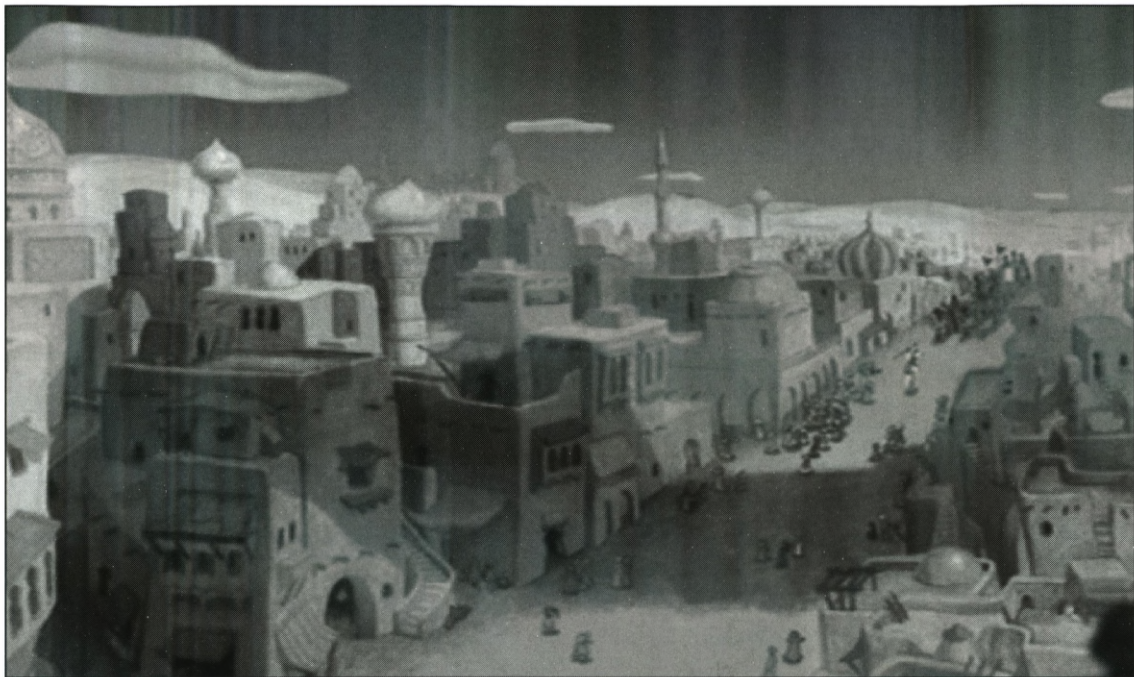




Bybillede fra Disney-tegnefilmen *Aladdin* (1992, instruktion: Ron Clements og John Musker)

It's barbaric, but hey, it's home

Disneys *Aladdin* – uskyldig underholdning eller orientalistisk stereotypi?

Af Maja Rudloff

Selv om Mellemøsten i århundreder har fungeret som et fremmedbillede, Vesten har defineret sig op imod, er det først gennem de seneste årtier, at man er begyndt at interessere sig for mellemøstlige stereotyper i den vestlige populærkultur.

Edward Saids *Orientalisme* fra 1978 er et centralt værk i opgøret med Vestens traditionelle fremstilling af andre kulturer. Bogen markerede en helt ny tilgang til kulturanalysen – en poststrukturalistisk, dekonstruktiv tilgang til de diskursive processer, der danner grundlag for den vestlige selvforståelse og historieskrivning.

Saids værk var blandt de første, der foreslog, at den vestlige akademiske tradition og kunsthistorie havde skabt en imaginær 'Orient', der skjulte de mellemøstlige landes virkelighed og i stedet fremstillede Mellemøsten som et snavset og frastødende, men også fortryllende sted – en fiktion fyldt af vellystne, æggende og skurkagtige stereotyper, der, ifølge Said, i virkeligheden fortalte mere om dem, der skabte myterne, end om 'de andre', der blev repræsenteret.¹

Orientalisme kan betegne vidt forskellige fænomener og udspringe af en bred vifte af vestlige forestillinger. Men karakteristisk



