



HÖGSKOLAN VÄST

Institutionen för ekonomi och IT
Avdelningen för företagsekonomi

15 hp/Kandidatuppsats

Disneys *Frost*: ”A Frozen Heart Worth Mining”

**Filmproduktion 7,
Examensarbete (FEX500)
Vårterminen 2015**

Författare: Klara Persdotter

Handledare: Birgitte Christiansen
Examinator: Margareta Borg

Abstract

Titel: Disney's *Frozen*: "A Frozen Heart Worth Mining"
Author: Klara Persdotter
Advisor: Birgitte Christiansen
Examiner: Margareta Borg

This study aims to examine how and what Disney is communicating to its audience through its movie *Frozen* (2013). Since Disney currently is a dominant party of the movie entertainment for children they bear a great responsibility for the messages they convey through their movies, as children may be influenced by them. In this study, *Frozen* (2013) has been studied by a qualitative text analysis using Peter Dahlgren's approach for analyzing media text, with focus on the textual construction and the narrative dynamics of the media text (the movie). The analysis was made based on a norm-critical perspective.

The analysis showed that *Frozen* breaks free from many of Disney's past patterns and structures and manages to create a less predictable tale. The analysis also showed the emergence of a new role; the fake villain, used precisely in order to create a less predictable tale. In differences from several earlier portrayals of the Disney Princess *Frozen* shows two feminine strong and independent female characters, who act on their own authority. *Frozen* also questions Disney's previous attitude concerning that love can arise at first sight, and that romantic love is the strongest and most valuable type of love. For the first time in forever in a Princess movie *Frozen* manages to portray love between family members as stronger than romantic love.

Keywords:

Disney, Disney Princess, Frozen, Animated film.
Narrative, Vladimir Propp, Construction of Characters.
Qualitative research, Peter Dahlgren.

Sammanfattning

Titel: Disneys *Frost*: ”A Frozen Heart Worth Mining”
Författare: Klara Persdotter
Handledare: Birgitte Christiansen
Examinator: Margareta Borg

Den här studien syftar till att undersöka hur och vad Disney kommunicerar till sin publik genom deras film *Frost* (2013). Eftersom Disney idag står för en dominerande part av filmunderhållningen för barn bär de också ett ansvar för de budskapen de förmedlar genom sina filmer, då barn kan komma att påverkas av dem. I den här studien har *Frost* (2013) studerats genom en kvalitativ textanalys med hjälp av Peter Dahlgrens metod för att analysera medietext, med fokus på textens uppbyggnad och den narrativa dynamiken i medietexten (filmen). Analysen har gjorts utifrån ett normkritiskt perspektiv.

Analysen visade att *Frost* bryter sig loss från flera av Disneys tidigare mönster och strukturer och lyckas skapa en mindre förutsägbar saga. Analysen visade också framträdandet av en ny roll; den falska skurken, som användes just i syftet att skapa en mindre förutsägbar saga. Till skillnader från flera tidigare porträtteringar av Disney-prinsessor visar *Frost* två feminint starka och självständiga kvinnliga karaktärer, som agerar på eget bevåg. *Frost* ifrågasätter också Disneys tidigare attityd kring att kärlek kan uppstå vid första ögonkastet, samt att romantisk kärlek är det starkaste och mest värdefulla typen av kärlek. För första gången någonsin porträtterar *Frost* familjekärlek som starkare än romantisk kärlek.

Nyckelord:

Disney, Disneyprinsessa, Frost, Animerad film.

Narrativ, Berättelsestruktur, Vladimir Propp, Karaktärsuppbyggnad.

Kvalitativ studie, Peter Dahlgren, Textens uppbyggnad, Narrativ dynamik.

Innehållsförteckning

1 INLEDNING	1
1.1 Bakgrund	2
1.1.1 <i>Konstruktion av identitet genom medier</i>	2
1.2 Problemformulering	3
1.3 Syfte och mål	4
1.4 Avgränsningar	4
2 TEORI OCH TIDIGARE FORSKNING	5
2.1 Genus och identitet i media	5
2.1.1 <i>Normativitet</i>	5
2.1.2 <i>Maktspel mellan människan och medierna</i>	6
2.2 Narratologi	6
2.2.1 <i>Undersagan</i>	8
2.3 Porträttering i filmvärlden	9
2.3.1 <i>Koder och konventioner</i>	9
2.3.2 <i>Stereotyper</i>	10
2.4 Porträttering av Disneys prinsessor och prinsar	12
3 METOD	15
3.1 Förhållningssätt	15
3.2 Angreppssätt	16
3.2.1 <i>Textens uppbyggnad</i>	16
4 RESULTAT & ANALYS	18
4.1 Presentation av filmen	18
4.2 Presentation av karaktärerna	20
4.2.1 <i>Anna</i>	20
4.2.2 <i>Elsa</i>	20
4.2.3 <i>Kristoff</i>	21
4.2.4 <i>Hans</i>	22
4.2.5 <i>Olaf</i>	22
4.2.6 <i>"The Duke of Weselton"</i>	22
4.2.7 <i>Trollkungen Pabbie & Trollbyn</i>	23
4.2.8 <i>Rollerna enligt Vladimir Propps teori</i>	23
4.3 Kärlek vs. Rädsla	24
4.3.1 <i>Anna syn på kärlek</i>	24
4.3.2 <i>"An act of true love"</i>	25
4.3.3 <i>Elsas krafter och hennes frigörelse</i>	25
4.4 Hans maktlust	26
4.5 Undersagan	27
4.5 Den slutgiltiga räddningen	27
5 DISKUSSION	28
5.1 Frost – en stereotypisk saga?	28
5.1.1 <i>Den falska skurken</i>	28
5.2 Elsas krafter; symbol för HBTQ	28
5.3 "An act of true love"	29
5.4 What-is-beautiful-is-good som omvänt verktyg	29
5.5 Feminin och stark	30
5.6 Metodkritik	30
6 SLUTSATS	31
6.1 Förslag till fortsatt forskning	31
KÄLLFÖRTECKNING	33

BILAGOR

BILAGA 1: Analys av medietext, kretslopp (Peter Dahlgren).....	36
BILAGA 2: <i>Frost</i> genom Vladimir Propps funktioner	37

1 Inledning

Vi lever i en värld uppbyggd av historier. Vi får höra godnattsagor om kvällarna som barn, vi lär oss matematik genom berättande exempel som skall vägleda oss till en lösning och vi övar vår egen skicklighet i berättande när vi återberättar ett minne för att underhålla andra i vår närhet. Detta görs genom att använda *narrativ*, vilket uttryckt i andra ord handlar om berättandet och konsten att manipulera en text så att dess betydelse tar en önskad riktning och förmedlar ett önskat budskap – att man gör en text till en historia (Hansen m.fl., 1998, s. 155).

Walt Disney Company (Disney) har en lång historia i användandet av narrativ. De berättar historier och fånglar en bred publik i flera olika åldrar. Men främst så fånglar de och påverkar barnen med sina magiska historier (Ward, 1996, s. 2, Towbin m. fl., 2003, s. 20, Steyer, 2014, s. 172). Disneys produktion sker i USA, men dess publik är mycket mer global än så (England m. fl., 2011, s. 155). Deras publik finns över hela jordklotet och budskapet är därför av stor betydelse att analysera även för en svensk publik och mediakultur. Den här uppsatsen handlar om just hur Disney kommunicerar till sin publik genom ett utvalt exempel. Genom Disneys *Frost* (2013) undersöker jag hur filmen och karaktärerna är uppbyggd och vilket budskap den förmedlar.

Den 21 december år 1937 släppte Disney sin första långfilm; *Snövit och de sju Dvärgarna*. Disney har sedan dess blivit kritiserade högt och lågt för dess stereotypiska porträtteringar av genus, sexualitet, etnicitet med mera. Då de länge representerat en stor del av de tecknade och animerade långfilmerna barn får se och växer upp med blir filmerna kritiskt granskade och just framställningen av flickan och kvinnan har blivit väldigt omdiskuterat (Giroux, 2000, s. 118). Kritiken har handlat om att de kvinnliga karaktärerna porträtterats som *passiva*, då de sällan handlar på eget bevåg samt att de utsetts för någon form av hot under filmen som de inte kan utplåna själva, utan blir räddade från (Rönnerberg, 2001, s. 14). Bolaget har också blivit kritiserade för dess inskränkta porträttering av kärlek, som uppstår mellan en man och en kvinna, oftast vid första ögonkastet.

Drygt 76 år efter deras första animerade långfilm, närmare bestämt den 27 november 2013, släppte samma företag långfilmen *Frost*. Den här filmen handlar om Anna och Elsa, två systrar och prinsessor, som levt avskilt från varandra sedan tidig ålder efter att Elsa av misstag skadat Anna med hennes magiska kraft att manipulera och skapa is och snö. Filmen är uppbyggd kring systrarnas relation och resan att hitta tillbaka till varandra. Filmen leker med publikens associationer till citatet ”an act of true love” och avslutas med att Anna offerar sig själv för att rädda sin syster. Anna och Elsa är två starka kvinnliga karaktärer som båda är goda men som inte slår ut varandra under filmen.

Kaitlin Ebersol (2014) diskuterar i sin tidningsartikel *How fourth-Wave Feminism is Changing Disney's Princesses* (2014) hur hon anser att Disneys *Frost* (2013) visar nytänkande kring porträtteringen av kvinnliga hjältinnor. *Frost* är en produkt av sin tid och feminismens utveckling och kritik har varit en stor till utvecklingen som ledde till att *Frost* blev det den blev.

Frost blev bara inom några månader efter sin release den mest inkomstbringande animerade filmen genom tiderna (Cunningham, 2014) och i och med att barn även tittar på Disneyfilmer i en ålder där de är mycket påverkansbara för mottagandet av budskapen

påverkas barnen av det de ser i filmerna, varför det är av stor vikt att undersöka hur Disney kommunicerar sina historier, budskap och karaktärer (England m. fl., 2011, s. 555).

1.1 Bakgrund

De överallt närvarande och starkt påverkande historierna innebär bland annat att individer får ta del av och närapå uppleva saker genom en annan berättare (Watson, 2003, s. 151). Genom narrativ kan en person på så sätt ta del av "känslomässiga horisonter" som hen annars inte hade upplevt och därmed bredda sin förståelse för det samhälle och den kultur hen lever i (Ishanova 2013, s. 490). 2000-talet har fört med sig en stärkt kultur kring filmskapande och filmvisande. Visuella medel stärks samt ökas som verktyg för att förmedla ett budskap eller en berättelse (Ishanova, 2013, s. 489).

Det finns flera olika sätt att tala om och beskriva narrativ och berättarstrukturer. Ett sett att beskriva narrativ är att det karakteriseras genom en tydlig början och ett tydligt slut (Gunter, 1999, s. 89). Graeme Turner (2006, s. 125), professor i kulturstudier, beskriver *narratologi* som konsten och strukturen kring att berätta, och menar att narrativ är närvarande i alla kulturer, vare sig det är myter, sagor, legender eller skämt. Han menar också att människan skapar en förståelse av världen genom de historier hen får höra under sitt liv.

I den här uppsatsen diskuteras teorin om berättarstrukturer i sagor som Vladimir Propp (1975, refererad i Turner, 2006, s.99) tog fram. Efter analyser på 100 stycken ryska sagor konstaterade han att vissa specifika roller och händelser fanns med i varje saga, trots att deras handling kunde se mycket olika ut. Han definierade sju olika roller som han påstod är återkommande i samtliga sagor och 31 stycken funktioner i en viss ordning som var återkommande för varje saga. Eftersom teorin om funktionerna och rollerna togs fram första gången 1928 finns det anledning att undersöka om berättelsestrukturen fortfarande, nästan ett sekel senare, är sig lik. Turner (2006, s. 102) konstaterar att han kunde se mönstret även i nyare filmer och tv-serier efter att han undersökt det. Den här uppsatsen analyserar bland annat hur Disneyprinsessfilmen *Frost* bråkar med dessa traditionella mönster och roller, samt diskuterar hur den både samspejar och skiljer sig.

1.1.1 Konstruktion av identitet genom medier

"Kulturen har förändrats kraftigt" skrev Magnus Persson, professor i litteraturvetenskap, år 2000 (s. 15). Därefter har den fortsatt att växa och förändrats och konkurrensen har blivit allt större. Genom att medierna har växt i den takt de gjort bär medierna ett ansvar för människans individuella konstruktion av värderingar i och av samhället, menar en del forskare (Fagerström & Nilsson, 2008, s. 25). Det finns också de som menar att film och media har ett direkt inflytande på samhället och dess politik och kultur samt personers vardagsliv (Ishanova, 2013, s. 488). Det finns många perspektiv i frågan, men något de flesta är överens om är dock att eftersom användningen av medierna ökar, ökar också relevansen för att fortsätta studera dem.

Josef Gripsrud (2011, s. 56+63) bedömer att medierna har makten att påverka sin publik, men han hävdar dock också att skaparna sällan framställer fenomen som inte redan existerar i samhället, utan de speglar någon redan existerande del av samhället. Alltså att medierna sällan står ansvariga för att skapa till exempel en viss stereotyp, utan de är redan skapade på andra vis av samhället. Han beskriver att så gott som allt runt omkring oss

påverkar oss; vänner, familj, städer, maten vi äter, kläderna vi klär oss i, och lika så medierna och berättelserna vi tar del av. Många människor vänder sig också till berättelser, vare sig det är ett nyhetsprogram eller en tv-serie, för att styrka sin egen verklighet genom att applicerar berättelserna till sina egna erfarenheter (Watson, 2003, s. 152).

Vidare diskuteras medierna även inom genusforskningen. Inom genusforskningen skiljer man på *genus* och *kön*, där *genus* syftar på *det sociala könet*, till skillnad från *kön* som syftar på *det biologiska könet*. Genus handlar om den sociala konstruktionen av kvinnan och mannen (Hammarlin & Jarlbro, 2014, s. 12+14, Gemzöe, 2014, s. 83), en konstruktion som speglas i de moderna medierna. Man talar om hur medierna bidrar till, påverkar och påverkas av de kulturella och sociala mönstren som finns kring de konstruerade kategorierna kvinnan och mannen. Genom att medierna använder sig av stereotypiska konstruktioner av *genus*, som till exempel kvinnan som den ideala modern och mannen som den starka, menar en del att det är bidragande till att samhället upprätthåller samt förstärker dessa värderingar i samhället.

