walta Disneya albo jego wytwórni (Louckx, 2025). W *Życzeniu* Sabino obchodzi swoje 100. urodziny, a jego marzenie to stworzenie kreatywnego dzieła, który wpłynie na pokolenia. W ramach takiego odczytania jego rewizjonistyczna postawa wobec opresyjnej, patriarchalnej władzy oraz finalna afirmacja silnej, buntowniczej wnuczki z jednej strony mogą być odczytywane bardziej uniwersalnie i optymistycznie, z drugiej zaś – podtrzymują one wyobrażenie Walta Disneya jako figury ojcowskiej, opiekuńczej wobec kolejnych pokoleń.

Równolegle do pozytywnych realizacji motywu starszych członków rodziny najnowsze filmy Disneya ukazują ich także w roli antagonistów, czego przykładami są król Runard z *Krainy lodu II* i babcia Alma z *Naszego magicznego Encanto*. Postać dziadka Elsy i Anny zostaje wprowadzona w sequelu w ramach retrospektywnej historii ojca bohaterek, który przedstawia Runarda jako mądrego władcę, poległego heroicznie w walce z „dzikim" narodem Northuldry. Jednak w miarę poznawania historii swoich przodków bohaterki zaczynają wątpić w przyczyny konfliktu i heroizm mężczyzny. Elsa odkrywa bowiem, że wyidealizowany dziadek nie był wcale ofiarą napaści ani mężnym wojownikiem, lecz okrutnym i pozbawionym honoru kolonizatorem (Sandras, Hoerl, 2024, s. 106). Poznanie rodzinnej historii pozwala protagonistkom na rewizję obrazu patriarchy rodu, co umożliwia im naprawę kolonialnej krzywdy. W tym celu niszczą symbol „cywilizacji" i osiągnięć króla Runarda – tamę, której budowa doprowadziła do izolacji Zaczarowanego Lasu i Arendelle. W odróżnieniu od despotycznego ojca bohaterek ich dziadek nie zostaje usprawiedliwiony, lecz rozliczony ze swoich czynów, a Elsa i Anna aktywnie mu się przeciwstawiają.

Zrewidowaniu poddany zostaje także wyidealizowany autorytet babci Almy z filmu *Nasze magiczne Encanto*. Jest ona jak dotąd najbardziej rozwiniętą i centralną wobec fabuły (Moss i in., 2024, s. 94) postacią starszej członkini rodziny w historii Disneya. Po tragicznej śmierci męża Alma przejmuje rolę głowy rodziny i przywódczyni społeczności Encanto. Z początku ukazywana jest jako stoicko opanowana matrona, która mądrze dowodzi rodziną Madrigal zgodnie z altruistyczną zasadą: „Dajemy słowo pomagać innym / Odpłatę za ten cud jesteśmy winni" (Bush, Howard, 2023). Wraz z rozwojem fabuły Mirabel zauważa, że władza babci ma cechy despotyzmu i jest źródłem opresji nie tylko wobec samej protagonistki, lecz także innych członków rodziny: wujka Bruna oraz sióstr Luisy i Isabeli. Jednocześnie pragnienie akceptacji ze strony babci staje się główną motywacją bohaterki – podobnie jak dzieje się w przypadku relacji Vaiany z ojcem czy Ashy z dziadkiem. Finalnie kluczowe dla ratowania rozpadającego się domu i rodziny jest pojednanie Mirabel z opresyjną babcią, co następuje w wyniku dialogu.