Halshugning under maurerkongerne i Granada (1870). Dette maleri af franskmænd Henri Regnault (1843-1871) er et godt eksempel på den orientalistiske kunst: Det eksotiske motiv er fri fantasi, men detaljerne yderst realistiske

er, at de netop er fantasier og sjældent forbundet med noget dybere kendskab til de lande og kulturer, de refererer til. Orienten er ikke en reel geografisk lokalitet, men en relativ størrelse, der fra 1700-tallet og frem

i den vestlige bevidsthed strakte sig fra Marokko i vest til Japan i øst (Said 2002: 9) – en ideologisk konstruktion i en euro-amerikansk diskurs, den vestlige verdens kvintessentielle 'anden'.

Said viser, hvor let det er at tale om Mellemøsten og dets befolkninger under ét, fordi orientalismens traditionelle diskurs og repræsentationsformer allerede har reduceret dem til en kerne-essens. Det er hans ønske at problematisere orientalismen, da den gennem sine konstruktioner og fortællinger for ham at se bærer et medansvar for Vestens unuancerede holdninger til de mange millioner mennesker, der lever i Mellemøsten – eller som har måttet forlade regionen på grund af politisk undertrykkelse eller ønsket om et bedre liv.

Orientalismen har sine rødder i 17- og 1800-tallets eksotisme – en eksotisme, der i høj grad blev formet og defineret af samtidens europæiske litteratur og billedkunst,² men Said beskriver også, hvorledes den arabiske muslim særligt efter Anden Verdenskrig har optrådt som en vigtig figur i amerikansk populærkultur. Han konkluderer:

I film og på tv bliver araberne enten forbundet med liderlighed eller blodtørstig uærlighed. Han synes at være sexgal og degenereret. Ganske vist er han i stand til at gennemføre listigt udtænkte intriger, men grundlæggende er han sadistisk, troløs og lavtstående (Said 2002: 325).

Medieforskere som Henry A. Giroux, Janet Wasco, Erin Addison og Ella Shohat har videreført Suids pointer og peget på, hvor stort et ansvar populærkulturen, herunder film, bærer for udbredelsen af bestemte billeder af 'de andre' – og dermed for hegemoni-dannelser.

Underholdning med holdning. I dette perspektiv er Disney-koncernens film særligt interessante. Dels fordi Walt Disney

i dag er en af verdens førende medieproducenter og dermed fungerer som afsender af en stor del af de repræsentationer af andre kulturer, der dagligt projiceres ud i verden,³ og dels fordi Disney indtager en særlig status hos forbrugere og anmeldere verden over. Mange føler, at koncernens produkter og de budskaber, de formidler, er mere tilforladelige og uskyldige end andre mediekonglomeraters (Wasco 2001: 3).

Således har en nylig dansk receptionsanalyse vist, at forældre anskuer Disney-navnet som et kvalitetsstempel og derfor sætter færre begrænsninger og regler for deres børns forbrug af Disney end for deres brug af andre medieprodukter (Drotner 2003: 167).

Som den amerikanske medieforsker Henry A. Giroux imidlertid har påpeget, så har Disneys film og tegnefilm en funktion, der langt overstiger den rene underholdning; de producerer også kultur og reproducerer den vestlige opfattelse af andre kulturer (se bl.a. Giroux 1997).

Nærværende artikel tager Giroux på ordet og undersøger, hvilket billede af Mellemøsten og dets befolkninger, multimedie-koncernen rent faktisk tegner. Afsættet er tegnefilmen *Aladdin* (1992), der er instrueret af Ron Clements og John Musker.

Ikke alene er *Aladdin* tegnefilm-historisk interessant ved at være en del af den bølge af animationsfilm, der i 1980'erne og 90'erne genoplivede Disney-selskabets stolte tradition for nyfortolkninger af ældre litterære eventyr. Den skiller sig samtidig ud fra mange af Disneys øvrige film ved ikke at bygge på vestlige fortællinger, men på den middelalderlige persiske historie om gadedrengen Aladdin ('den af lykken tilsmilede') og hans fortryllede lampe. Filmen fik da også usædvanligt stor opmærksomhed ved premieren, blev rost af kritikerne og vandt bl.a. to Oscars og tre

Golden Globe-priser, og den blev efterfølgende solgt i hele 24 millioner videokopier i USA alene (Maltin 1995: 296). *Aladdins* samlede indtjening på biografbilletter, videosalg og diverse merchandise var på over en milliard dollars (Giroux 1999: 93), og filmen blev derved den hidtil mest indbringende tegnefilm i virksomhedens historie.