1.2 Problemformulering

Frost (2013) har omnämnts både positivt och negativt kring konstruktionen av deras karaktärer. *Frosts* kvinnliga karaktärer har omnämnts som nyskapande då de skiljer sig från många av Disneys tidigare relativt passiva kvinnliga karaktärer, då både Anna och Elsa är mycket aktiva. Anna är också den som utför den slutgiltiga räddningen, helt utan hjälp från en annan karaktär och systrarna lyckas porträtteras som feminina och starka under hela handlingsförloppet. Disney har dock även här kritiserats för att visa upp ett sämre kroppsideal då både Anna och Elsa målas som otroligt smala, med långt, onaturligt tjockt och vackert hår och stora ögon.

Lena Gemzöe (2014, s. 20) poängterar att medieindustrin konstruerar stereotypiska bilder och porträtt som är kulturellt konstruerade. Hansen med flera (1998, s. 155) hävdar att eftersom berättelser är uppbyggda på så sätt att tittaren skall relatera till huvudkaraktären, är det viktigt att undersöka vad handlingen och uppbyggnaden av karaktärerna förmedlar för budskap och ideologi till publiken.

Därför skall jag i den här uppsatsen:

- undersöka *hur* och *vad* Disney kommunicerar till sin publik genom filmen *Frost*, med fokus på berättarstrukturen och den narrativa dynamiken (karaktärerna och konflikterna som får filmen/berättelsen att ha en fortsatt spänning).
- undersöka hur karaktärerna porträtteras i Disneys *Frost*, samt hur de ”bråkar” med traditionella berättarstrukturer.
- undersöka Disneys *Frost* utifrån ett normkritiskt perspektiv.

1.3 Syfte och mål

Medietexter syftar på all form av text som förmedlas via medier och har som syfte att förmedla något till en mottagare (Britt Hultén, 2000, s. 9). Syftet med den här studien är

att, genom en textanalys på film som medietext, undersöka och tolka budskapet, karaktärsuppbyggnaden samt berättarstrukturen som Disneys framställer i sin film *Frost*. Målet är att få en djupgående förståelse över hur och vad Disney kommunicerar till sin publik genom filmen *Frost*, utifrån ett normkritiskt perspektiv.

I analysen diskuterar jag hur den aktuella filmen förhåller sig till tidigare forskning gjord på Disneys animerade långfilmer, medan majoriteten av analysen är gjord genom Peter Dahlgrens (2000) modell för att analysera medietext.

1.4 Avgränsningar

Filmen *Modig* (2012) har likt *Frost* uppmärksammats på liknande vis då den filmen också porträtterar kärlek mellan två familjemedlemmar som huvudsaklig konflikt och konfliktlösning. Ursprungligen hade jag som plan att även studera den filmen för att se på eventuella mönster som kunde identifieras gällande en annan typ av porträttering av kärlek som visat sig på 2010-talet, men för att inte arbeta med för mycket material och istället få möjlighet att göra en djup analys har jag valt att endast analysera en film från Disney. Detta kommer ge en väldigt riktad bild begränsat till just den filmen, men ger också möjlighet till en djup förståelse för vad Disney förmedlar genom *Frost*. Dock har studien vissa inslag av porträttingen av karaktärerna i andra filmer från Disney, men det är endast filmen *Frost* som analyseras på djupet i den här studien.

Vidare har jag också valt att avgränsat mig från analys av filmens produktionsomständigheter så som ekonomi, resurser med mera samt dess publik.

2 Teori och tidigare forskning

I följande kapitel kommer jag gå igenom relevant teori kring konstruktion av identitet i media, narratologi och berättarstruktur samt tidigare forskning på porträttering i filmvärlden som helhet samt fokuserat på Disneys filmvärld.

2.1 Genus och identitet i media

Lena Gemzöe (2014, s. 20) poängterar att medieindustrin konstruerar stereotypiska bilder och porträtt som är kulturellt konstruerade. Inom genusforskningen skiljer man på *kön* och *genus*. Genus syftar på *det sociala könet*, till skillnad från könet som syftar på det biologiska könet. Genus handlar om den sociala konstruktionen kring kvinnan och mannen och det man som människa identifierar sig med (Hammarlin & Jarlbro, 2014, s. 12, Gemzöe, 2014, s. 83, Hirdman, 1988, s. 50). Termen genus med betydelsen ”socialt kön” användes första gången av Gayle Rubin (1975, refererad i Hammarlin & Jarlb, 2014, s. 12) på 1970-talet.

Konstruktionen av kvinnor i media har länge kritiserats och diskuterats. Turner (2006, s. 116) menar dock att det finns en del filmer som bryter mot regler kring konstruktionen av kvinna eller femininitet i film, där kvinnliga karaktärerna visar upp aggression, våldsamhet och fysiskt styrka bland annat, egenskaper som ofta klassificeras som stereotypiskt maskulina. *Thelma and Louise* (1991), *GI Jane* (1997) och *Terminator 2* (1991) är exempel på sådana filmer. Detta kan ses som stärkande för porträttering av kvinnliga karaktärer, men Tasker (1993, refererad i Turner, 2006, s. 116) argumenterar dock för att detta snarare bidrar till att suddas ut kvinnan och hennes kropp i det hela istället för att omkonstruera hur kvinnor kan lyftas fram och iscensättas i film. Turner skriver ”De blir, som så, maskulin och stark istället för feminin och stark” (Turner, 2006, s. 116. [min översättning]).

2.1.1 Normativitet

Karin A. Martin (2009), professor i sociologi, beskriver i sin artikel *Normalizing Heterosexuality* problematiken kring att heterosexuallitet normaliseras som att det är ”det rätta”, så kallat *heteronormativitet*. Hon menar att heterosexism och homofobi givetvis är mycket problematiskt, men hon lyfter att heteronormativiteten är ett lika problematiskt område som också bidrar till heterosexism och homofobi. Hon diskuterar också den rollen som medierna spelar i frågan och hur de bidrar till heteronormativitet genom att till exempel till en stor majoritet endast porträtter heterosexuell kärlek (Martin, 2009, s. 192).

Medieforskaren Hillevi Ganetz (2004, refererar i Jarlbro, 2006, s. 114) diskuterar att homosexualitet i media tydligt skildras som något ”onormalt”. Efter att ha studerat fjorton olika naturprogram konstaterade hon att skaparna genom olika kamera- och berättartekniker manipulerade bilden och lyckades porträtter djuren på olika sätt. De applicerade heteronormativa idéer på djuren och fick dem att porträtteras till exempel antingen manligt för hanarna eller kvinnligt för honorna. Hon konstaterade även att den totala frånvaron av homosexualitet var ett tydligt exempel på hur media bidrar till att homosexualitet skildras som det ”onormala”.

Alexandra C. Krisch och Sarah K. Murnen (2013) undersökte ett liknande ämne där de studerade stereotypa budskap om genus och heterosexualitet i sju populära amerikanska ungdomsserier. Detta gjorde de i syfte att få större förståelse för vilka typer av budskap barn och unga "utsetts" för när de tar del av modern populärkultur. De menar, liksom Martin (2009), att barn och unga tar emot en ideologi eller attityd som visar sig i filmerna och serierna de tittar på, och genom detta påverkas även deras värderingar och attityd, vilket kan ta en både positivt eller negativt riktning. De konstaterade att serierna uppvisade ett tydligt budskap om att unga killar skall ha makt, rikedom och styrka för att imponera på en tjej, samt att en killes relation till en tjej främst skall handla om attraktion och om sex. De konstaterar också att killar i serierna de undersökte regelbundet objektifierar tjejerna och värderar tjejernas utseende mer än andra egenskaper (2013, s. 28).

2.1.2 Maktspel mellan människan och medierna

David Gauntlett, professor inom medie- och kommunikationsvetenskap, diskuterar vilken roll medierna spelar i utvecklandet av personers identitet och beskriver två olika synpunkter som debatten centrerar kring, vilka handlar om vem som har mer makt i påverkansarbetet; medierna eller människan? Adorno och Horkheimer (1979, refererad i Gauntlett, 2008, s. 23) ansåg att massmedia (som de menar att populärkultur är) blivit till en kulturindustri som producerar produkter endast för att tjäna pengar. De ansåg industrin fungerade "liksom en väloljad maskin som producerar underhållningsprodukter med enda syfte att gå i vinst" (Gauntlett, 2008, s. 23, [min översättning]). De ansåg också att massmedierna och populärkulturen bidrog till skapandet av en passiv publik som inte kritiskt granskar det de ser och tar del av, då berättelserna var så förutsägbara.

John Fiske, medieforskare, står på motsatt sida angående frågeställningen om det är medierna eller människan som står i maktposition. Han finner stöd i Stuart Halls "encoding/decoding"-modell som påpekar att publiken kodar mediet på olika vis beroende på dess tidigare erfarenhet och menar därför att det är den enskilda individen som står för produktionen av tolkningar av en medietext, och kan se väldigt annorlunda ut från person till person (Fiske, 1989a, refererad i Gauntlett, 2008, s. 28). Josef Gripsrud (2011, s. 63) anser att medierna har makt att påverka publiken, men att de sällan framställer fenomen som inte redan existerar i samhället. Medierna speglar alltså till stor del något som redan existerar i samhället.

Det finns idag många olika källor som både kan lära och påverka barn och ungdomars uppbyggnad av identitet och attityd. Mia Adessa Towbin med flera (2003, s. 20) beskriver vikten av att analysera vad just Disney ger ut för budskap i sina filmer då de idag är dominerande i filmutbudet riktade mot barn, och dem menar att barnen blir påverkade av det budskap som förmedlas i filmerna. Slutsatserna som dras genom en sådan analys och studie är, menar Towbin med flera (2003), värdefulla för utbildningen mot barn att kritiskt granska filmernas (och mediernas) budskap.

2.2 Narratologi

Turner (2006) beskriver att narratologi är konsten att berätta en historia. Han menar att det finns berättarstrukturer som alla historier och filmer följer. En berättelse från ett land eller kultur skulle visa flera mönster i strukturen och uppbyggnaden som sedan skulle kunna hittas i en berättelse från en helt annan kultur (Turner, 2006, s.98-99).

Vladimir Propp (1975, refererad i Turner, 2006, s. 99) definierade, efter analyser på 100 stycken ryska folksagor, sju specifika roller och 31 specifika händelser fanns med i varje saga. Trots att sagornas handling kunde se mycket olika ut, var alltid följande sju roller återkommande för samtliga sagor;

- Hjälten, alternativt offret (huvudpersonen, den karaktär som historien är uppbyggd runt. Framställs oftast så att tittarna relaterar till hen)
- Skurken (hjältens motståndare)
- Hjälparen (stöttar hjälten i hans uppdrag)
- Givaren (karaktär som ger hjälten något som hjälpen hen i sitt uppdrag. Kan handla om ett magiskt objekt, men det kan även handla om kunskap som hjälten får)
- Avsändaren (karaktär som skickar ut hjälten på sitt uppdrag)
- Den falska hjälten (lurar samhället, och ev. även publiken, att tro att hen är hjälten. Ofta är ute efter att få prinsessan till exempel)
- Prinsessan (alternativt "den eftertraktade") och hennes far (karaktären som hjälten "får" i slutet av berättelsen och karaktären som "ger" prinsessan till hjälten i slutet av berättelsen)

En roll kan spelas av flera karaktärer i en berättelse, hjälten kan till exempel möta flera hjälpare längst vägen. En karaktär kan också spela flera roller, alltså skurken kan till exempel också inneha rollen som den falska hjälten (Turner, 2006, s.99, Britt Hultén, 2000, s. 10, Hansen m. fl., s. 148-149).

De 31 händelserna/funktionerna Propp tog fram påstår han inte nödvändigtvis sker i samtliga historier, men att ordningen på dem inte skiljer sig från lisan nedan (Turner, 2006, s. 100). De 31 funktionerna är:

Inledning/Förberedelser:

1. En familjemedlem lämnar hemmet.
2. Hjälten får ett förbud eller en regel att följa.
3. Förbudet/regeln bryts.
4. Skurken spanar efter information.
5. Skurken får reda på något om offret.
6. Skurken försöker vilseleda eller lura offret.
7. Offret luras till att hjälpa skurken.

Komplikation:

8. Skurken skadar en familjemedlem och en familjemedlem saknar eller önskar något.
9. Avsaknaden eller önskan om något avslöjas och hjälten beger sig ut på ett uppdrag.
10. Hjälten planerar insats mot skurken.

Transport/Överföring/Förflyttning:

11. Hjälten lämnar hemmet.

12. Hjälten testas (genom attack eller liknande) och kommer därefter i kontakt med en hjälpare eller en magisk resurs.
13. Hjälten reagerar på hjälparen eller den magiska resursen.
14. Hjälten använder den magiska resursen.
15. Hjälten förflyttas till platsen för hans uppdrag.

Kampen/Striden:

16. Hjälten och skurken strider mot varandra.
17. Hjälten märks (skadas till exempel).
18. Skurken besegras.
19. Den ursprungliga motgången eller avsaknaden av något blir rätt igen.

Återvändande/Återkomst:

20. Hjälten återvänder hem.
21. Hjälten förföljs på hemvägen.
22. Hjälten räddas från förföljningen.

23. Hjälten kommer hem, men är inte igenkänd.
24. Den falska hjälten gör ett falskt påstående.
25. Hjälten får en svår uppgift.
26. Uppgiften avklaras.

Igenkänning:

27. Hjälten blir igenkänd.
28. Den falska hjälten avslöjas.
29. Den falska hjälten får en ny skepnad.
30. Skurken (den falska hjälten) straffas.
31. Hjälten gifter sig samt blir krönt.

Som nämnt i inledningen, konstaterar Turner (2006, s. 102) att dessa roller och funktioner även kunde identifieras i nyare filmer och tv-serier.

Berättelser är något som används i och av hela samhället. Antropologen Claude Lévi-Strauss (refererad i Turner, 2006, s. 103) menade att narrativ har en samhällsfunktion då det, genom myter och andra historier, berättar om saker från livet, som kan vara komplicerade att förklara i livet. Oundvikliga och oförklarliga händelser, som till exempel tro, liv och död, förklaras genom myter och berättelser för att kunna vara en del av samhället och verkligheten människan lever i, och fungerar därför också *för* samhällets och individers utveckling (Turner, 2006, s. 102-103).

2.2.1 Undersagan

Rönnerberg och Sjögren (2001, s. 40-43) beskriver "Undersagan" som en typ av Disneysaga. Undersagan har som huvudsakligt syfte att underhålla sina tittare med sin berättarform, och handlar oftast om en kvinnlig huvudkaraktär som skall bryta sig loss från och lämna auktoriteten som en förälder eller annan vuxen person står för i hemmet.