Rozmowa z babką, w filmie ukazana jako pozbawiona słów retrospekcja, odkrywa przed Mirabel i widzami wielowymiarowość postaci Almy, która wskutek pełnienia odpowiedzialnej roli matki i przywódczyni społeczności nie przepracowała traumatycznych wydarzeń ani nie przeżyła żałoby po mężu, co stało się źródłem międzypokoleniowej traumy (Abate, 2023, s. 297). Jednocześnie ukazanie Almy jako młodej kobiety, a dopiero następnie matki i babki podkreśla autonomiczność tej postaci przez usytuowanie jej w perspektywie relacyjnej i diachronicznej. Międzypokoleniowy dialog nawiązany przez bohaterki pozwala na przebaczenie oraz naprawę zrujnowanego przez kłótnię domu, który zostaje odbudowany wspólnymi siłami rodziny Madrigal i całej społeczności Encanto. Ta współpraca podważa dotychczasową hierarchię władzy i podkreśla wagę kolektywnego wsparcia, z którego Alma wcześniej świadomie rezygnowała. Kreacja postaci babci jest wyjątkowo – jak na twórczość Disneya – dynamiczna: kobieta przechodzi z pozycji wspierającej, a nawet tworzącej opresyjną władzę do postawy otwartej na dialog i współpracę.

Relacje między wnuczętami a babciami i dziadkami bywają naznaczone międzypokoleniowymi konfliktami, strachem przed utratą bliskich czy trudnościami komunikacyjnymi. Choć Disney nie skupiał się w przeszłości na ukazaniu tych problemów w swoich animacjach, to w jego najnowszych produkcjach można dostrzec postępujące dowartościowanie relacji młodych i starszych bohaterów. Babcie i dziadkowie pozostają bardziej ambiwalentnymi postaciami niż rodzice, którzy nieodmiennie przedstawiani są w pozycji władzy i pozytywnym świetle. Nowe postacie starszych osób wciąż jednak wpisują się w pewne utarte typy: perfekcyjnych dziadków (Sabino), mistrzyń inicjacji

(Tala) czy złoczyńców (Runard). Godnym uwagi wyjątkiem jest Alma z *Naszego magicznego Encanto*, która zostaje zaprezentowana z różnych relacyjnych punktów widzenia: jako babcia, matka, żona (i wdowa), przywódczyni społeczności, a nawet młoda kobieta.

Podsumowanie. Zwrot rodzinny – jak wygląda nowa rodzina Disneya

Przeanalizowane powyżej najnowsze filmy Disneya obrazują relacje z rodzicami, rodzeństwem i dziadkami w sposób zróżnicowany pod względem ich złożoności, problematyki czy wartości. Wszystkie jednak wprowadzają pewne zmiany do dotychczasowego sposobu reprezentacji relacji rodzinnych w dziełach Disneya, przede wszystkim ukazując większą różnorodność, głębię i znaczenie członków rodziny.

Na uwagę zasługują zwłaszcza postaci rodziców, których rola przestała ograniczać się do napędzającej fabułę śmierci. Stają się oni integralnymi elementami opowiadanych historii, a ich relacje z protagonistkami mają nie tylko dynamiczny charakter, lecz także realny wpływ na postawy i działania bohaterek. I choć wciąż popularny jest system rodziny władzy, na przykładzie serii filmów *Vaiana. Skarb oceanu* i *Vaiana 2* widać stopniową transformację w stronę rodziny prawidłowej (związkowej). Dowartościowane zostały także relacje między rodzeństwem, przede wszystkim siostrami, których wzajemne wsparcie i współpraca są kluczowe dla fabuły dylogii *Kraina lodu* oraz filmu *Nasze magiczne Encanto*. Ponadto wprowadzone i nazwane zostały niejednorodne postacie dziadków i babć, których rola przestała ograniczać się do pasywnego tła. Niektóre z nowych produkcji podważają idealizację figur rodziców czy babć i dziadków, a twórcy wydają się coraz bardziej świadomi przypadającej dorosłym odpowiedzialności wychowawczej. Obok rodzin biologicznych nowe produkcje Disneya – takie jak *Raya i ostatni smok* czy *Vaiana 2* – zaczynają przedstawiać rodziny nominalne, choć temat ten wymaga jeszcze dogłębnej analizy. Najważniejsze wydaje się jednak coraz częstsze wysuwanie na pierwszy plan efektywnej komunikacji między bohaterami, na której dotychczasowy brak zwraca uwagę Antosik (2024, s. 131), a także aktywna praca nad relacjami rodzinnymi – tzw. praktyki rodzinne, których znaczenie podkreśla Slany (2013, s. 65).