Disneys Orient. Som den amerikanske filmforsker Erin Addison har påpeget, er Disneys *Aladdin* tydeligvis et kvintessentielt orientalistisk sted: Som handlingen skrider frem, afsløres en verden af sabelslugere, halvdøde hashrygere, korrupte gadehandlere, fez- og turbanklædte folk, tilslørede og dog næsten nøgne kvinder, mavedansere, akrobater, kameler, elefanter, bengalske tigere, kobraslanger og skarabæer. En verden sammensat af ørken, afskærmede haver, pyramider, Taj Mahal, basarer, pagoder og klassiske ruiner. Et sted, hvor dyrkelsen af Farao, troen på Allah og fejringen af det kinesiske nytår er strikket sømløst sammen. Ved ukritisk at samle alle disse elementer under ét sletter filmen de forskellige kulturers særlige karakteristika (Kina, Indien, Saudi-Arabien, Egypten, Marokko m.fl.) og erstatter dem med en velkendt ideologisk konfiguration – Orienten.

I Disneys fremstilling er de ovennævnte lande mere ens i deres andethed, end deres kulturelle systemer er adskilt fra hinanden, og dermed henvises hele feltet til en eksotisk andethedsposition: "Det er alt sammen Orienten, det er ikke os" (Addison 1993: 7).

Allerede filmens åbningssang, "Arabian Nights", skitserer arabisk kultur med en tydelig orientalistisk tone. Sangteksten hævder:

*I come from a land
From a faraway place
Where the caravan camels roam*



Den onde troldmand Jafar i *Aladdin* (1992)

*Where they cut off your ear
If they don't like your face
It's barbaric, but hey, it's home*

Sangtekstens beskrivelse af Arabien som et barbarisk sted, hvor man får skåret øret af, hvis ikke folk synes om ens ansigt, frembragte massive protester fra etniske minoritetsgrupper i USA, bl.a. The American-Arab Anti-Discrimination Committee (Maltin 1995: 296).

På baggrund af protesterne ændrede man til hjemmevideo-udgaven af filmen (men ikke til cd'en med filmens soundtrack) sangtekstens linje fire og fem, så de i stedet lød: *"where it's flat and immense / and the heat is intense"*. Den efterfølgende sætning, *"It's barbaric, but hey, it's home"*, blev derimod bevaret.

Dick Cook, direktør for Disneys video-distribution, gav som forklaring herpå, at ordet 'barbarisk' refererede til landskabet og det barske klima, ikke til befolkningen (Fox 1993).

Minoritetsgrupper havde også andre indvendinger, der ikke vandt gehør i Disney-ledelsen. Det gjaldt bl.a. den ukorrekte udtale af arabiske navne i filmen, den unuancerede portrættering af land og by (der findes tilsyneladende kun ørken og

basar) og brugen af intetsigende kruseduller i stedet for rigtigt arabisk skriftsprog. Åbningssangens negative præsentation af arabisk kultur og natur understøttes desuden visuelt af en række groteske, voldelige og onde figurer, der ligeledes forblev uændrede.

Aladdin – en vestlig helt. Edward Said har påpeget, hvordan krumme næser og 'onde, moustachedækkede ansigtsudtryk' hører til de mest udbredte etniske stereotypier, når det gælder arabere (Said 2002: 324), og begge dele fylder godt i filmens etnografiske landskab. Aladdin er den absolut eneste mandlige figur i filmen, der ikke har ansigtsbehåring i en eller anden form. Tilsvarende har filmens to andre centrale mandlige figurer – sultanen og troldmanden Jafar – krogede næser, mens Aladdins er lige.