Undersagan utgår från huvudkaraktärens hem, som framställs som en otrygg eller farlig plats för huvudkaraktären. Huvudkaraktären är oftast en flicka i tonåren som har vuxna (ofta en modersgestalt) i sitt liv som hindrar henne från att vara den hon känner att hon är eller vill vara (Rönnerberg & Sjögren, 2001, s. 42). Sagan slutar alltid lyckligt med att flickan äntligen får uttrycka sitt sanna jag och får det även bekräftat och erkänt av karaktärerna runt henne, samt med att hon möter en prins/man som hon inleder en romantisk relation med och som hon lever lycklig med i alla sina dagar.

Hoten och hindren som uppstår under filmens gång löses/dödas normalt av en annan karaktär än huvudkaraktären, vilket är ett stort bidrag till att undersagans tonårsflicka har kritiserats som en passiv karaktär (Rönnerberg & Sjögren, 2001, s. 42).

I Disneys undersaga spelar också djuren en stor roll, oftast som hjälpare till huvudkaraktären. Rönnerberg menar på att barn relaterar till djuren i filmerna, detta på grund av att djuren är små, likt dem själva, men också för att djuren visar upp en viss sårbarhet, maktlöshet och beroende till andra karaktärer i filmerna, likt barnens beroende till vuxna i dess närhet. Vidare beskriver hon att djur i filmerna ibland förmänskligas, till exempel genom att tillges talförmåga. Djuren som får en sådan förmåga i filmerna är ofta sällskapsdjur. De så kallade nytto-, lantbruks- eller boskapsdjur förmänskligas sällan då tittare skulle bli känslomässigt distraherade av faktumet att hen eventuellt äter det djuret till middag. Tittaren skulle då ta ett känslomässigt avstånd från (djur)karaktären i fråga och därför inte relatera till den, eller inte känna lika mycket för den (Rönnerberg, 2001, s. 22+25). Djuren finns också till för att spegla huvudkaraktären och den hon är. De finns

med som en typ av förtroendefigur för hjältinnan som hon vänder sig till för att berätta om sina drömmar och funderingar. Ytterligare är det djuren som ofta konkret förmedlar hjältinnans klagomål till publiken, genom sång eller dylikt. Detta för att inte hjältinnan skall förknippas med ”förbjudna känslor” som ilska och missnöje. Detta görs till exempel i *Askungen* (1950) där mössen i filmen utför klagosången istället för Askungen själv (Rönnerberg & Sjögren, 2001, s. 68-69).

2.3 Porträttering i filmvärlden

Rönnerberg (2001, s. 7) analyserade Disneyfilmer utifrån ett barns perspektiv. I sin bok *Varför är Disney så populär* diskuterar hon bland annat skillnaderna mellan vuxna och barn i och utanför filmerna. Hon bedömer att barn och vuxna inte uppfattar Disneys filmer och dess budskap på samma sätt. När vuxna ser till exempel filmen *Dumbo* (1941) ser de ett slut där Dumbo blir känd, rik på prylar och lycklig genom det, medan ett barn snarare uppfattar slutet som att Dumbo återförenas med sin mamma och det är det som gör honom lycklig i slutändan (Rönnerberg, 2001, s.12).

Genom åren har en del kritik lyfts mot Disney gällande deras könsstereotypiska porträttering av sina karaktärer. Rönnerberg (2001, s. 14) beskriver också att tjejerna/kvinnorna i filmerna ofta framställs som vackra och passiva, och utsetts också ofta för en händelse där hon behöver bli räddad, vilket hon blir – av en man.

2.3.1 Koder och konventioner

Filmkulturen är en stor del av medieutbudet och underhållningen och likt all kultur förändras den över tid. Idéerna är flytande och det som var nyskapande en gång blir eventuellt något självklart eller konstant senare. *Konventioner* inom filmvärlden bildas.

Turner (2006, s. 113) skriver ”konventioner är som koder, system som vi alla är överens om att använda”. Konventioner byggs upp av publiken från att de sett det i filmer tidigare. Första gången publiken upplevde en skurks så kallade ”second wind” (ögonblicket när hjälten tror hen har besegrat skurken, vänder sig med ryggen mot en livlös kropp, för att sedan bli attackerad av skurken en sista gång innan hjälten besegrar skurken på riktigt) blev publiken troligtvis mycket chockad. De upplevde en händelse för första gången. Detta blev sedan så gott som en konvention i filmer, något överenskommet mellan filmskaparna och publiken, så publiken skapade en förväntning om att skurken troligtvis inte var besegrad första gången hjälten tror hen är det. Det handlar om regler som accepteras i filmvärlden och känns ofta självklara för publiken när de ser dem. Publiken ifrågasätter till exempel inte att en karaktär tar sig från ett ställe till ett annat endast på några sekunder när det sker på bildskärmen. Konventionerna kan också variera en del mellan genrer. Magi skulle till exempel normalt inte accepteras som en del i handlingen i en deckare, men är naturlig del av en animerad Disneyfilm (Turner, 2006, s. 109-113+118-119).

Gauntlett (2008, s. 4) beskriver en studie som gjordes av Smith (1999) angående publikens förändring i attityd och hur även det påverkar medietexterna och vad som accepteras i dem. Han menade bland annat att attityden kring äktenskap inte är likadan idag som den tidigare varit. Fler väntar med att gifta sig, fler skiljer sig och fler barn föds utanför äktenskap, en kultur- och attitydförändring som syns i filmerna genom att till exempel accepterade eller inte accepterade konventioner. Filmer i mitten av 1900-talet

tog naturligt slut när huvudkaraktären hittat kärlek och gifter sig till exempel, medan det idag inte ger samma konfliktlösande tillfredsställelse för publiken.

2.3.2 Stereotyper

Vi människor använder konstant och oundvikligen fördomar, kategoriseringar och stereotyper för att förstå vår omgivning. Gunilla Jarlbro, professor i medie- och kommunikationsvetenskap, menar att populärkulturen och andra medier ofta använder stereotypiska porträtteringar för att göra det lättförståeligt och lättillgängligt för en stor publik (Jarlbro, 2006, s. 99). Hon diskuterar också uttrycket ”genusslenträn” som syftar på ”vanemässiga, omedvetna, oreflekterade och upprepade skildringar av manlighet och kvinnlighet”. Hon beskriver alltså att användandet av till exempel könsstereotypiska porträtteringar i media kan bero på något så enkelt som gammal vana, något man inte tänker på ens när man skapar det (Jarlbro, 2006, s. 115).

Linda Kalof (1999, s. 69) beskriver att människan redan innan en påbörjad interaktion har skapat en viss förväntan av den personens personlighetsdrag, detta endast genom hans fördomar om någons annans utseende. Uppfattningen i sig leder med största sannolikhet till att mötet speglas av förväntningarna hen redan skapat (Hill m. fl., 1990, refererad i Kalof, 1999, s. 69). Genom att använda stereotyper i filmer tillåter det därför skaparna att lägga mindre tid på karaktärspresentation till exempel, speciellt runt bikaakterna, varför det troligtvis anses som lockande hos skaparna då de vill lägga med tid på att förklara till exempel huvudkaraktären.

Dion med flera (1972) diskuterar i sin artikel *What is Beautiful is Good* fördomar om attraktiva människor. Resultatet visade bland annat att man förväntade sig att attraktiva människorna skulle inneha bättre/godare personlighetsdrag. Dion med flera (1972, s. 288-289) kallar det ”Beautiful-is-good”-effekten. Det handlar om att en attraktiv karaktär ger en direkt effekt på tittaren som kopplar flera positiva karaktärsdrag till den karaktären endast på grund av hans attraktionskraft. Flera forskare är idag överens om att Dion med fleras (1972) slutsats om att attraktions-stereotypen ”What-is-beautiful-is-good” är sann, och menar att det är ett allmänt fenomen även flera decennier senare (Alice Eagly m. fl., 1991, s. 109).

Isabella Steyer (2014, s. 176) skriver att kvinnor ofta illustreras som attraktivare än män och även intelligentare. Då det kan ses som positivt att kvinnliga karaktärer porträtteras som intelligenta så diskuterar hon vilken effekt det kan komma att ha på pojkar som växer upp med det i filmerna och media. Hon påpekar till exempel att kvinnliga karaktärer i medier ofta visas upp som i ett förhållande och/eller som en moder, medan de manliga karaktärerna oftare porträtteras som singlar vilket inte ger pojkar någon stark förebild gällande äktenskap, faderskap och partnerskap.

Användandet av stereotyper i filmer och annan media kan sätta gränser för en individs uppfattning av andra och sig själv. Användandet fyller dock ett syfte, nämligen att göra det lätt för mottagaren att lära känna en karaktär, miljön eller liknande. Färre ord och beskrivningar behövs för att läsaren skall nå en viss uppfattning om en person än om man skulle porträttera en karaktär helt utan stereotyper. Hon påpekar att detta troligtvis utgör en orsak till att producenter väljer att använda stereotyper i intresset att ”skapa en populär produkt som säljer bra”. Stereotyper gör det mycket bekvämt och lättmottagligt för publiken (Steyer, 2014, s. 177).

2.4 Porträttering av Disneys prinsessor och prinsar

Mia Adessa Towbin med flera (2004, s. 19) undersökte porträttringen av genus, ursprung, ålder och sexuell läggning i 26 av Disneys animerade långfilmer, samt utvecklingen och förändringen som skett i filmerna från första till sista av de 26 studerade filmerna. De konstaterade att Disney genomgående använt sig av stereotypiska porträtteringar i samtliga undersökta teman. Gällande genus och sexualitet visade deras resultat att pojkar/män (1) använde fysiska medel för att uttrycka känslor, (2) inte var i kontroll av sin sexualitet, (3) var naturligt stark och heroisk, samt (4) hade ett jobb utanför hemmet. Att vara flicka/kvinna visade sig vidare betyda att (1) utseendet är viktigare än förståndet, (2) man var hjälplös och i behov av skydd samt att (3) man var en "hemmamänniska" som med största sannolikhet kommer gifta sig (Towbin m. fl., 2003, s. 28-30).

Dawn E. England med flera (2011, s. 556) gjorde en innehållsanalys av nio stycken av Disneys prinsess-filmer för att undersöka om prinsarnas (alt. den manliga karaktären som är romantiskt kopplad till prinsessan) och prinsessornas (den kvinnliga huvudkaraktären) karaktärsdrag var stereotypiska för konstruktionen av sitt kön. Detta gjorde de genom en kvantitativ innehållsanalys där de kodade uppvisade karaktärsdrag och handlingar utifrån en lista med karaktärsdrag och handlingar som innan analysen tagits fram som stereotypiskt maskulina eller stereotypiskt feminina av författarna (England m.fl., 2011, s. 558-559). De klassificerade karaktärsdragen som maskulina eller feminina med hjälp av tidigare forsknings resultat kring porträttering av könsstereotypisk karaktär. Dock är det viktigt att påpeka att detta är deras tolkning och klassificering av stereotypisk maskulint eller feminint, inte något allmänt erkänt.

De stereotypiskt maskulina karaktärsdragen de kodade var:

- Nyfikenhet på prinsessan
- Vill utforska
- Fysiskt stark
- Beslutsam
- Känslökall
- Självständig
- Atletisk
- Engagerar sig i en intellektuell aktivitet
- Uppmanar till rädsla
- Modig
- Beskriven som maskulint attraktiv ("handsome")
- Ger råd
- Ledare

(Gustafson & Melbergs översättning, 2014, s. 24-25)

De stereotypiskt feminina karaktärsdragen de kodade var:

- Mån om sitt fysiska utseende
- Fysiskt svag
- Undergiven
- Visar känslor (kodades endast på prinsarna)
- Ömsint
- Omhändertagande
- Känslig

- Försiktig
- Hjälpsam
- Problematisk
- Rädd
- Skamsen
- Faller ihop och gråter
- Beskriver som feminint attraktiv ("beautiful")
- Ber om eller accepterar råd eller hjälp
- Offer

(Gustafson & Melbergs översättning, 2014, s. 24-25)

De delade in de nio prinsessfilmerna i tre olika grupper baserade på produktionsår. Grupp 1 innehöll de filmerna som släpptes mellan 1937-1959; *Snövit och de sju dvärgarna* (1937), *Askungen* (1950) och *Törnrosa* (1959). Grupp 2 innefattade filmerna som släpptes mellan 1989-1998; *Den lilla sjöjungfrun* (1989), *Skönheten och Odjuret* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) och *Mulan* (1998). Grupp 3 innehöll vidare endast en film; *Prinsessan och Grodan* (2009) (England m.fl., 2011, s. 555).

De konstaterade tidigt att samtliga av dessa filmer hade en kvinnlig och en manlig karaktär som under eller i slutet av filmen skapade en kärleksrelation (England m.fl., 2011, s. 556). Vidare konstaterade de att i alla de nio utforskade filmerna, var de fem vanligaste karaktärsdragen hos prinsarna:

- att visa känslor (stereotypt feminint karaktärsdrag)
- visa kärlek/tillgivenhet (stereotypt feminint karaktärsdrag)
- att vara fysiskt stark (stereotypt maskulint karaktärsdrag)
- att hävda sig/vara bestämd (stereotypt maskulint karaktärsdrag)
- att vara atletisk (stereotypt maskulint karaktärsdrag)

Prinsessornas fem vanligaste karaktärsdrag som visade sig i filmerna var:

- att visa kärlek/tillgivenhet (stereotypt feminint karaktärsdrag)
- att hävda sig/vara bestämd (stereotypt maskulint karaktärsdrag)
- vara rädd/ängslig (stereotypt feminint karaktärsdrag)
- vara besvärlig/orsaka problem och (stereotypt feminint karaktärsdrag)
- att vara atletisk (stereotypt maskulint karaktärsdrag)

De minst visade karaktärsdragen hos prinsarna var dock alla stereotypiskt feminina karaktärsdrag (att justera något i sitt utseende, känna skam och att bryta ut i tårar/gråt), och prinsessornas minst representerade karaktärsdrag var alla definierade som stereotypiskt maskulina (att vara okänslig, vara en ledare, göra någon rädd och att rädda någon) (England m.fl., 2011, s. 560).

England med flera (2011) undersökte också skillnaden på hur prinsessorna och prinsarna antingen räddade och/eller blev räddade under filmerna. Resultatet visade att prinsessorna faktiskt utförde en del räddningar, men att en kvinnlig karaktär aldrig utförde den avgörande/slutgiltiga räddningen i filmen på egen hand, medan en manlig karaktär utförde den handlingen på egen hand i flera av filmerna (England m.fl., 2011, s. 560).