Jednocześnie w najnowszych produkcjach Disneya wciąż powielane są pewne tradycyjne elementy typowego dla tej wytwórni portretu rodzinnego. Członkowie rodziny, a zwłaszcza rodzice, są w przeważającej mierze charakteryzowani pozytywnie, jako wspierający czy motywujący bohaterki do

działań – ich autorytet i wysoki status w rodzinie pozostaje właściwie niezachwiany. Ciężar rozwiązywania problemów i naprawiania rodziny wciąż spoczywa na dziecięcej bohaterce (Antosik, 2024, s. 104), której zmagania pozostają niezauważone przez innych członków rodziny, nierozliczanych z błędów wychowawczych (Crafton, 2024, s. 21). Obiecującym wyjątkiem od tej reguły byłoby *Nasze magiczne Encanto*, w którym konflikt rodzinny rozwiązuje międzypokoleniowa współpraca bohaterów. Jednocześnie powielany jest przy tym charakterystyczny dla Disneya motyw miłości, która zwycięża wszystko (Garlen, Sandalin, 2017, s. 965), choć najnowsze produkcje zastępują miłość romantyczną tą rodzinną. Powtarzana jest ponadto klasyczna formuła, według której w ramach głównej osi fabularnej utworu nie ma właściwie miejsca dla rodzin (Henneberg, 2010, s. 127). Inicjacja poprzez misję rozgrywa się bez pomocy krewnych, a dom rodzinny stanowi finałowe miejsce tryumfalnego powrotu protagonistek.

Podsumowując, w najnowszych produkcjach Disneya można zauważyć zdecydowane przesunięcie paradygmatu miłości z romantycznej na rodzinną. Rozwój wątków rodzinnych, w tym dowartościowanie relacji z rodzicami, rodzeństwem, babciami i dziadkami przy jednoczesnej dewaluacji czy zupełnej nieobecności wątków romantycznych, pozwala odnieść wrażenie, że miłość rodzinna zastąpiła tę afektywno-seksualną. Jest to widoczne zwłaszcza w sekwencjach finałowych najnowszych filmów Disneya: tryumfalny pocałunek z atrakcyjnym „księciem z bajki" zostaje zastąpiony przez pełen emocji uścisk z najbliższymi. Optymistyczne byłoby stwierdzenie, że ten zwrot w stronę relacji rodzinnych może wyznaczać nowy kierunek ewolucji twórczości Disneya, gdyż nadal powielane są pewne szkodliwe schematy fabularne, a rodzina często okazuje się źródłem opresji – co najgorsze, niezidentyfikowanym, jak w przypadku *Krainy lodu*. Należy się ponadto zastanowić, czy całkowite odrzucenie motywu miłości romantycznej nie nosi śladów tabuizacji, a jeśli tak – jakie mogą być tego konsekwencje?

Nie można jednak zaprzeczyć, że najnowsze produkcje wytwórni różnią się od swoich poprzedniczek, a ich tematyka, ukazująca problemy rodzinne i sposoby ich rozwiązywania, może okazać się dużo bliższa młodszym odbiorcom. W końcu od romansu i zakładania własnej rodziny dzieci dzielą (przynajmniej powinny dzielić) lata. I choć starsze filmy Disneya pozostają popularne i wciąż wpływają na socjalizację dzieci, a zwłaszcza dziewczynek (Coyne i in., 2016, s. 1917), można mieć nadzieję, że bardziej aktualna i uniwersalna problematyka nowszych filmów Disneya z czasem przyćmi tę podejmowaną w dawniejszych dziełach.

Bibliografia

Abate, M. A. (2024). „Where All the People are Fantastical and Magical" – and hurting: Intergenerational trauma and social-emotional learning in *Encanto*. *Children's Literature in Education*, *55*(2), 295–312. https://psycnet.apa.org/doi/10.1111/j.1741-3737.2000.00004.x.