Med sin vest, vide posede bukser og diskrete fez er Aladdin ganske vist arabisk klædt, men han fremstår ikke så karikeret som filmens øvrige mænd. Som Yousef Salem, en tidligere talsmand for den amerikanske organisation South Bay Islamic Association, har bemærket om Aladdins karakter: "Det, der gør ham sympatisk, er de amerikanske karaktertræk, man har givet ham" (cit. Scheinin 1993).

I modsætning til Aladdin, der bl.a. betegnes som 'en usleben diamant', præsenteres Jafar i filmens amerikanske version som *"a dark man (...) with a dark purpose"* og eksemplificerer dermed den vestlige populærkulturs tradition for at associere hudfarve med moralsk anløben karakter (Said 2002: 325).

Også i sit talesprog skiller Aladdin sig ud ved sin vestlighed. Hvor de onde karakterer taler med kraftig mellemøstlig accent, taler Aladdin amerikansk-engelsk. I filmens slutning låner han tilmed en vel-

kendt amerikansk kælenavsform til sig selv – indflettet i en kæk reference til et Paul Simon-hit fra den nationale sangskat – gennem replikken ”*You can call me Al.*”

Fra Disneys animatorer vides det, at forbillederne for Aladdins personlighed og fysik var Michael J. Fox og særligt Tom Cruise, som denne tog sig ud i film som *Far and Away* (1992) og *Top Gun* (1986). Tom Cruise havde den ”selvtillid, styrke og atletiske statur”, som animatorerne fandt passende til Aladdin, tillige med ”det drenge smil, der skjuler noget lidt farligt” (cit. Culhane 1992: 62-67). Christopher Finch bemærker i *The Art of Walt Disney*, at animatorerne måske har forsøgt at gøre Aladdin for nutidig, således at han ofte synes malplaceret blandt resten af filmens figurer (Finch 1995: 312).

Under alle omstændigheder er det værd at bide mærke i, at Aladdin bliver gjort tiltrækkende som mand gennem parafraseringen af et samtidigt amerikansk filmstjerneideal – ikke et arabisk – mens filmens kvindefremstilling er præget af et arketypisk orientalistisk verdensbillede.

Østlig kvinde bag hjemmets mure. Hvor gadedrengen Aladdins dynamiske togter gennem Agrabahs byrum – over tage, ind og ud ad vinduer – understreger hans frihed og mangel på respekt for autoriteter, forholder det sig lige omvendt med den kvindelige halvdel af filmens romantiske par. De rum, Jasmin placeres i og karakteriseres på baggrund af, udtrykker konstant hendes indespærrethed og plads i hjemmet.

Jasmins fangenskab udtrykkes gennem et helt specifikt symbol, nemlig fugleburet, der gennem de seneste 3-400 års europæiske kunsthistorie har været brugt til at kommentere kvinders seksualitet og samfundsmæssige position. Fuglen i bur har historisk set refereret til dyder og god

opdragelse, eller den har signaleret kritik af borgerkvindens fastlåste position i ægteskabet. Omvendt har den frie fugl symboliseret det liv, en tankeløs ung kvinde kunne blive udsat for – og ofte refereret ublu til kortvarig jomfrudom (Linnet 2001: 112-123).

I Disney-koncernens 90’er-fremstilling af Mellemøsten er disse mildt sagt konservative konnotationer vakt til live igen. Jasmin slipper fugle ud fra fugleburet i haven, mens hun kigger længselsfuldt efter dem. Selv er hun lukket inde. Dørene til hendes altan har samme mønster som buret i haven, og også baldakinen over Jasmins seng har form af et bur.

Af Jasmins far, sultanen, får vi indledningsvis at vide, at loven kræver, at Jasmin skal giftes med en prins inden sin fødselsdag, som blot er tre dage væk. Jasmin proklamerer vredt, at hun aldrig har haft nogen venner ud over tigreren Rajah, og at hun aldrig har gjort noget på egen hånd, endsige været uden for paladset. Og hun proklamerer, at hvis hun skal gifte sig, skal det være af kærlighed. Disneys traditionelle kærlighedsplot finder således sin form på baggrund af forestillingen om, at muslimer altid indgår ufrivillige tvangsægteskaber. Referencen til islam bliver eksplicit, da sultanen som reaktion på hendes modvilje udbryder: ”Allah forbyde, at du får nogen døtre!”