Förändringen från grupp 1 (de tidigare filmerna) till grupp 3 (den senare filmen) visade sig vara ganska stor. I filmerna tillhörande grupp 1 var 86 % av prinsessornas karaktärsdrag definierade som feminina, i grupp 2 hade det sänkts till 58 % för att i grupp

3 ytterligare ha sänkts till 53 %. När de senare redogjorde mer djupgående film för film, konstaterade de att de tre senare filmerna, *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998) och *Prinsessan och grodan* (2009), var prinsessornas fem mest visade karaktärsdrag majoriteten stereotypiskt maskulina (England m.fl., 2011, s. 562).

Samtliga filmer slutade med att prinsessan och prinsen fann sann kärlek hos varandra och författarna menar att barn som tittar på dessa filmer blir utsatta för ideologin att kärlek uppstår väldigt fort, vid första ögonkastet och mot alla odds. Filmerna *Mulan* (1998) och *Prinsessan och Grodan* (2009) visade dock hur karaktärerna först lärde känna varandra för att därefter bli kära, alltså med ideologin att kärlek byggs från vänskap. Detta var dock unikt för de filmerna (England m.fl., 2011, s. 565).

Slutligen påpekar de att de kvinnliga karaktärerna över tid har blivit mer aktiva som karaktärer, men att det än är prinsen som utför den avgörande/slutgiltiga räddningen i slutet. Av de nio studerade filmerna utförde aldrig en kvinnlig karaktär den avgörande/slutgiltiga räddningen utan med hjälp av prinsen, medan motsatsen inträffade i flera av de studerade filmerna (England m.fl., 2011, s. 564).

I en uppsats på kandidatnivå använde Tilde Gustafson och Alexandra Melberg (2014) samma metod för att undersöka bland annat *Frost* (2013).

De mest visade karaktärsdragen hos den kvinnliga huvudkaraktären i *Frost* (Anna) var det stereotypiskt feminina karaktärsdraget ”tafatt” (20 gånger), en variabel som författarna hade lagt till för sin forskning efter att ha stött på det upprepade gånger i de undersökta filmerna, varefter ”ömsint” låg på andra plats (15 gånger, också stereotypiskt feminint karaktärsdrag), därefter följde tre stereotypiskt maskulina karaktärsdrag; atletisk, beslutsam och humoristisk. Anna visade sammanlagt upp 37 % stereotypiskt maskulina karaktärsdrag och 63 % stereotypiskt feminina. Detta berodde en hel del på just karaktärsdragen ”tafatt” (som hon visar upp 20 gånger) och ”ömsint” (som hon visar upp 15 gånger), som båda är stereotypiskt feminina karaktärsdrag, vilket drog upp procentenheten betydligt.

Den manliga huvudkaraktären i *Frost* (Kristoff) hade tre karaktärsdrag som han visade upp lika ofta (9 gånger); ”fysiskt stark” och ”humoristisk” som är stereotypiskt maskulina karaktärsdrag, samt ”tafatt” som är ett stereotypiskt feminint karaktärsdrag. Tätt därefter uppvisade han karaktärsdragen ”beslutsamhet” (stereotypiskt maskulint) och ”omhändertagande” (stereotypiskt feminint) 8 gånger. Sammanlagt uppvisade han en ganska jämn fördelning mellan stereotypiskt maskulina (53 %) och stereotypiskt feminina karaktärsdrag (47 %), vilket inte skilde sig särskilt mycket från England med fleras resultat som visade att prinsarnas/männens karaktärsdrag var sammanlagt 49,95 % stereotypiskt maskulina karaktärsdrag och 20,05 % stereotypiskt feminina (England m. fl. 2011, s. 560).

När de kodade *Frost* studerade de endast Anna och Kristoff som karaktärer, en stor brist i deras studie då Elsa är en otroligt stor karaktär i filmen som skulle bidra med ett intressant resultat att diskutera. Ett annat val de gjorde var att ta bort variabeln ”visar känslor” som England med flera (2011) analyserade/kodade endast på de manliga karaktärerna. Anledningen till borttagningen av variabeln var att författarna kände att den var så pass förekommande bland de manliga karaktärerna att de ansåg det orimligt att ta

med det som en variabel, då den skulle visa ett skevt resultat. Detta visar dock på en stark utveckling av den manliga karaktären.

3 Metod

Medietexter syftar på all form av text som förmedlas via medier och har som syfte att förmedla något till tittare. Den här uppsatsen analyserar Disneys film *Frost* (2013), genom en kvalitativ textanalys, där filmen är medietexten. Medietext syftar på hela dess sammanhang, från produktionsstart till filmens handling till publiken som mottagare. Den här analysen fokuserar på *den narrativa dynamiken* i medietexten vilket inkluderar karaktärerna, karaktärs-uppbyggnaden och konflikterna som får historien att röra sig framåt och ta en viss form.

En textanalys handlar om att se hur texten är sammanhängande eller ej och vad som gör den till det, och hur meningar som bildar en text vidare bildar en betydelse (Raphael Salkie, 1995, s. ix). Jag har använt mig av Peter Dahlgrens metod för att analysera medietext och fokuserat på *textens uppbyggnad* och främst den narrativa dynamiken. Att analysera narrativ bidrar till en djupare förståelse för strukturen som används i texten och det ger forskaren stora möjligheter att synliggöra ideologierna och budskapen som framförs via texten (Hansen m.fl., 1998, s.131+142).

3.1 Förhållningssätt

Under studien gjorde jag tolkningar av materialet jämte mina egna erfarenheter och känslor. Hermeneutik handlar om just det, och detta är en hermeneutisk studie. Hermeneutik är tolkningslära och handlar om att göra tolkningar som hjälper forskaren att förstå ett visst beteende eller fenomen. Thurén (2007, s. 97) skriver ”den som aldrig utsatts för fara vet inte vad rädsla är” och menar just på att forskaren inte kommer kunna förstå något den inte har någon bekantskap till (Thurén 2007, s. 94-97).

Under studien har jag försökt hålla i åtanke just att jag har växt upp med Disneys filmer och byggde redan som barn upp en relation till företaget och dess olika karaktärer. Jag har därför försökt att hålla detta i åtanke för att akta mig för att ta för givet att läsaren har samma förkunskaper som jag för dessa filmer.

Thurén (2000, s. 100) beskriver att i tolkning av bild och text bör man tidigt definiera om det är skaparens avsikt, publikens tolkning eller själva texten man skall tolka och analysera. För att analysera skaparens avsikt skulle jag gå in på djupet på vad hen tidigare gjort, sagt och skrivit och göra analysen utifrån det. Skulle det vara publikens tolkning jag ville åt, menar Thurén att detta görs bäst genom en publikundersökning. Är det däremot själva texten som skall tolkas och analyseras, vilket syftet är i den här studien, beskriver han att en tolkning sällan överträffar en annan, utan att man bör göra så många tolkningar som möjligt av samma verk för att få ett fylligt och bra resultat, vilket målet har vart under den här studien. Detta är också motivet till varför jag i den här uppsatsen utför analysen endast på en film och inte fler då det kommer, utifrån ett tidsperspektiv, ge mig möjlighet att få en djup förståelse kring filmen *Frost*, med så många ”uttömnda” tolkningar som möjligt.

*

Vidare använde jag mig av Vladimir Propps 31 funktioner för sagor som metod att närma mig materialet, dess handling och struktur genom att försöka applicera samtliga

funktioner på *Frost*. Karaktärerna har även de analyserats utifrån den roll de spelar i filmen enligt Propps sju definierade roller (hjälte, hjälpare, skurk m.fl.).

3.2 Angreppssätt

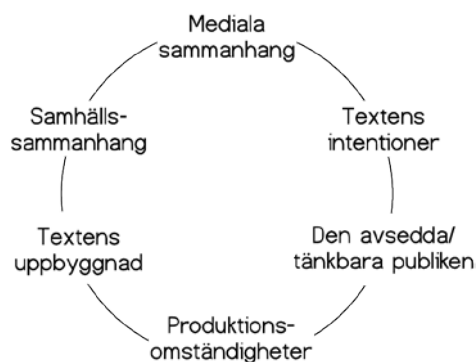
”Vi lever i en värld av betydelser” skriver Peter Dahlgren (2000, s. 77). Människan tar ständigt del av, tyder och avkodar saker i sin omgivning, inte minst alla medier hen tar del av och även blir utsatt för under vardagen.

I denna uppsats är det just en medietext som analyseras, vilket innefattar all form av text som kommuniceras via media (Peter Dahlgren, 2000, s.76). En medietext kan vara en artikel i en tidning, men även ljudet från ett radioprogram eller bilderna i en film klassificeras som medietext. Medietext syftar alltså på hela kommunikationen som sker via medier. En medietext kan analyseras genom både kvantitativ och kvalitativ metod, och valet att analysera *Frost* genom en kvalitativ metod beror på att det bäst svarar på problemformuleringen då det ger mig möjligheten att skapa en djupgående förståelse av den narrativa berättarstrukturen och karaktärsuppbyggnaden (Peter Dahlgren, 2000, s.76, Kracauer, 1953, refererad i Hansen m. fl. 1998, s. 131).

Peter Dahlgren redogör sex olika områden som bör analyseras för en komplett analys av medietext:

- mediala sammanhang (framställningsform, placering i medieutbudet, förväntningar av genren m.m.)
- textens intentioner (vad texten syftar till)
- den avsedda/tänkbara publiken (vilken publik texten riktar sig till och hur det påverkat resultatet)
- produktionsomständigheter (bland annat resurserna, som teknik, ekonomi och kompetens, om präglat och påverkat texten)
- textens uppbyggnad
- samhällssammanhang

Tabell 1: analys av medietext, Kretslopp



Dahlgren (2000, s. 85) beskriver det som ett kretslopp (*se tabell 1*), där man skall återkomma till varje område tills dess man känner att området är tillräckligt uttömt att man som forskare inte kan tolka mer av materialet som är av nytt värde. Utgångspunkterna gällande både tid och plats för den här studien tillåter dock inte analys av samtliga sex områden, utan den här studien fokuserar på textens uppbyggnad och främst den narrativa dynamiken som är en del av analysen av textens uppbyggnad.

3.2.1 Textens uppbyggnad

Den här uppsatsen fokuserar största delen av analysen på textens uppbyggnad, vilket Dahlgren (2000, s. 92) också uttrycker brukar vara den del i en komplett medieanalys som tar både längst tid men också mest plats. Han delar upp detta område i olika grenar som bör undersökas:

- det informativa innehållet
- genrens traditioner

- stilistiska attribut
- tematiska fält
- narrativ dynamik
- retorisk infrastruktur

Jag studerar i den här studien alla ovan nämnda delar i textens uppbyggnad, men håller störst fokus på analysen av den narrativa dynamiken då den syftar till att förstå sig på just karaktärerna och konflikterna som får historien att röra sig mot ett visst mål, vilket ligger närmast till och ger mest svar till problemställningen. Dock har jag närmat mig och kollat på samtliga sex områden för att genom dem få en helhetsbild av filmens (textens) uppbyggnad.

Det informativa innehållet handlar främst om vad texten rakt upp och ner säger (2000, s. 93).

Gällande *genrens traditioner* skriver Dahlgren ”våra förkunskaper om en genres egenskaper kan utgöra ett rikt förråd av insikter om hur texten är uppbyggd och hur den fungerar”. En specifik genre kan avgöra vilken typ av berättarstruktur som används och beroende på vilken genre en film tillhör är olika konventioner accepterade.

De stilistiska attributen syftar på vad framställningssättet kommunicerar till publiken. En viss musik i en viss scen kan till exempel avgöra vilken typ av känsla man får som tittare, eller olika typer av tempo i actionscener kan avgöra hur våldsam scenen uppfattas.

Det tematiska fältet är en typ av fördjupning av det informativa innehållet. En actionfilms informativa innehåll skulle till exempel kunna vara en viss spännande intrig som det handlar om, medan det tematiska fältet då kunde vara ”lag och ordning” (Dahlgren, 2000, s. 95).

Vidare till en del i det här området som tar en stor plats i analysen av textens uppbyggnad; *den narrativa dynamiken*. Den narrativa dynamiken handlar just om att analysera berättarstrukturen och karaktärerna, de konflikter som uppstår och som får texten att ha en fortsatt spänning (Dahlgren, 2000, s. 96).

Slutligen beskriver Dahlgren *den retoriska infrastrukturen* som en del av textens uppbyggnad som handlar om hur texten argumenterar och uppmanar läsaren/publiken, vilken känslomässig laddning texten förmedlar, samt om man kan urskilja användningen av metaforer och dylikt (Dahlgren, 2000, s. 92-98).

*

Slutligen har jag valt att analysera *Frost* i dess originalform, med engelska som språk. Detta beslut grundar sig i citatet ”an act of true love” som är ett stort tema i filmen och som jag anser har starkare associationer än dess svenska översättning; en äkta kärlekshandling.

4 Resultat & Analys

I följande kapitel kommer jag redogöra och analysera filmen *Frost* (2013) med den narrativa dynamiken och karaktärerna i fokus.

4.1 Presentation av filmen

Frost (2013) hade premiär i USA och andra delar av världen i slutet av november 2013 men kom ut på svenska biografer först i januari 2014. Filmen fick stor positiv uppmärksamhet i media samt vann bland annat en Oscar för bästa animerade film sitt år. Filmen är baserad på sagan *Snödrottningen* (1845) nedskrivna av den danska författaren H. C. Andersen (1805–1875) och utspelar sig i ett skandinaviskt kungarike på 1840-talet (Hallgren, 2014), och blev bara inom några månader den mest inkomstbringande animerade filmen någonsin (Cunningham, 2014).

Filmen handlar om två systrar, Elsa och Anna. De växer upp som prinsessor i kungariket Arendelle i Norge och är som barn mycket nära vänner. Av misstag skadar dock Elsa Anna med sina magiska krafter att skapa och manipulera is och snö, vilket sätter Annas liv i fara. Lyckligtvis, med hjälp av ett troll med magiska krafter, gick Annas liv att rädda, men Elsa och Anna tvingas efter detta separeras genom stängda dörrar för att undvika fler skador. Slottet de växer upp i har även de stängda portar för att hindra att någon från kungariket skall få vetskap om Elsas krafter. Elsas växer efter detta upp med den konstanta kampen att försöka kontrollera sina krafter och Annas uppväxt präglas av önskan att portarna från slottet skall öppnas så hon kan träffa folk och hitta kärlek men också önskan att få tillbaka sin relation till sin syster Elsa. Efter föräldrarnas död ut till havs blir systrarna ensamman än de någonsin varit och Elsas rädsla och Annas längtan till utanför portarna växer sig allt större.