Allen, K. R. (2000). A conscious and inclusive family studies. *Journal of Marriage and Family*, *62*, 4–17. https://psycnet.apa.org/doi/10.1111/j.1741-3737.2000.00004.x.

Allen, K. R., Jaramillo-Sierra, A. L. (2015). Feminist theory and research on family relationships: Pluralism and complexity. *Sex Roles*, *73*, 93–99. https://doi.org/10.1007/s11199-015-0527-4.

Ambarwati, F. (2022). The representation of women's empowerment depicted in the movie *Raya and the Last Dragon* (2021). *Metaphor*, *5*(1), 74–93.

Antosik, J. (2023) Problemy rodzinne zobrazowane we współczesnych bajkach animowanych. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, *4*(71), 127–144. https://doi.org/10.35765/eetp.2023.1871.10

Buck, C., Lee, J. (reż.). (2013). *Kraina lodu* [film]. Walt Disney Animation Studios.

Buck, C., Lee, J. (reż.). (2019). *Kraina lodu 2* [film]. Walt Disney Animation Studios.

Buck, C., Veerasunthorn, F. (reż.). (2023). *Życzenie* [film]. Walt Disney Animation Studios.

Bush, J., Howard, B. (reż.). (2021). *Nasze magiczne Encanto* [film]. Walt Disney Animation Studios.

Clarke, C. (2022, 21 listopada). *Strange World* review – Disney's tangled alt-family eco-drama means well. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/film/2022/nov/21/strange-world-review-disneys-tangled-alt-family-eco-drama-means-well.

Clements, R., Musker, J. (reż.). (2013). *Vaiana. Skarb oceanu* [film]. Walt Disney Animation Studios.

Clements, R., Musker, J. (reż.). (2024). *Vaiana 2* [film]. Walt Disney Animation Studios.

Coyne, S. M., Linder, J. R., Rasmussen, E. E., Nelson, D. A., Birkbeck, V. (2016). Pretty as a princess: Longitudinal effects of engagement with Disney princesses on gender stereotypes, body esteem, and prosocial behavior in children. *Child Development*, *87*(7), 1909–1925. https://doi.org/10.1111/cdev.12569.

Crafton, M. (2024). *Disney's postfeminist follies: Disney's postfeminist portrayal of women in the age of fourth wave of feminism* [praca zaliczeniowa]. University of Tennessee at Chattanooga.

Disneyfication. (b.d.). *Merriam-Webster*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/Disneyfication.

Dundes L. (2020). Elsa as horse whisperer in Disney's *Frozen 2*: Opportunity 'Nokk's to quash gender stereotypes. *Social Sciences*, *9*(5), 86. https://doi.org/10.3390/socsci9050086.

Elnahla, N. (2015). Aging with Disney and the gendering of evil. *Journal of Literature and Art Studies*, *5*(2), 114–127. https://doi.org/10.17265/2159-5836/2015.02.004.

Field, D. (1996). *Osobowości rodzinne. Zrozumienie korzeni swojej osobowości kluczem do zrozumienia siebie i innych* (Z. Kościuk, tłum.). Logos. (wyd. oryg. 1988).

Finch, J. (2007). Displaying families. *Sociology*, *41*(1), s. 65–81.

Gallagher, S. (2021). *Undiscovered archetype? How the role of overprotective parental characters influences a narrative's plot* [praca licencjacka]. Dundalk Institute of Technology.

Garlen, J. C., Sandlin, J. A. (2017). Happily (n)ever after: The cruel optimism of Disney's romantic ideal. *Feminist Media Studies*, *17*(6), 957–971. https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1338305.

Gierszewska, K. (2022). Od milczącej do rewolucjonistki. Księżniczki Disneya i Katniss Everdeen jako aktywne nastolatki. *Czas Kultury*, *2*, 158–167.

Golden, J. C., Jacoby, J. W. (2018). Playing princess: Preschool girls' interpretations of gender stereotypes in Disney princess media. *Sex Roles*, *79*(7–8), 299–313. https://doi.org/10.1007/s11199-017-0773-8.