Jasmins og Aladdins vidt forskellige rumlige forankring udtrykker således to sider af samme vestlige forestilling om Østen: Jasmin er den tilfangetagne orientalske kvinde; Aladdin er den egenrådige vestlige helt, der skal redde hende fra hendes middelalderlige kulturs love.

Traditionel tilsøring eller vestlig fantasi?

I *Aladdin* fremstilles Jasmins fangenskab som et resultat af den anskuelse, at kvinder



Aladdin skiller sig fysisk ud fra alle de øvrige mandlige figurer i *Aladdin* (1992)

og deres seksualitet skal beskyttes. Men samtidig er denne fortælling med til at opretholde en myte om Østens kvinder

som værende stærkt erotiske (se Said 2002: 31-32).

Fangenskabet har i denne forstand fæl-

Et fængsel inde i et fængsel. Jasmin og hendes far i *Aladdin* (1992)



lestræk med slørets funktion, og som Erin Addison har påpeget, har både kvindelig tilsløring og arrangerede ægteskaber længe været centrale punkter i den euroamerikanske kritik af islamisk styrede lande.

I sin analyse af Disneys *Aladdin* beskriver samme Addison begrebet *hijab* som en social kode, der ikke blot refererer til tilsløring, men også til en generel henstilling om mådehold og adskillelse af de to køn. Men den opfordrer ikke, påpeger Addison, til fuldstændig isolation eller fangenskab, som det i *Aladdin* er tilfældet med Jasmin (Addison 1993: 10f).

Ud over Jasmin rummer *Aladdin* ingen indgående kvindeskildringer, men den betragtelige mængde bificurer af hunkøn er alligevel værd at bemærke. Allerede tidligt i filmen hopper Aladdin på sin flugt fra sultanens soldater gennem et vindue og støder på tre velskabte unge kvinder og en lidet tiltrækkende mor. De unge kvinder bærer små, transparente slør for ansigtet, selv om de er hjemme og på trods af, at deres kroppe er absurd blottede. Dette 'tilsløret/utisløret'-motiv gentages, da lampens ånd først producerer lokkende bikini-danserinder (med gennemsigtige slør over deres meget kurvede hofter) og sidenhen storbarmede, bikini-bærende dromedarer med ansigtsslør.

Da Aladdin ankommer til sultan-paladset i skikkelse af prins Ali, er også paraden af kvindelige akrobater og danserinder næsten nøgne, selv om deres mandlige modparter er fuldt påklædte. På husenes balkoner jubler lige så afklædte, forførende kvinder. Uden undtagelse bærer figurerne, hvis bryster er yderst eksponerede, transparente slør på størrelse med lommeterklæder. Vi er med andre ord et stykke fra traditionelle former for tilsløring i den arabiske verden.

Filmens brug af slør har således intet



Den franske maler Jules-Robert Auguste (1789-1850) fik med sine harems-pasteller – her *Tre odalisker* – stor indflydelse på de romantiske orientalist

med *hijab* at gøre. Sløret bliver i stedet et tegn på forførelse og tiltrækning af det modsatte køn – et erotisk virkemiddel for en mandlig fantasi – snarere end et genkendeligt symbol på en social orden. Tilsløringen i *Aladdin* er reduceret til koketteri; den stiller en afsløring i udsigt, ikke en tilsløring.

På den måde passer Disneys *Aladdin* fint ind i den generelle tendens, Ella Shohat sporer i vestlige repræsentationer af Orienten: "Som seksualitets-metafor er Orienten materialiseret i form af den tilslørede kvinde (...). I orientalistiske malerier, fotografier og film viser de tilslørede kvinder ironisk nok mere hud, end de skjuler" (Shohat 1997: 32).