Tre år efter föräldrarnas död till havs är det tid för Elsa att krönas till drottning då hon blivit myndig. Trots att Elsa inte lärt sig kontrollera sina krafter tvingas hon ändå öppna portarna till slottet för kröningsceremonin och festen därefter. Elsa uppvisar stor rädsla för att träffa andra människor, medan Anna blir exalterad för samma sak.

Under kröningsdagen förälskar sig Anna i prins Hans varpå hon accepterar hans frieri till henne. Tillsammans sjunger de "Love is an open door! Love is an open door". Till skillnad från livet Anna levde sedan hon var fem år gammal, förknippar hon denna nyfunna kärlek men ett liv utan stängda dörrar. "Say goodbye to the pain of the past. [...] Life can be so much more – with you". När Anna sedan föreslår att Hans skall bo i slottet i Arendelle är Hans mycket positiv medan Elsa blir arg. Elsa påstår "You can't marry a man you just met" varpå Anna protesterar med "You can if it's true love". Konflikten orsakar ett utbrott där Elsa visar upp och skrämmer hela kungariket med hennes krafter.

Elsa flyr Arendelle men försätter omedvetet hela kungariket i en evig vinter. Under sin flykt förändras hennes karaktär och genom ensamheten känner hon sig fri. Hon behöver inte längre oroa sig för att någon skall se hennes krafter eller att hon skall råka skada någon. "No right, no wrong, no rules for me... I'm free" sjunger hon.

Anna följer efter Elsa med målet att övertala henne att komma tillbaka och tina kungariket. Innan hon lämnar kungariket lämnar hon temporärt allt ansvar till prins Hans.

På väg upp mot bergen träffar hon Kristoff och renen Sven och senare den talande snögubben Olaf, som alla tre hjälper Anna upp till bergstoppen där Elsa är.

När Anna och Kristoff når Elsas ispalats försöker Anna få Elsa att förstå att hon kan komma tillbaka och att de kan bli nära vänner igen nu när Anna vet om hennes hemlighet och hon kan hjälpa henne att kontrollera den. Elsa menar dock att "I belong here. Alone. Where I can be who I am without hurting anybody".

Anna håller inte med Elsa vilket slutar i att liknande typ av bråk de hade i Arendelle nyss återupprepas, ett bråk som slutar med att Elsa av misstag träffar Anna i hjärtat med is. Elsa skräms först för att hon råkat skada Anna, men blir sedan arg igen och vill att hon skall lämna henne. "What power do you have to stop this winter? To stop me?" frågar Elsa Anna utan att förvänta sig ett svar, och jagar därefter ut henne, Kristoff, Sven och Olaf från ispalatset.

Snabbt förstår de att isen som träffade Anna i hjärtat har satt henne i livsfara. Kristoff tar henne till trollbyn som räddade henne när hon var barn, men Trollkungen Pabbie (som innehar magiska krafter) meddelar att han inte kan tina ett fruset hjärta. "If it was her head, that would be easy. But only an act of true love can thaw a frozen heart" säger han. De rider därefter raskt ner mot kungariket och Hans, där Anna skall få en sann-kärlekskyss som karaktärerna tror kommer rädda henne.

Medan Hans har hand om kungariket växer hans oro för Anna när hon inte återvänder, varför han beslutar sig för att rida upp mot bergstoppen för att se vad som hänt med henne samt för att övertala Elsa om att komma tillbaka och tina Arendelle. Han tar med sig en grupp män och när de når bergstoppen känner Elsa förtvivlan och använder sina krafter mot Hans och hans män, men skadar inte någon.aktionen slutar med att Elsa blir tillfångatagen och tillbakaförd till Arendelle där hon blir inlåst.

När Kristoff nått slottet med Anna lämnar han över henne till Hans. När Hans blir själv med Anna berättar Anna vad som hänt och hon förklarar att endast "an act of true love can save me". Hans säger förstående "a true love's kiss". När deras läppar nästan möts avbryter dock Hans och visar sin sanna skepnad och sanna intentioner. "Oh, Anna. If only there was someone out there who loves you" säger han och förklarar sin plan om att gifta sig till tronen och därefter göra sig av med Elsa och Anna. Hans låser sedan in även Anna och påstår till kungariket att hon dött, men att de just och pass hann säga sina äktenskapslöften varpå Arendelle ser Hans som kung.

Olaf lyckas ta sig in till Anna som slutligen erkänner att hon inte vet vad kärlek är för något. Olof förklarar för Anna att det handlar om att lägga någon annans behov framför sina egna, och syftar på att Kristoff gjorde det för Anna, och Anna förstår att Kristoff älskar henne. De försöker därför nå honom för att utöva en äkta-kärleks-handling som de tror är en äkta-kärlekskyss.

Elsa lyckas även hon fly men blir jagad av Hans som är ute efter att avrätta henne. Till slut når Hans henne och han meddelar att Anna är död (falskt påstående). Elsa blir förtvivlad och faller ihop av sorg medan Hans lyfter ett svärd i förberedelse för avrättningen av Elsa.

Kristoff och Anna har under tiden nästan lyckats ta sig till varandra, men i sista sekund ser Anna händelsen som fortskrider mellan Hans och Elsa. Anna hoppar framför Elsa för att rädda henne, där hennes frusna hjärta fryser henne på plats. Elsa blir förtvivlad och omfamnar Annas frusna kropp i sorg. Plötsligt börjar Anna tina igen, och det står klart, för karaktärerna och publiken, att Annas uppoffring var "an act of true love", vilket räddade henne.

Det uppenbarar sig för karaktärerna och publiken att en kärlekshandling inte nödvändigtvis behöver handla om en romantisk kyss. Därmed förstår också Elsa att det är med kärlek hon kan lära sig att tina isen och kontrollera hennes krafter: "Love... will thaw... Love... Of course."

Medan Elsa tinar upp kungariket får Anna möjligheten att slå Hans vilket knuffar ner honom i vattnet och han bedöms besegrad. Därefter kysser Anna och Kristoff varandra, och filmen slutar därmed med kärlek för prinsessan.

4.2 Presentation av karaktärerna

Nedan presenteras filmens karaktärer (de av betydelse). *Frost* utspelar sig i ett norskt kungarike på 1840-talet och flera av karaktärernas utseende är väldigt stereotypiskt skandinaviskt med väldigt ljus hy och blont eller rött hår. De två kvinnliga huvudkaraktärerna har även båda blå ögon.

4.2.1 Anna

I början av filmen är Anna 5 år gammal, men majoriteten av filmen visar henne som 15 år gammal. Hon är lång och smal med stora blå ögon och rött hår med en vit slinga i efter att ha blivit träffad av is i huvudet av sin syster Elsa när hon var liten. Hon är mycket livaktig och älskar sällskap och blir snabbt mycket rastlös. Hon gör det som faller henne in i ögonblicket och tänker sällan efter innan hon agerar. Hon är orädd för vad som komma skall och är mycket optimistisk och ser sällan hinder eller tvivlar på att hon kommer klara av något. Hon är dock något osäker och tvivlar ibland på sig själv i efterhand. Detta visar sig ofta genom att hon undviker ögonkontakt och tittar ner i marken. Anna vill mer än något annat få tillbaka en relation till sin syster som envisas med att stänga in sig på sitt rum. Historien är uppbyggd runt Annas längtan och jakt tillbaka till sin syster och hennes behov av att hon skall vara en del av samhället och byn utanför slottets portar.

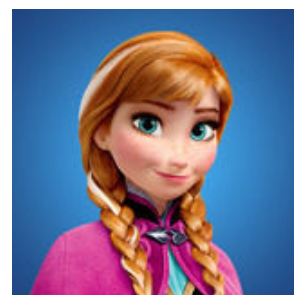


Bild hämtad från Disney (u.å.)

4.2.2 Elsa

Elsa är 8 år i början av filmen, men är sedan 18 år större delen av filmen. Hon är lång och smal med vitt hår och stora blå ögon. Hon är Annas storasyster och besitter den magiska kraften att manipulera och skapa is och snö ur tomma intet. Hennes krafter ser hon själv på som en förbannelse efter att hon av misstag skadade Anna i ung ålder. Elsa har sedan ung ålder (sedan hon råkadade skada Anna) levt isolerat från alla andra än hennes föräldrar i kampen att lära sig att kontrollera, men främst dölja,

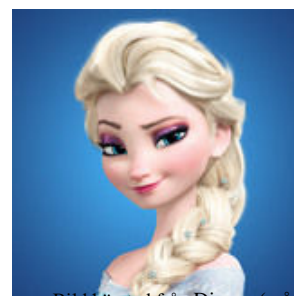


Bild hämtad från Disney (u.å.)

sina krafter. Hon har stor kärlek för sin lillasyster, men lever i konstant rädsla av att råka skada henne eller någon annan igen och vill därför inte komma någon nära, allra minst Anna. Därför håller hon sig borta från Anna, samt resten av kungariket, genom stängda dörrar och portar i och till slottet.

Publiken får redan i introduktionsscenerna sympati och förståelse för Elsa, hennes krafter och hennes rädsla. Dock så blir hon sedd som ett hot av kungariket som ser hennes krafter som svartkonster. För kungariket spelar Elsa skurken, något hon visar upp att hon också själv känner för sig själv. Elsas krafter fungerar jämsides med hennes känslor, och desto räddare hon blir för sina krafter, desto starkare blir dem och svårare att kontrollera, vilket leder till att hon lever i ett konstant försök att förtrycka sina egna känslor och sig själv.

Elsas karaktär bråkar lite med Propps definierade roller. I historien skulle jag definiera henne som *den eftertraktade*, men hon spelar på fler av Propps funktioner som olika typer av roller. Eftersom det är hon som faktiskt står för hotet många gånger (det är hon som försatt hela kungariket i en evig vinter och det är hon som skadar Anna så att hon nästan dör) är det också hon som representerar skurken i flera olika funktioner under berättelsens gång. Även Rönnbergs definition av huvudkaraktären i en undersaga bråkar *Frost* och Elsa med. Egenskaperna för huvudkaraktären i en undersaga stämmer alla på Elsa, men inte på Anna till exempel (som är filmens huvudkaraktär).

4.2.3 Kristoff

Kristoff är 8 år i början av filmen men spelar 18 år resten av filmen. Han är lång och muskulös med ljust hår och bruna ögon. Han är något av en ensamvarg och trivs att leva ensam med sin renvän Sven. Han försörjer sig genom att sälja is, vilket sätter han i en besvärlig situation när hela kungariket fastnat i en evig vinter. Han träffar Anna efter att Elsa flytt kungariket (och försatt det i en evig vinter), och hjälper Anna längst vägen upp mot Elsas islott. Han är också den som hjälper Anna ner från berget när hon hamnat i livsfara efter att ha blivit träffad av is igen. Han tar Anna till trollbyn där han växte upp och därefter ner tillbaka till kungariket där Anna skall räddas av en äkta kärlekshandling: en kyss av Annas fästman Hans. Kristoff är ärlig och rakt på sak, och trots att han gärna lever själv, är han väldigt snäll och hjälpsam och följer Anna mot sitt mål. Till utseendet ser han inte ut som den typiska prinsen utan ser lite tokig ut med klumpiga kläder och rufsigt hår.

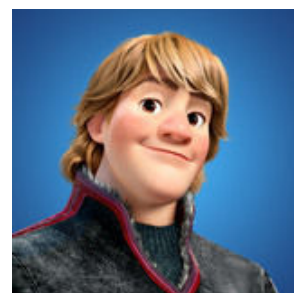


Bild hämtad från Disney (u.å.)

Kristoff lever tillsammans med renen Sven som bidrar till att visa upp bland annat omhändertagande karaktärsdrag hos Kristoff för publiken. Kristoff delar morötter med Sven och pratar med honom som en vän. Detta ger publiken möjlighet att känna tillgivenhet till honom som karaktär.

4.2.4 Hans

Hans ålder är okänd, men han är runt Anna och Elsas ålder. Han är lång och stilig med rödbrunt hår och gröna ögon. Han är en prins från ett annat kungarrike som Arendelle har byteshandel med. Han framstår i början av filmen som att ha goda intentioner, men det visar sig att han endast är ute efter tronen. Han vill nämligen så gärna bli kung, men eftersom han har tolv äldre bröder som har förtur till tronen, försöker han hitta andra sett att bli kung på. Han träffar Anna och försöker lura sig in i Arendelles kungarrike genom att fria till henne och då Anna som karaktär är ganska naiv och kärlekstörstande så faller hon pladask för Hans och accepterar frieriet. När Anna är i livsfara vill hon att han skall kyssa henne för att rädda hennes liv. Dock låser Hans istället in Anna i ett kallt rum i väntan på att hon skall dö och att han då kan ta över kungariket. I väntan på att Anna skall dö går han ut på jakt efter Elsa i syfte att avrätta henne, så att han därmed inte skulle ha några hinder från att bli kung av Arendelle. Han framstår i största delen av filmen som en god prins som vill Anna och Arendelle väl, men när sanningen visar sig är han självisk och maktörstig.

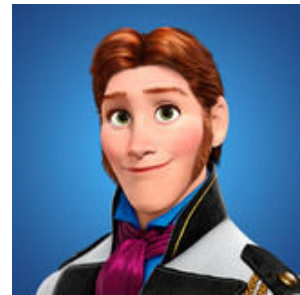


Bild hämtad från Disney (u.å.)

4.2.5 Olaf

Olof är en levande snögubbe som Elsa skapade när hon flydde Arendelle. Han är byggd i flera delar och blir många gånger separerad från olika delar av sin kropp, men har alltid möjligheten att sätta ihop sig igen. Han är mycket social och älskar sällskap samt är kärleksfull och ser allt gott i de runt honom. Han är också väldigt nyfiken på sommaren och värme och är oförstående om att detta kommer få honom att smälta. Han är ständigt glad och skämtar och bidrar till många skratt för publiken. Han är historiens givare då han ger Anna informationen om vad kärlek är; "Love is... putting someone else's needs before yours". Med detta syftar Olaf på att Kristoff är förälskad i henne, något som får Anna att få hopp igen och förstår hur hon skall bli räddad undan isförtrollningen. I själva verket, beskriver det för publiken kärleken mellan Anna och Elsa och är information som får henne att nå sitt faktiska mål.