Golus, A. (2018). Od przedmiotu do podmiotu. Status dziecka w rodzinie i społeczeństwie. *Studia Edukacyjne*, *48*, 315–334. https://doi.org/10.14746/se.2018.48.21.

Hall, D., Estrada, C. L. (reż.). (2021). *Raya i ostatni smok* [film]. Walt Disney Animation Studios.

Hecht, J. (2011). *Happily ever after: Construction of family in Disney princess collection films* [niepublikowana praca magisterska]. San Jose State University. https://doi.org/10.31979/etd.jkt7-nhap.

Hefner, V., Firchau, R. J., Norton, K., Shevel, G. (2017). Happily ever after? A content analysis of romantic ideals in Disney princess films. *Communication Studies*, *68*(5), 511–532. https://doi.org/10.1080/10510974.2017.1365092.

Henneberg, S. (2010). Moms do badly, but grandmas do worse: The nexus of sexism and ageism in children's classics. *Journal of Aging Studies*, *24*(2), 125–134. https://doi.org/10.1016/j.jaging.2008.10.003.

Holcomb, J., Latham, K., Fernandez-Baca, D. (2015). Who cares for the kids? Caregiving and parenting in Disney films. *Journal of Family Issues*, *36*(14), 1957–1981. https://doi.org/10.1177/0192513X13511250.

Huuki, T., Kyrölä, K. (2023). 'Show yourself': Indigenous ethics, Sámi cosmologies and decolonial queer pedagogies of *Frozen 2*. *Gender and Education*, *35*(2), 171–185. https://doi.org/10.1080/09540253.2021.2023112.

Korolczuk, E. (2019). *Matki i córki we współczesnej Polsce*. TAiWPN Universitas.

Krieger, L. (2025, 22 czerwca). *Disney damaged true love. How Disney's dreamy romance distorted a deeper truth*. New Guard Press. https://newguardpress.com/disney-damaged-true-love/.

Lanker, M. L. (2024. 18 września). *Meet Simea, Moana's little sister and a feisty addition to* Moana 2 *(exclusive)*. Entertainment Weekly. https://ew.com/meet-simea-moana-little-sister-moana-2-8712858.

Lasoń-Kochańska, G. (2017). Babka jako mistrzyni dziewczęcej inicjacji. Od baśni do „literatury pasa przejściowego". *Filoteknos*, *7*, 64–72.

Law, M. (2014). Sisters doin' it for themselves: *Frozen* and the evolution of the Disney heroine. *Screen Education*, *74*, 16–25. https://search.informit.org/doi/10.3316/ielapa.436282205645360.

Lee, B. (2023, 20 listopada). *Wish* review – Disney's throwback animation is missing some magic. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/film/2023/nov/20/wish-disney-movie-review.

Louckx, A. (2025). The Wish their Heart Made? The Disney Canon and Transtextuality in the Movie *Wish*. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, *7*(1), 113–130. https://doi.org/10.32798/dlk.1913.

Macaluso, M. (2018). Postfeminist masculinity: The new Disney norm?. *Social Sciences*, *7*(11), 221. https://doi.org/10.3390/socsci7110221.

Materska-Samek, M., Kata, G., Zabrocka, M., Kotlińska, M. (2022). *Metody badania filmów dla dzieci*. Attyka.

Menise, T. (2019). Fairy tales between transformation and repetition: How audiences rethink the big romantic myth through Disney princess stories. *Sign Systems Studies*, *3*(4), 526–551. https://doi.org/10.12697/SSS.2019.47.3-4.08.

Merriam-Webster. (b.d.). Disneyfication. *Merriam-Webster.com dictionary*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/Disneyfication.

Morrison, D. (2014). Brave*: A feminist perspective on the Disney princess movie* [praca licencjacka]. California Polytechnic State University.

Morlà, C. G., Ferré-Pavia, C. (2025). Disney princesses and romantic love: A narrative that perpetuates patriarchal domination. *Quarterly Review of Film and Video*, *42*(3), 675–690. https://doi.org/10.1080/10509208.2024.2406968.