Haremsfantasier i fuldt flor i *Aladdin* (1992)

En orientalsk Barbie-dukke. Edward Said vender i *Orientalisme* gentagne gange tilbage til den vestlige akademiske traditions behandling af spørgsmål om køn og seksualitet, og han påviser derved, at køn og etniske stereotyper er uløseligt viklet ind i hinanden i Vestens repræsentationer af mellemøstlige befolkninger. Han beskriver Europas opfattelse af Orienten således:

Orienten var et sted, hvor man kunne søge efter seksuelle oplevelser, der ikke var tilgængelige i Europa. Stort set ingen europæisk forfatter, der skrev om eller rejste til Orienten i perioden efter 1800, afstod fra denne søgen (Said 2002: 223).

Majoriteten af kvinderne i *Aladdin* – unge som gamle, tykke som tynde – er tilsyneladende udstyret med et voldsomt begær efter mænd. Alle er de flirtende, letpåkledte, villige, forføreriske; fra de velproportionerede slordansere over den meget overvægtige kvinde på balkonen til den fede tunge-smækkende dame i gadedøren, der finder Aladdin ”rather tasty”. I fortsættelsen af en tilsyneladende ganske konventionel orientalistisk diskurs udmærker *Aladdin* sig ved sin fuldstændige mangel på nuancerede kvindelige rollemodeller. Fraværende er f.eks. Aladdins kærlige moder, der figurerede i den oprindelige 1001-nat-version af

historien – en arabisk kvinde, der var villig til at ofre alt for sin søns lykke.

Filmens kvindelige hovedperson, Jasmin, er ganske vist af filmens instruktører blevet fremhævet som værende mere oprørske og emanciperet end tidligere Disney-prinsesser og dermed et positivt forbillede (se f.eks. Culhane 1992: 10). Det er dog en selvstændighed, som er nok så forbundet til hendes kvindelige attributter. Således benytter hun ved flere lejligheder bevidst sit attraktive ydre til at fordreje hovedet på filmens mænd. Og i påklædning, fysik og seksuel fremtoning afviger Jasmin da heller ikke stort fra filmens horde af haremskvinde-stereotyper.⁵ Hun er langhåret, storbarmet og smaltaljet, hun bærer guldsmykker og har mørk hud og let skrå øjne. En arabisk Barbie-dukke, fristes man til at sige. Jasmins begrænsede magt og handlekraft kommer blandt andet til udtryk, da hun trods sin status ikke kan få Jafars soldater til at løslade Aladdin, der er blevet fanget på markedspladsen.

Mænds magt. Tematiseringen af magtforhold var essentiel i europæiske kunstneres repræsentationer af forholdet mellem det vestlige og det orientalske menneske. Det gjaldt det mandlige individs magt over kvinder såvel som den hvide mands overlegenhed i forhold til mørkere og mere inferiøre racer (Nochlin 1989: 12). Begge dele tjente til retfærdiggørelse af kontrol, og som Barbara Harlow bemærker i bogen *Colonial Harem*: ”Det at besidde arabiske kvinder blev en erstatning for (...) den politiske og militære erobring af den arabiske verden” (cit. Addison 2003: 14).

I Disneys univers kan det konstateres, at Jasmin trods sin prinsesserang ingen magt har. Hendes angivelige oprørskhed og selvstændighed er tilsyneladende blot endnu en udfordring, der skal overkommes af

helten Aladdin. Således må hun flere gange forlade sig på at blive reddet af Aladdin. Første gang, da hun troskyldigt tager et æble fra en frugthandler for at give det til et sultent barn og står til at miste sin ene hånd som straf. Og da Jafar mod filmens slutning har franarret sultanen hans magt og taget Jasmin som sin slave – en erotisk en af slagsen at dømme efter Jasmins udseende; Jasmin er iført håndlænker og rød haremsdragt, håret er sat op, og hun tvinges af Jafar til at servere ham frugt – er det igen Aladdin, der kommer heltinden til undsætning, overvinder den arabiske skurk og sikrer, at verdensordenen igen stabiliseres.