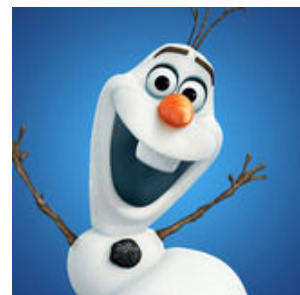


Bild hämtad från Disney (u.å.)

4.2.6 "The Duke of Weselton"

Tidigt i filmen presenteras "the Duke of Weselton", en kort äldre man med grått hår och en stor spetsig näsa. Han är hertig i ett grannkungarrike till Arendelle. Han är mycket nyfiken på vad kungariket Arendelle har för hemligheter och varför slottet så länge levt med stängda portar. Han porträtteras som att det är han som är skurken i filmen, men egentligen är han en ganska betydelselös person. Hans nyfikenhet framställs på ett skurkaktigt sett, som att han skall vinna något på att ta reda på vad kungariket döljer: "Ah, Arendelle, our most mysterious trade partner. Open those gates so I may unlock your secrets and exploit your riches". Egenskapen nyfikenhet porträtteras här som en mycket negativ egenskap. Han utropar under filmens gång att Elsas krafter är svartkonster och att hon är ett farligt monster.



Bild hämtad från Disney (u.å.)

4.2.7 Trollkungen Pabbie & Trollbyn

Trollen i *Frost* är en grupp magiska och kärleksfulla varelser. Trollkungen Pabbie besitter de magiska krafterna som helade Anna när hon blev träffad av is i huvudet som barn. Trollbyn tar in Kristoff i ung ålder och har fostrat honom som en av dem. Kristoff kallar dem ”my friends – the love experts”. Pabbie beskriver att det enda som kan rädda Anna från att frysa är ”an act of true love”, vilket får Kristoff och Anna att raskt ta sig tillbaka till slottet, och Hans.

4.2.8 Rollerna enligt Vladimir Propps teori

Sagens sju roller enligt Vladimir Propps teori:

Hjälten:	Anna
Prinsessan/den eftertraktade:	Elsa
Hjälparen:	Kristoff
Skurken:	Hans (+delvis Elsa)
Den falska hjälten:	Hans
Givaren:	Olaf
Avsändaren:	Trollkungen Pabbie (+delvis Anna)

”Hjälten”, Anna, söker under filmens gång efter Elsa och önskar en relation till henne. Elsa är inte romantiskt eftertraktad, som många tidigare Disneyfilmer visat, men likväl spelar hon filmens ”den eftertraktade”. Kristoff är filmens huvudsakliga ”hjälpare” då han är en stor bidragande faktor till att Anna lyckas ta sig upp till bergstoppen, men också tillbaka till kungariket när hon hamnat i livsfara. Båda Sven och Olaf visar upp egenskaper och aktioner som även de kan kopplas till rollen som ”hjälpare”, men de är begränsade varför Kristoff huvudsakligen är filmens ”hjälpare”. Olaf har snarare en starkare roll som filmens ”givare”, då han ger Anna den mycket viktiga informationen om vad kärlek är, det som räddar henne i den slutgiltiga konflikten. Filmens ”avsändare” är huvudsakligen Trollkungen Pabbie, som ger Anna informationen om *vad* som kommer rädda henne. Dock spelar även Anna själv delvis rollen som avsändare i den tidigare delen av filmen när Elsa flyr kungariket och Anna påbörjar resan efter henne helt på eget bevåg.

Slutligen till rollen som skurk (och falska hjälten) som är aningen avancerad i *Frost*. I slutet av filmen står det klart att Hans är filmens skurk när han syftar till att döda både Anna och Elsa i sin strävan att bli kung för Arendelle. Men under filmens gång framstår Hans som en god Prins som finns där för att hjälpa Anna. Han är mycket attraktiv. Hans utseende bidrar till att ytterligare övertyga publiken om att han är god. Under filmen porträtteras dock ”the Duke of Weselton” med flera ”skurkaktiga” egenskaper, samt ett sämre utseende (kort, ful och spinkig gubbe med stor spetsig näsa). Hans (”the Duke of Weseltons”) nyfikenhet på kungariket och prinsessorna framstår som mycket negativt, och när Hans rider upp till bergstoppen tillsammans med en grupp andra män för att se vad som hänt men Anna, har ”the Duke of Weselton” skickat med två av hans män, vilka är de som först går till attack på Elsa, trots att Hans meddelat att hon inte får bli skadad. Elsa använder avsiktligt sina krafter mot andra medborgare för första gången på grund av detta. Elsa spelar också delvis skurken i filmen. I den uppfattningen att det faktiskt är *hon* som skadar Anna och sätter henne i livsfara tar hon rollen som skurk i flera av Propps 31 funktioner till exempel, speciellt gällande funktionerna under komplikationen (funktioner 8-10) samt under kampen/striden (funktioner 16-19).

4.3 Kärlek vs. Rädsla

Redan i filmens första scen presenteras ett mycket stort tema; kärlek och rädsla som motsatser. Män i pälsar skär is ur en frusen sjö och de sjunger ”cut through the heart, cold and clear. Strike for the love and strike for the fear”.

Under filmens gång visar Anna och Elsa upp varsin motsats av detta tema; Annas karaktär präglas av temat kärlek i filmen medan Elsas karaktär präglas av temat rädsla. Under en av introduktionsscenerna visas delar av Anna och Elsas uppväxt upp, och när föräldrarna (Kungen och Drottningen) skall resa iväg omfamnar Anna dem med kärlek medan Elsa uppvisar rädsla över att bli lämnad själv.

Tre år efter föräldrarnas död till havs är det tid för Elsa att krönas till drottning då hon blivit myndig. Trots att Elsa inte lärt sig kontrollera sina krafter tvingas hon ändå öppna portarna till slotten för kröningsceremonin och festen därefter. Elsa uppvisar fortfarande stor rädsla för att träffa andra människor, medan Anna blir exalterad för samma sak.

4.3.1 Annas syn på kärlek

Under kröningsdagen förmedlar Anna i sång hennes känslor över att portarna skall öppnas och att hon äntligen kommer att få träffa folk, att hon kommer få uppleva festligheter och ha möjligheten att dansa hela natten lång om hon så önskar. Under hennes sång ”låtsasdansar” hon med, samt sjunger mot, manliga statyer och porträtt och hon sjunger ”I can’t wait to meet everyone... what if I meet *the* one” vilket visar hennes dröm om att kvällen (och kärleken till och av en man) kan förändra hennes liv. I fantasin om att träffa ”the one” sjunger hon ”we laugh and talk all evening, which is totally bizarre. Nothing like the life I’ve led so far. [...] For the first time in forever, I could be noticed by someone, and I know it’s totally crazy to dream I’d find romance. But for the first time in forever, at least I’ve got a chance” som påvisar något om hur desperat hon känner sig efter sällskap, bekräftelse och kärlek.

På festen efter kröningsceremonin träffar Anna prins Hans, som hon snabbt förälskar sig i varpå hon accepterar hans frieri till henne. Tillsammans sjunger de ”Love is an open door! Love is an open door”. Till skillnad från livet Anna levt sedan hon var fem år gammal, förknippar hon denna nyfunna kärlek men ett liv utan stängda dörrar. ”Say goodbye to the pain of the past. [...] Life can be so much more – with you”.

När Anna berättar för Elsa att hon förlovat sig blir Elsa upprörd och påstår att hon inte kan förlova sig med något hon precis träffat, medan Anna menar att det är sann kärlek. När Anna senare i filmen träffar Kristoff ifrågasätter även han Annas syn på kärlek och ifrågasätter hur hon kunde förlova sig med någon hon precis träffat. Han avbryter henne till och med för att tydliggöra för publiken hur absurd han tycker det är: ”Wait. You got engaged to someone you just met that day?” varpå Anna fortsätter prata och Kristoff avbryter henne igen: ”Hang on. You mean to tell me you got engaged to someone you just met that day”. En möjlig tolkning av denna typ av återupprepning är att *Frost* ifrågasätter normens (kärlek vid första ögonkastet) existens i filmer och samhället. Annas impulsiva och aningen naiva egenskaper förklarar bland annat hennes impulsiva svar på Hans frieri. Senare slår dock dessa egenskaper henne i ansiktet när Hans visar upp sin sanna skepnad som skurk. Kärlek vid första ögonkastet var alltså inte att lite på.

I senare delen av filmen, när Anna blivit inlåst i slottet av Hans, lyckas Olaf ta sig in till Anna för att hjälpa henne. Anna erkänner då slutligen att hon inte vet vad kärlek är för något, varpå Olof förklarar för henne att kärlek handlar om att lägga någon annans behov framför sina egna, och menar att Kristoff gjorde det för Anna, och Anna förstår då att Kristoff älskar henne.

Trots att kärleken mellan Anna och Kristoff inte var det som räddade Anna, utan kärlek mellan Anna och Elsa, så slutar filmen också med kärlek mellan Anna och Kristoff, ett traditionellt slut för Disneys sagor.

4.3.2 "An act of true love"

Många av Disneys animerade produktioner sedan *Snövit och de sju Dvärgarna* har bidragit till konventionen som kommer in här; att "an act of true love" betyder en romantisk kyss. Publiken tror det är en kyss som kan rädda Anna, och det är också vad Anna, Kristoff, Olaf och trollen i trollbyn tror. Och efter många filmer med det temat är det så gott som en konvention för publiken.

4.3.3 *Elsas krafter och hennes frigörelse*

Andra scenen i filmen visar Elsa och Anna som barn, 5 år respektive 8 år, som smyger upp under nattetid och leker med Elsas magiska krafter att manipulera snö och is. Det är Anna som övertalar Elsa att smyga upp och leka: "the sky's awake, so I'm awake, so we have to play". Anna är väldigt exalterad och tycker Elsas krafter är bland det häftigaste och roligaste hon vet. I leken råkar Elsa dock träffa Anna med is i huvudet vilket sätter Anna i livsfara. Elsa blir förtvivlad och hennes rädsla får hela salen där de lekt, och hela slottet att tillfälligt frysa. Kungen och Drottningen, Anna och Elsas föräldrar, kommer in i den stora salen och anklagar Elsa i skräck. Kungen: "Elsa, what have you done, this is getting out of hand." I detta ögonblick har Anna hunnit bli iskall och de rider snabbt till en trollby där Trollkungen Pabbie besitter magiska krafter som kan hela Anna. Han säger "You are lucky it wasn't her heart. The heart is not so easily changed, but the head can be persuaded". Skaparna markerar här en tydlig separation mellan känslor/kärlek och huvudet/tankar/kunskap. En möjlig tolkning av detta är att de delvis syftar på Disneys egen tradition som de senare i filmen bryter; konventionen om att äkta kärlek handlar om en romantisk kärlek mellan en kvinna och en man. En annan tolkning av detta skulle också kunna vara ideologin om att hjärtat och ens kärlek är okontrollerbar, men att tankar/kunskap eller dylikt inte är det.

Anna räddas genom att Pabbie raderar alla minnen hon har av Elsas magi och Kungen lovar att Elsa skall lära sig att kontrollera sina krafter, och tills hon lärt sig stänger de dörrarna till slottet och låter henne komma i kontakt med så få personer som möjligt, och hålla hennes krafter hemliga för alla, inklusive Anna. Härefter lever Elsa i en konstant rädsla för sina egna krafter. Under sin uppväxt samt under kröningsdagen sjunger hon "don't let them in. Don't let them see. Be the good girl you always have to be. Conceal. Don't feel. [...] Make one wrong move and everyone will know".

Under kröningsdagen blir Elsa arg på Anna när Anna meddelar att hon förlovat sig med Hans, någon hon just träffat, och när hon föreslår att Hans skall flytta in med dem i slottet blir Elsa arg (och rädd) vilket orsakar att hon ofrivilligt använder och visar upp sina

krafter för Anna och medborgarna. Elsa flyr Arendelle upp mot bergstoppen men försätter omedvetet kungariket i en evig vinter. Under flykten förändras hennes karaktär och genom ensamheten känner hon sig fri. Hon behöver inte längre oro sig för att någon skall se hennes krafter eller att hon skall råka skada någon. Genom sång och musik visar hon publiken hennes nya fria sida genom gester som att hon slänger av sig sina handskar (som tidigare hjälp henne att döva sina krafter), leker med sina krafter likt hon gjorde när hon var barn, samt att hon släpper ut sitt hår till en tjock vacker fläta istället för en tajt knut som hon haft hittills i berättelsen. Hon uttrycker i sång "Can't hold it back anymore" vilket också kan kopplas till Margareta Rönnerbergs förklaring på en undersaga som handlar om en tjej i Elsas ålder som strävar efter att bli accepterad och fri för den hon är. Hennes sång förklarar att Arendelle har orsakat tidigare stor rädsla och nu kan det inte kontrollera henne längre och hon testat för en gång skull hur starka hennes krafter faktiskt är och vad hon faktiskt kan göra med dem. Nu när hon inte har någon i närheten är hon orädd för att uttrycka sig. "No right, no wrong, no rules for me... I'm free" sjunger hon.

Elsas karaktär och hennes krafter visar hur hon förtrycker den hon är för det inte är enligt normen. En möjlig tolkning av detta skulle kunna vara att det symboliserar hennes sexualitet på något vis. Till exempel transsexualitet, att hon inte får vara den hon vill, och inte uttrycka sitt sanna jag.

4.4 Hans maktlust

När Anna blivit träffad av is i hjärtat skyndar sig Kristoff sig ner med henne till Arendelle och Hans. När de når slottet lämnar Kristoff över Anna till Hans och lämnar och rider tillbaka upp mot bergen. När Hans sedan talar med andra medborgare om Annas tillstånd säger de "if anything happens to her, you're all Arendelle has left" vilket öppnar dörren för Hans att ta tillfället i akt att äntligen bli kung.

När han blir själv med Anna berättar Anna vad som hänt och hon förklarar att endast "an act of true love can save me". Hans säger förstående "a true love's kiss". Det är för samtliga karaktärer genom historien självklart att det skall handla om en äkta kärleks kyss. När deras läppar nästan möts avbryter Hans och visar sin sanna skepnad och sanna intentioner. "Oh, Anna. If only there was someone out there who loves you" säger han och förklarar sin plan om att gifta sig till tronen och därefter göra sig av med Elsa och Anna. "You were so desperate for love you were willing to marry me, just like that". Även Hans bekräftar slutligen Annas naiva bild av kärleken och gör det tydligt att Anna har stått själv från början med sin bild av vad kärleken är. Hans låser sedan in Anna och påstår till kungariket att hon dött, men att de just och pass hann säga sina äktenskapslöften varpå Arendelle ser Hans som kung.