Moss, C. E., Vasquez, T. S., Fisher, C. L., Forthun, L. F. (2024). „Make your family proud": Analyzing the communication of roles and identity in Disney's *Encanto*. *Journal of Family Communication*, *24*(1–2), 82–98. https://doi.org/10.1080/15267431.2023.2266479.

Robinson, T., Callister, M., Magoffin, D., Moore, J. (2007). The portrayal of older characters in Disney animated films. *Journal of Aging Studies*, *21*(3), 203–213. https://doi.org/10.1016/j.jaging.2006.10.001.

Sandras, D. J., Hoerl, K. (2024). The next [white] thing: Neocolonial white feminism in Disney's *Frozen II*. *Critical Studies in Media Communication*, *41*(2), 105–120. https://doi.org/10.1080/15295036.2024.2342368.

Schmidt, D. F., Boland, S. M. (1986). Structure of perceptions of older adults: Evidence for multiple stereotypes. *Psychology and aging*, *1*(3), 255–260.

Skowera, M. (2021). Model baśni filmowej w złotym wieku wytwórni Walta Disneya (wraz z późniejszymi modyfikacjami). *Wielogłos*, *47*(1), 151–181. https://doi.org/10.4467/2084395XWI.21.007.13582.

Slany, K. (2013). Ponowoczesne rodziny – konstruowanie więzi i pokrewieństw. W: K. Slany (red.) *Zagadnienia małżeństwa i rodzin w perspektywie feministyczno-genderowej* (s. 45–64). Wydawnictwo UJ.

Streiff, M., Dundes, L. (2017a). From shapeshifter to lava monster: Gender stereotypes in Disney's *Moana*. *Social Sciences*, *6*(3), 91. https://doi.org/10.3390/socsci6030091.

Streiff, M., Dundes, L. (2017b). Frozen in time: How Disney gender-stereotypes its most powerful princess. *Social Sciences*, *6*(2), 38. https://doi.org/10.3390/socsci6020038.

Szczepaniak, K. (2012). Zastosowanie analizy treści w badaniach artykułów prasowych – refleksje metodologiczne. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, *42*, 83–112. https://doi.org/10.18778/0208-600X.42.05.

Sztajerwald, T. (2022). Kształtowanie się poczucia własnej wartości u dzieci w świetle teorii systemów rodzinnych Davida Fielda. *Roczniki Teologiczne Warszawsko-Praskie*, *17*, 47–83.

Tanner, L. R., Haddock, S. A., Zimmerman, T. S., Lund, L. K. (2003). Images of couples and families in Disney feature-length animated films. *The American Journal of Family Therapy*, *31*(5), 355–373. https://doi.org/10.1080/01926180390223987.

Trysińska, M. (2015a). Medialny obraz trzech pokoleń: dzieci, rodziców i dziadków (na przykładzie filmów animowanych dla dzieci). W: E. Wierzbicka-Piotrowska (red.), *Dialog pokoleń* (s. 59–70). Wydział Polonistyki UW.

Trysińska M. (2015b). Mówię do ciebie! Komunikacja w rodzinie na przykładzie filmów animowanych dla dzieci. W: B. Boniecka, A. Granat (red.), *Recepcja mediów*, t. 1: *Recepcja programów recepcja programów radiowych i telewizyjnych przez dzieci w wieku przedszkolnym* (s. 63–82). Wydawnictwo UMCS.

Wang, C. Y. (2025). Re-imaging empowered princesshood against the rise of the fourth-wave feminism: A thematic study of Disney's princess live-action remakes. *International Journal of Disney Studies*, *1*(1), 33–51. https://doi.org/10.2991/978-2-494069-25-1_17.

Wills, J. (2017). *Disney culture*. Rutgers UP.

Zając, M. (2000). *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*. Wydawnictwo SBP.

Zurcher, J. D., Webb, S. M., Robinson, T. (2018). The Portrayal of families across generations in Disney animated films. *Social Sciences*, *7*(3), 47. https://doi.org/10.3390/socsci7030047.