Magt og succes i Disneys *Aladdin* er således åbenlyst associeret med, hvem der har ejerskab over Jasmin. Hun er ikke selv fri i den forstand, at hun kan overtage tronen. Det er heller ikke på tale, at hun kan undlade at gifte sig; blot slipper hun for at indgå et kærlighedsløst tvangsægteskab med 'mørkets mand', Jafar. Disneys emancipation består i, at hun overføres fra et orientalsk til et vestligt pardannelses-paradigme. Hvor kærlighed for Aladdin er vejen til rigdom og status, er frihed for Jasmin vejen til kærlighed.⁶

Intention og kreation. Gennem hele sit virke hævdede Walt Disney selv, at hans formål var at skabe uskyldig underholdning: "Jeg er interesseret i at underholde folk, bringe glæde og især smil til andre, og jeg tænker ikke på at udtrykke personlige holdninger eller skabe obskure, kreative udtryk" (cit. Watts 1997: 32).

Dette fokus på Disney-produktets tilfældelighed har hans arvtagere i koncernen haft succes med at fortsætte. Ifølge Henry A. Giroux forsøger medie-giganten vedvarende at promovere et venligt billede af virksomhedens repræsentationer af race og



Den orientalske prinsesse som erotisk fantasi i *Aladdin* (1992)

køn. Giroux har dog selv gennem de sidste 10-15 år problematiseret de budskaber, Disneys film udbreder, og som ifølge ham er andet og mere end blot underholdning:

Disney-film bruger fortryllelse og uskyld til at fortælle historier, der hjælper børn til at forstå, hvem de selv er (Giroux 1999: 84).

Denne anskuelse bakkes op af flere kritikere som direkte reaktion på *Aladdin*. Jack G. Shaheen, der er professor med speciale i repræsentationen af arabere på film, havde følgende kommentarer:

I betragtning af den skade, udbredelsen af skurkebilleder som Jafar forvolder, er det mig en gåde, hvordan respekterede anmeldere kan anbefale *Aladdin* til nogen som helst – fem-årige eller voksne. *Aladdin* burde have været brugt til at nedbryde vrængbilleder. I stedet indsnævrer den vores udsyn og forplumrer virkeligheden (Shaheen 1992: 3).

Og South Bay Islamic Association-repræsentanten Yousef Salem udtalte: "Jeg har en datter, som siger, at hun skammer sig over at kalde sig araber. Det skyldes fremstillingen som denne" (cit. Scheinin 1993).

I enkelte tilfælde har repræsentanter for Disney-koncernen taget til genmæle mod kritikken og forklaret, at de ingen intention

har om at fejlrepræsentere minoriteter. Problemet er naturligvis, at selv om skabere og afsendere af kulturelle produkter

som Disneys kan have beundringsværdige mål, lades vi ikke desto mindre tilbage med deres kreationer, ikke deres intentioner.

Noter

1. Med danske Ulf Hedetofts ord: "Hvor der er nationale 'selvbilleder' er der også nødvendigvis nationale 'fremmedbilleder': forestillinger om andre nationer og deres egenart og deres relation til 'os selv'. Ja, endnu væsentligere: i den idealistiske konstruktion af os selv indgår billederne af de 'fremmede' som en væsentlig, integreret del" (Hedetoft 1990: 31).
2. Særligt engelske malere som Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) og franske som Eugène Delacroix (1798-1863) og Jean-Léon Gérôme (1824-1904) lod sig fra slutningen af 1700-tallet inspirere til farverige fantasier om fremmede lande.
3. Man regner med, at en tredjedel af verdens befolkning allerede i 1954 havde set mindst én Disneyfilm (Wasco 2001: 22), og med 1980'ernes og 1990'ernes teknologiske landvindinger inden for massekommunikation er dette tal steget drastisk. I 1994 havde firmaet afdelinger i 64 lande, og i nogle europæiske lande sidder Disney på ca. 60 procent af markedet for familiefilm på leje- og købevideo (Drotner 2003: 28).
4. Filmens stil blev ifølge produktionsdesigner Richard Van der Wende udviklet på baggrund af persiske miniaturemalerier fra år 1000-1500 samt viktorianske malerier af østlige kulturer, fotografier, arabisk kalligrafi og billedbøger fra Mellemøsten (Culhane 1992: 89).
5. Filmens mange mavedanserlignende kostumer synes inspireret af den europæiske dyrkelse af orientalistiske kostumer i begyndelsen af 1900-tallet; jf. de kostumer, den legendariske kurtisane og spion Mata Hari (1876-1917) optrådte i, og dem, som Sergei Diaghilevs dansekompani Ballets Russes bar i forestillinger som *Shéhérazade* (1910).
6. Dette plot er, ifølge Annalee R. Wards undersøgelser af fem andre nyere Disney-tegnefilm, ganske typisk for Disneys menneskesyn. Hvor romantikken og drømmen om at finde en mand spiller en central rolle i beskrivelsen af de kvindelige figurers eksistentielle vilkår, udgør den kun en del af de mandliges liv. Definitionen af mandlige helteroller er ifølge Ward meget bredere end deres kvindelige