I den här scenen står det också klart för publiken att Hans är den sanna skurken av historien. Ideologin som visas upp genom Hans karaktär är att maktbehov är något negativt. Krisch och Murnen (2013) undersökning som visade att serier för unga förmedlar ideologin om att män/pojkar skall eftersträva en maktposition, vilket är något som motsätts i *Frost*, där det porträtteras som något negativt.

4.5 Undersagan

Enligt Rönnerberg (2000) är huvudpersonen i en undersaga en tonårsflicka som inte har friheten att uttrycka sitt sanna jag, vilket är den huvudsakliga konflikten som i slutet av filmen löser sig. Den egenskapen syns aningen i Anna, huvudkaraktären i *Frost*, men den är mycket mer framstående i Elsas karaktär. Så enligt Rönnerbergs diskussion gällande

Disneys undersaga spelar snarare Elsa filmens huvudkaraktär, trots att hon inte är "hjälten/hjältinnan" i historien. I slutet blir Elsa, tillsammans med hennes krafter, accepterade av kungariket när hon, genom kärlek, äntligen kan visa dem öppet.

Vidare kan man även se hur smådjuren, trollen i *Frosts* fall, står för att förmedla något i tal och text huvudkaraktärerna inte kan/får. När Kristoff presenterar Anna för trollen tror de att Kristoff och Anna har en kärleksrelation. När Kristoff förtydligar att det inte handlar om det och att Anna redan är förlovad med en annan man grupperar sig trollen och viskar i sång: "This quote 'engagement' is a flex arrangement, and by the way I don't see no ring". Att Anna skulle visa intresse för Kristoff medan hon är förlovad med Hans skulle kunna få publiken att distansera sig från henne. Likadant gällande om Kristoff skulle visa intresse för en förlovad kvinna. Därför har det skrivits så att trollen istället lägger fram idén till publiken.

Vidare är *Frost* ett tydligt exempel på en historia där den huvudsakliga konflikten handlar om och mellan två kvinnliga karaktärer, likt Rönnerberg också påpekar att undersagan brukar handla om. Rönnerberg beskriver dock att det ofta är mellan en flicka och en modersfigur, vilket inte stämmer på *Frost*, men annars är konflikten mycket likt den Rönnerberg påpekar finns i undersagan.

4.6 Den slutgiltiga räddningen

När Hans i slutet är på jakt efter Elsa i syfte att avrätta henne har Anna lyckats fly sin fångenskap och försöker ta sig till Kristoff. När Anna och Kristoff nästan nått varandra ser Anna vad som fortskrider mellan Hans och Elsa. Hans har ett höjt svärd över Elsa och är sekunder från att döda henne. Anna hoppar i sista sekund framför Elsa och lyckas rädda henne, men Annas frusna hjärta fryser Anna på plats. Elsa blir förtvivlad och omfamnar Anna och gråter i sorg. Det visar sig dock att uppoffringen av sig själv var kärlekshandlingen som krävdes för att Annas hjärta skulle tina och hon börjar tina och kommer tillbaka till liv.

Det uppenbarar sig för karaktärerna samt publiken att en kärlekshandling inte nödvändigtvis behöver handla om en kyss. Därmed förstår också Elsa att det är genom kärlek hon kan lära sig att tina isen och kontrollera hennes krafter.

Elsa: "... You sacrifices yourself for me?"

Anna: "... I love you."

Olaf: "An act of true love will thaw a frozen heart."

Elsa: "Love... will thaw... Love... Of course."

5 Diskussion

I följande kapitel kommer de olika temana och rollerna i filmen diskuteras. Filmens största teman är kärlek, rädsla och frigörelse. Jag kommer dock börja med att diskutera appliceringen av *Frosts* berättelse och roller i relation till Vladimir Propps teori om klassiska berättarstrukturer, för att senare gå in på filmens teman.

5.1 *Frost* – en stereotypisk saga?

Vid appliceringen av Propps 31 funktioner (*bilaga 2*) stod de relativt snabbt klart att *Frost* bråkar lite med teorin. I slutändan var det möjligt att se nästan samtliga funktioner i *Frost* med vissa få undantag. Det som var avancerat var dock appliceringen av rollerna i sagan. Enligt Propp är det en viss roll som utför en viss handling, vilket *Frost* många gånger bråkade med. De flesta händelserna i sig uppstod som sagt, men flera av dem av andra roller än de/dem som Propp menade utför handlingen. *Frost* bråkar med de traditionella rollerna och försöker gå från de traditionella mönstren, både från Propps teori, men också Disneys tidigare karaktärer och porträtteringar. Det är till exempel Elsa som märker/skadar hjälten Anna, ett exempel som skiljer sig från Propps funktion där det traditionellt är skurken som märker hjälten i den delen av sagan.

5.1.1 Den falska skurken

Frost bråkar också med rollen kring skurken. De försöker gång på gång övertyga publiken om att "the Duke of Weselton" är skurken, medan det faktiskt är Hans. Att blotta "den falska hjälten" mot slutet av filmen är ett traditionellt mönster som även finns med i Propps funktioner, så Hans karaktär är inte en nyskapande roll. Dock är det vanligt att den falska hjälten visat sig som skurk för publiken innan karaktärerna i filmen, till exempel i *Den Lilla Sjöjungfrun* när Ursula förvandlar sig till en människa och försöker förstöra för Ariel så att hon inte skall klara sitt uppdrag. Publiken vet i det exemplet hela tiden om vem Ursula är, medan Ariel får reda på det i slutet när hon råkar se Ursulas reflektion i en spegel som avslöjar hennes förklädnad/omvandling. På detta vis beskriver *Frost* inte den falska hjälten för publiken, utan de porträtterar han så att publiken får följa samma uppfattning som de andra karaktärerna i filmen har/får av honom.

Till skillnad från de sju rollerna Propp tog fram är *Frost* ett exempel på en saga som använder en ytterligare roll; den falska skurken. Genom att porträttera "the Duke of Weselton" som skurken långt in i filmen, lyckas *Frost* bra med att lura sin publik vilket bidrar till att filmen inte är lika förutsägbar, vilket även kan bidra till skapandet av en mer aktiv publik som och granskar budskapet mer.

5.2 Elsas krafter; symbol för HBTQ

Likt Ganetz upptäckt kring att den totala frånvaron av homosexualitet visar att homosexualitet porträtteras som det "onormala", så anser jag att det porträtteras liknande i *Frost*, då den endast porträtterar heterosexuell kärlek.

Likt Mollet (2013) diskuterade att man i *Snövit* och de sju dvärgarna kunde urskilja samhället den skapades i, visar *Frost* dock flera teman som är relevanta för åren och tiden den skapades i. Elsas karaktär kvävs av att inte få visa sitt sanna jag. En möjlig tolkning av detta är som sagt att förtrycket av hennes krafter symboliserar förtrycket av hennes

sexualitet (HBTQ). Hon måste ständigt förminska henne för hennes krafter (hennes sexualitet som man skulle kunna översätta det till) inte accepteras av kungariket (samhället).

5.3 "An act of true love"

"An act of true love" väcker flera starka associationer hos mig, och jag tror för många fler. Disney har varit med och skapat konvention kring betydelsen att det betyder att bli kysst av sin sanna kärlek. *Frost* ifrågasätter dock konventionen produktionsbolagets många animerade filmer har skapat. De gör så gott som narr av faktumet att äkta kärlek skulle uppstå vid första ögonkastet eller under en dag. Detta blir ytterligare logiskt när kärlekshandlingen som räddar Anna i slutet av filmen är hennes egen uppoffring för sin syster, någon hon känt hela sitt liv.

Martin (2009, s. 200) skrev att vänskap mellan flicka-flicka eller pojke-pojke ses på som just vänskap, medan vänskap mellan flicka-pojke orsakar misstankar om att de skulle ha ett romantiskt intresse för varandra. Detta visas tydligt genom trollens reaktion när Kristoff har med sig Anna till dem. Trollen tror omedelbart att de har en romantisk relation, inte endast en vänskaplig.

Romantisk kärlek har många gånger porträtterats som starkare och kraftfullare i jämförelse med vänskap i filmer. Disneyklassikern *Skönheten och Odjuret* visar till exempel hur romantisk kärlek kan bryta förtrollningar, *Den lilla sjöjungfrun* visar att romantisk kärlek är värt att ge upp något av sitt liv för, *Aladdin* visar att romantisk kärlek är så stark att inte ens en magisk ande kan trolla med den och vidare visar *Pocahontas* (tillsammans med samtliga tidigare exempel) att det är okej att inte lyda sin/sina föräldrar om det görs för den romantiska kärlekens skull.

I *Frost* är det inte romantiken som är i fokus, men kärleken är. Kärleken mellan två systrar porträtteras i *Frost* som starkare än den romantiska kärleken.

5.4 What-is-beautiful-is-good som omvänt verktyg

What-is-beautiful-is-good-effekten handlar om de positiva föreställningar vi människor skapat av attraktiva människor. Det är en stereotyp som gör att vi snabbare accepterar att attraktiva människor i natur är godare. *Frost* utnyttjar denna stereotyp omvänt för att lura sin publik.

Hans är som sagt mycket attraktiv och hans utseende bidrar till att övertyga publiken om att han är god, de använder sig av Beautiful-is-good-effekten. Dock gör de detta för att lura publiken eftersom Hans i slutändan är skurken i historien. "The Duke of Weselton" är däremot han som skaparna vill att publiken skall tro är skurken, där de också använder what-is-beautiful-is-good-effekten på traditionellt sett i och med att de porträtterar honom som en kort, ful och spinkig gubbe med stor spetsig näsa, detta för att ytterligare övertyga publiken om att han *inte* är god.

5.5 Feminin och stark

Trots att det finns flera negativa aspekter på det kroppsideal både Anna och Elsas karaktär framställer, med sin otroligt smala midja, långa vackra hår och stora ögon, lyckas *Frost* på andra sätt frigöra sig från andra feminina regler som syns i tidigare Disney-filmer anser jag då karaktärerna uppvisar stor självständighet genomgående i filmen.

Tasker (1993, refererad i Turner, 2006, s. 116) skrev att det finns flera exempel i populärkulturen som visar upp kvinnor i aktiva roller. Alltså skulle inte *Frost* vara så normbrytande. Hon menar dock att de allt för ofta porträtteras på ett maskulint sätt. Mulan porträtteras till exempel som en väldigt stark karaktär, som tar tag i sitt eget öde och deltar i fysiska kamper. Hon är dock onekligen ett exempel på hur Disney porträtterat en kvinnlig huvudkaraktär som maskulin och stark, istället för feminin och stark. Anna i *Frost* visar många handlingar som gör henne till en aktiv karaktär. När Elsa flyr kungariket tvekar Anna inte över att rida efter Elsa, trots att manliga karaktärer i filmen avråder henne från det. När Anna och Kristoff stöter på ett hinder på vägen upp till bergstoppen är det Anna som direkt försöker klättra över hindret (en bergsvägg). Och slutligen utför Anna också den slutgiltiga räddningen *istället* för att bli räddad. Hon står mellan valet att själv bli räddad, eller rädda någon och beslutar att rädda någon. Medan hon porträtteras som en aktiv karaktär, uppvisar hon under hela filmens gång femininitet. *Frost* lyckas, som så, skapa kvinnliga karaktärer som är feminina och starka.

5.6 Metodkritik

Peter Dahlgrens metod att analysera medietext har fungerat bra och rättvist gentemot aktuell problemställning. Metoden gav utrymme för tolkningar av karaktärerna, handlingen och konflikterna som uppstod. Dock menar Dahlgren att tolkningarna kan till antal vara otroligt många, något som det inte fanns utrymme för i den här uppsatsen, varför den har haft ett normkritiskt perspektiv.

Dahlgren menar också att en fullgjord analys av medietext inkluderar analys av publiken, samhällssammanhanget, produktionsomständigheter med mera, vilket det inte håller fanns utrymme för i den här uppsatsen. Analysen av *Frost* kan alltså bli ytterligare fylligare samt ta in andra omständigheter för att djupare syn kring varför och hur *Frost* blev *Frost*.

6 Slutsats

Frost ger en tydlig bild av att Disney försöker att porträttera kvinnor annorlunda än vad de tidigare gjort. Anna agerar innan en annan manlig karaktär hinner tänka tanken på att agera. Slutet visar även det att det inte är kärleken mellan en man och en kvinna som övervinner allt, utan att kärleken mellan systrarna är det starkaste som också övervinner hotet. Dock talas det genomgående i filmen om kärlek mellan en man och en kvinna som att det är avgörande mellan liv och död, och även om man ”lär sig” i slutet av filmen vad som faktiskt betyder något, så är kärleken mellan mannen och kvinnan en stor del under hela filmen. Filmen slutar också med att Anna finner romantisk kärlek hos Kristoff.

Trots sitt försök fastnar alltså Disney i flera gamla mönster många gånger. Under kröningsdagen visas en ganska heteronormativ kultur upp. I slutet av filmen uppstår heterosexuell kärlek, även om det inte var det som porträtterades som den starkaste kärleken. Filmen visar dock att Disney vill ta steget närmare en genusneutral historia. De tar ett bestämt avstånd från attityden att kärleken mellan mannen och kvinna är avgörande för liv och död, lycka och olycka, och tar ett steg närmare en historia där kärleken mellan en man och en kvinna inte står i centrum.

Frost lyckas som sagt visa upp en annan typ av kärlek (kärlek mellan familjemedlemmar) och har fått mycket positiv kritik gällande detta. Dock så vill jag påpeka att filmen *Modig* (2012) visade liknande kärlek, kärlek mellan en mamma och en dotter, bara året innan *Frost* hade premiär. I *Frosts* historia visas kärleken mellan Anna och Elsa som det starkaste. Det får dock mig att ifrågasätta om *Frosts* porträttering av kärlek faktiskt är så nytänkande och normbrytande som medier flera gånger har beskrivit *Frost* som.

Ytterligare visar de exempel på att de vill experimentera med rollerna i historien, för att skapa en mindre förutsägbar saga. Skurken i den här historien är inte från början självklar. Det är Elsa som står för skadan på staden samt hjältinnan. Dock lär publiken, genom bakgrundsberättelser, känna henne och skapar en förståelse och empati för hennes karaktär och ser därför inte henne som hotet i sagan.