sidestykker og handler ud over opnåelsen af kærlighed i lige så høj grad om personlig udvikling og social accept (Ward 2002: 116-119). En diskussion af frihed/kærlighed-temaet i relation til skellet mellem øst og vest leveres i øvrigt af Erin Addison (1993: 18).

Litteratur

- Addison, Erin (1993). "Saving Other Women from Other Men: Disney's 'Aladdin'". In: *Camera Obscura*, januar-maj 1993, pp. 4-25.
- Barnard, Malcolm (1996). *Fashion as Communication*. London: Routledge.
- Culhane, John (1992). *Disney's Aladdin - The Making of an Animated Film*. New York: Hyperion.
- Drotner, Kirsten (2003). *Disney i Danmark - At vokse op med en global medie gigant*. København: Høst & Søn's Forlag.
- Finch, Christopher (1995). *The Art of Walt Disney - From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Harry N. Abrams.
- Fox, David J. (1995). "Disney Will Alter Song in 'Aladdin'". In: *Los Angeles Times* d. 10. juli 1993.
- Giroux, Henry A. (1995). "Innocence". In: Elizabeth Bell et al (red.): *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Indiana: Indiana University Press.
- Giroux, Henry A. (1996). *Fugitive Cultures: Race, Violence and Youth*. New York: Routledge.
- Giroux, Henry A. (1997). "Are Disney Movies Good for Your Kids?". In: Shirley R. Steinberg og Joe L. Kincheloe (red.). *Kinderculture - The Corporate Construction of Childhood*. Boulder: Westview Press.
- Giroux, Henry A. (1999). *The Mouse That Roared - Disney and the End of Innocence*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Hedetoft, Ulf (1990). "Det nationale fremmedbillede som kulturelt tegn". In: Gunhild Agger et al. (red.): *Stereotyper i Europa - Kulturstudier 10*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kristiansen, Kristof K. (1988). "Fordomme og fjender". In: Kristof K. Kristiansen og Jens R. Rasmussen (red.): *Fjendebilleder og fremmedhad*. København: FN-forbundet.

- Linnet, Ragni et al. (red.) (2001). *Two Golden Ages – Masterpieces of Dutch and Danish Painting*. Zwolle: Waanders Publishers.
- Maltin, Leonard (1995). *The Disney Films*. New York: Jessie Film.
- Nochlin, Linda (1989). *Women, Art, and Power, and Other Essays*. London: Thames and Hudson.
- Said, Edward W. (2002). *Orientalisme*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Shaheen, Jack G. (1992). "Arab Caricatures Deface Disney's 'Aladdin'". In: *Los Angeles Times* d. 21. december 1992.
- Scheinin, Richard (1993). "Angry Over 'Aladdin'". In: *Washington Post* d. 10. januar 1993.
- Shohat, Ella (1997). "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema". In: Matthew Bernstein og Gaylyn Studlar (red.): *Visions of the East: Orientalism in Film*. London: I.B. Tauris and Co.
- Thomsen, Bodil Marie (1986). "Tilsløring og afsløring – blik, spejl og mode". In: Christa Lykke Christensen et al. (red): *Slidser – en bog om mode*. Århus: Modtryk.
- Ward, Annalee R. (2002). *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press.
- Wasco, Janet (2001). *Understanding Disney – the Manufacture of Fantasy*. Cambridge: Polity Press.