Jag är ett barn av min politiska tid. Jag är uppväxt med Disney som både underhållare och utbildare. Jag har påverkats och präglats av dessa filmer som på vissa håll speglade det samhälle jag växt upp i. Disneys ärliga och realistiska sett att leka med konstruktionen av kärlek, rädsla och systraskap i *Frost* gav mig pirr i magen när jag förstod att *Frost* var en produkt av samhället jag faktiskt lever i idag.

6.1 Förslag till fortsatt forskning

Redan innan genomförd studie stod det klart att Disneys filmer och andra produktioner innehåller mycket som kan och behöver studeras. Efter genomförd studie står det även klart att bara filmen *Frost* har mycket kvar som kan studeras, men som det tyvärr inte fanns rum för i den här studien, bland annat produktionsomständigheterna och publiken.

Min studie är genomförd på materialet i dess originalspråk, men en intressant aspekt på filmens framställning skulle vara hur den översätts till svenska. En fortsatt studie skulle därför kunna vara att undersöka hur materialet, karaktärerna och handlingen påverkas och förändras av dubbingen.

Med tanke på att det är USA som i *Frost* speglar ett skandinaviskt kungarike, landskap och kultur skulle en fortsatt forskning också kunna undersöka hur *Frost* påverkar världens uppfattning av Skandinaviens landskap, kultur och människor.

Filmen *Modig* (2012) har likt *Frost* uppmärksammats då den också är en prinsessfilm som porträtterar kärlek mellan två familjemedlemmar. Ursprungligen hade jag som plan att studera även den filmen för att se på eventuella mönster gällande porträttering av familjekärlek, vilket också skulle kunna vara förslag på fortsatt forskning inom ämnet.

Källförteckning

Cunningham, T. (2014). 'Frozen' Biggest Aimated Film Evet at Worldwide Box Office. [Elektroniskt] IMDB, 30 mars. Tillgänglig: <http://www.imdb.com/news/ni57000415/>

Dahlgren, P. (2000). Vad säger medierna och vad betyder de? I Gunilla Jarlbro (Red.) *Vilken metod är bäst – ingen eller alla?* Lund: Studentlitteratur.

Dion, K., Berscheid, E. & Walster, E. (1972). What is Beautiful is Good. [Elektronisk] *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 24(3), s. 285-290.

Disney. (u.å.). *Characters* [Elektronisk] Disney.com. Tillgänglig: <http://frozen.disney.com/characters> [2015-08-17]

Eagly, A. H., Makhijani, M. G., Ashmore, R. D. & Longo, L. C. (1991). What is Beautiful is Good, But...: A Meta-Analytic Review of Research on the Physical Attractiveness Stereotype. [Elektronisk] *Psychological Bulletin*, Vol. 119(1), s. 109-128.

Ebersol, Kaitlin. (2014). *How Fourth-Wave Feminism is Changing Disney's Princesses*. [Elektronisk] Highbrow magazine, 23 oktober. Tillgänglig: <http://www.highbrowmagazine.com/4388-how-fourth-wave-feminism-changing-disney-s-princesses> [2015-08-17]

England, D. E., Descartes, L. & Collier-Meek, M. A. (2011) Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. [Elektronisk] *Sex Roles*. Vol. 64(7-8), s. 555.567. DOI: 10.1007/s11199-011-9930-7.

Fagerström, L. & Nilsson, M. (2008). *Genus, medier och masskultur*. Malmö: Gleerups Utbildning AB.

Gauntlett, D. (2008). *Media, Gender and Identity: An introduction* 2nd ed. New York: Routledge.

Gemzöe, L. (2014). *Feminism*. 2 uppl. Stockholm: Bilda Förlag.

Giroux, H. A. (2000). Att animera de unga – barnkulturens Disneyfiering. I Magnus Persson (Red.) *Populärkulturen i skolan*. Lund: Studentlitteratur.

Gripsrud, J. (2011). *Mediekultur, mediesamhälle*. 3d ed. Göteborg: Diadalos AB.

Gunter, B. (1999). *Media research methods: measuring audiences, reactions and impact*. London: SAGE.

Gustafson, T. & Melberg, A. (2014). *And the World has Somehow Shifted*. [Elektronisk]. Kalmar Växjö: Linnéuniversitetet. (Arbete på grundnivå 15 hp, 2014 Institutionen för konst och humaniora/medie- och kommunikationsvetenskap).

- Hallgren, Erika. (2014). *Disney överraskar med en av sina bästa berättelser* [Elektronisk] Svenska Dagbladet, 31 januari. Tillgänglig: <http://www.svd.se/disney-overraskar-med-en-av-sina-basta-berattelser> [2015-08-17]
- Hammarlin, M. & Jarlbro, G. (2014). *Kvinnor och män i offentlighetens ljus*. Lund: Studentlitteratur.
- Hansen, A., Cottle, S., Negrine, R. & Newbold, C. (1998). *Mass Communication Research Methods*. London: Macmillan Press LTD
- Hirdman, Y. (1988). Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning. [Elektronisk] *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 3.
- Hultén, B. (2000). *Journalistikanalys: En introduktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Ishanova, A. K. (2013). The transformation of Narrative in Mass Media. [Elektronisk] *Mediterranean Journal of Social Sciences*, Vol. 4(11), s. 488-490.
- Jarlbro, G. (2006). *Medier, Genus och Makt*. Lund: Studentlitteratur.
- Kalof, L. (1999). Stereotyped Evaluative Judgments and Female Attractiveness. [Elektronisk] *Gender Issues*, Vol. 17(2), s. 68-82.
- Krisch, A. C. & Murnen, S. K. (2013). "Hot" Girls and "Cool Dudes": Examining the Prevalence of the Heterosexual Script in American Children's Television Media. [Elektronisk] *Psychology of Popular Media Culture*. Vol. 4(1), s. 18-30.
- Martin K. A. (2009). Normalizing Heterosexuality: Mother's Assumptions, Talk, and Strategies with Young Children. [Elektronisk] *American Sociological Review*. Vol. 74(2), s. 190-207.
- Mollet, T. (2013). "With a smile and a song...": Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale. [Elektronisk] *Marvels & Tales*. Vol 27(1) s. 109-124. 2013
- Nordicom (2013) *Nordicom – Sveriges Mediebarometer 2013*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Persson, M. (2000). *Populärkulturen och skolan*. Lund: Studentlitteratur.
- Rönnerberg, M. (2001). *Varför är Disney så populär?* Uppsala: Filmförlaget.
- Rönnerberg, M. & Sjögren, O. (2001). Hitta ut och hem igen. I Margareta Rönnerberg *Varför är Disney så populär?* Uppsala: Filmförlaget.
- Salkie, R. (1995). *Text and Discourse Analysis*. London: Routledge.
- Steyer, I. (2014). Gender representations in children's media and their influence. [Elektronisk] *Campus-Wide Information Systems*, Vol. 31(2/3), s. 171-180.

Thurén, T. (2007). *Vetenskapsteori för nybörjare*. 2., [omarb] uppl. Malmö: Liber.

Towbin, M. A., Haddock, S. A., Zimmerman, T. S., Lund, L. K. & Tanner, L. R. (2003). Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. [Elektronisk] *Journal of Feminist Family Therapy*, Vol. 15(4), s. 19-44.

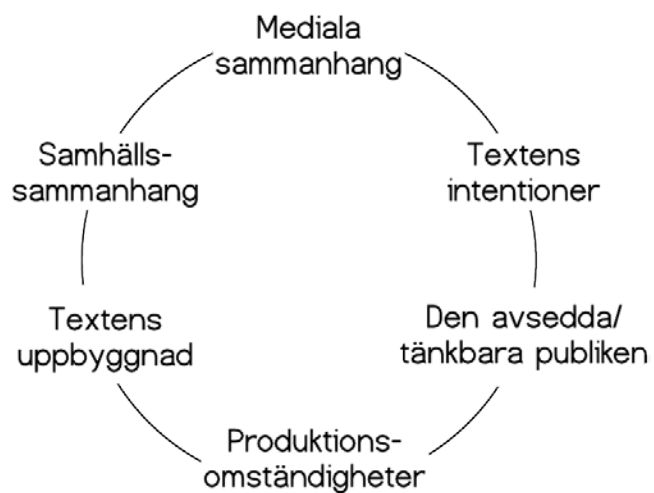
Turner, Graeme (2006). *Film as a Social Practice*. 4th ed. London: Routledge.

Ward, A. R. (1996) The Lion King as Moral Education. [Elektronisk] *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 23(4), s. 171-179.

Watson, J. (2003). *Media Communications: an introduction to theory and process*. 2nd ed. New York: Palgrave.

Bilaga 1 –

Analys av medietext, kretslopp (Peter Dahlgren)



Bilaga 2 –

Frost genom Vladimir Propps funktioner

Funktions-nummer	Funktionsinnebörd	Händelse-följd i <i>Frost</i>	<i>Frost</i>
	Inledning/Förberedelser		Inledning/Förberedelser
1	En familjemedlem lämnar hemmet.	2	Anna och Elsas föräldrar dör.
2	Hjälten får ett förbud eller en regel att följa.	1	Elsa måste hålla sina krafter hemliga.
3	Förbudet/regeln bryts.	7	Elsa visar upp sina magiska krafter för medborgarna
4	Skurken spanar efter information.	3	"The Duke" bjuder upp Anna på dans och försöker få henne att avslöja varför portarna stängdes från början
5	Skurken får reda på något om offret.	4	Hans får förståelse för Annas dröm om kärlek, sällskap och att bli sedd och ser tillfälle att utnyttja det.
6	Skurken försöker vilseleda eller lura offret.	5	Hans vilseleder Anna att tro att han är förälskad i henne.
7	Offret luras till att hjälpa skurken.	6	Hans friar till Anna, och hon tackar ja. Hans kommer därför närmare till tronen
	Komplikation		Komplikation
8	Skurken skadar en familjemedlem och en familjemedlem saknar eller önskar något.	8	Elsas utbrott och flykt som orsakar att kungariket försätts i en evig vinter.
			Saknaden/önsknigen som uppstår kommer från kungarikets medlemmar då de behöver sommaren tillbaka.
9	Avsaknaden eller önskan om något avslöjas och hjälten beger sig ut på ett uppdrag.	9	Anna rider upp mot bergen efter Elsa för att hämta hem henne så att hon kan tina kungariket.
10	Hjälten planerar insats mot skurken.	-	-
	Transport/Överföring/Förflyttning		Transport/Överföring/Förflyttning
11	Hjälten lämnar hemmet.	10	Anna rider efter Elsa upp mot bergen för att hämta hem henne så att hon kan tina kungariket.
12	Hjälten testas (genom attack eller liknande) och kommer därefter i kontakt med en hjälpare eller en magisk resurs.	11	Annas häst flyr tillbaka till Arendelle och Anna ställs inför valet att fortsätta upp mot bergstoppen på egen hand eller ge upp och gå tillbaka till Arendelle. Hon fortsätter och träffar snart därefter Kristoff.

13	Hjälten reagerar på hjälparen eller den magiska resursen.	12	Kristoff behöver köpa rep och morötter men har inte råd. Anna tar tillfället i akt och köper repet och morötterna i syfte att muta Kristoff med dem till att hjälpa henne på hennes uppdrag.
14	Hjälten använder den magiska resursen.	13	Kristoff och hans släde tar upp dem mot bergstoppen.
15	Hjälten förflyttas till platsen för hens uppdrag.	14	Anna och Kristoff beger sig upp mot bergstoppen och Elsa.
	Kampen/Striden		Kampen/Striden
16	Hjälten och skurken strider mot varandra.	15	Anna och Elsa möts. <i>Elsa är inte skurken i historien, men enligt Vladimir Propps modell är det Elsa som illustrerar skurken i den här delen av berättelsen.</i>
17	Hjälten märks (skadas till exempel).	16	Elsa träffar Annas hjärta med is.
18	Skurken besegras.	-	-
			<i>ev: Elsa blir besegrad och fångatagen av Hans. (Dock likt funktion 16: Elsa är inte skurken i historien, men enligt Vladimir Propps modell är det Elsa som illustrerar skurken i den här delen av berättelsen)</i>
19	Den ursprungliga motgången eller avsaknaden av något blir rätt igen.	-	-
	Återvändande/Återkomst		Återvändande/Återkomst
20	Hjälten återvänder hem.	17	Anna lämnar Elsas isslott för att återvända till Arendelle.
21	Hjälten förföljs på hemvägen.	18	Ett stort snömonster som Elsa skapar jagar bort Anna, Kristoff, Olaf och Sven från sitt isslott.
22	Hjälten räddas från förföljningen.	-	-
			<i>Kristoff och Anna flyr ner för bergett, men räddas direkt inte.</i>
23	Hjälten kommer hem, men är inte igenkänd.	19	Anna anländer tillbaka i Arendelle och behöver få en äkte-kärleks-kyss av Hans för att överleva. En "act of true love" kommer tina hennes hjärta och rädda henne.
24	Den falska hjälten gör ett falskt påstående.	20	Hans påstår att Anna är död, och att Elsa var ansvarig för hennes död, men sanningen är att han stängt in Anna i ett rum på slottet i väntat på att hennes frusna hjärta skall döda henne.
25	Hjälten får en svår uppgift.	21	Anna tvingas välja mellan att bli kysst eller rädda Elsa.

26	Uppgiften avklaras.	22	Anna väljer att hoppa mellan Hans och Elsa och räddar därmed Elsa från döden, men fryser i den sekunden. Elsa faller ner i Annas famn i sorg, när Anna plötsligt börjar tina. "an act of true love" uppnåddes genom Annas egen uppoffring för att rädda sin syster.
	Igenkänning		Igenkänning
27	Hjälten blir igenkänd.	23	Anna får slutligen Elsa att förstå att kärlek är vad som kan få Elsa att kontrollera hennes krafter, och hon tinar hela kungariket.
28	Den falska hjälten avslöjas.	24	Hans blir avslöjad.
29	Den falska hjälten får en ny skepnad.		-
30	Skurken (den falska hjälten) straffas.	25	Anna slår Hans över bord ner i vattnet, och han blir därefter förbjuden från att någonsin komma tillbaka till Arendelle.
31	Hjälten gifter sig samt blir krönt.		-



HÖGSKOLAN VÄST
Institutionen för ekonomi och IT
Avdelningen för företagsekonomi
461 86 TROLLHÄTTAN
Tel 0520-22 30 00
www.hv.se

Arbetsintegrerat Lärande