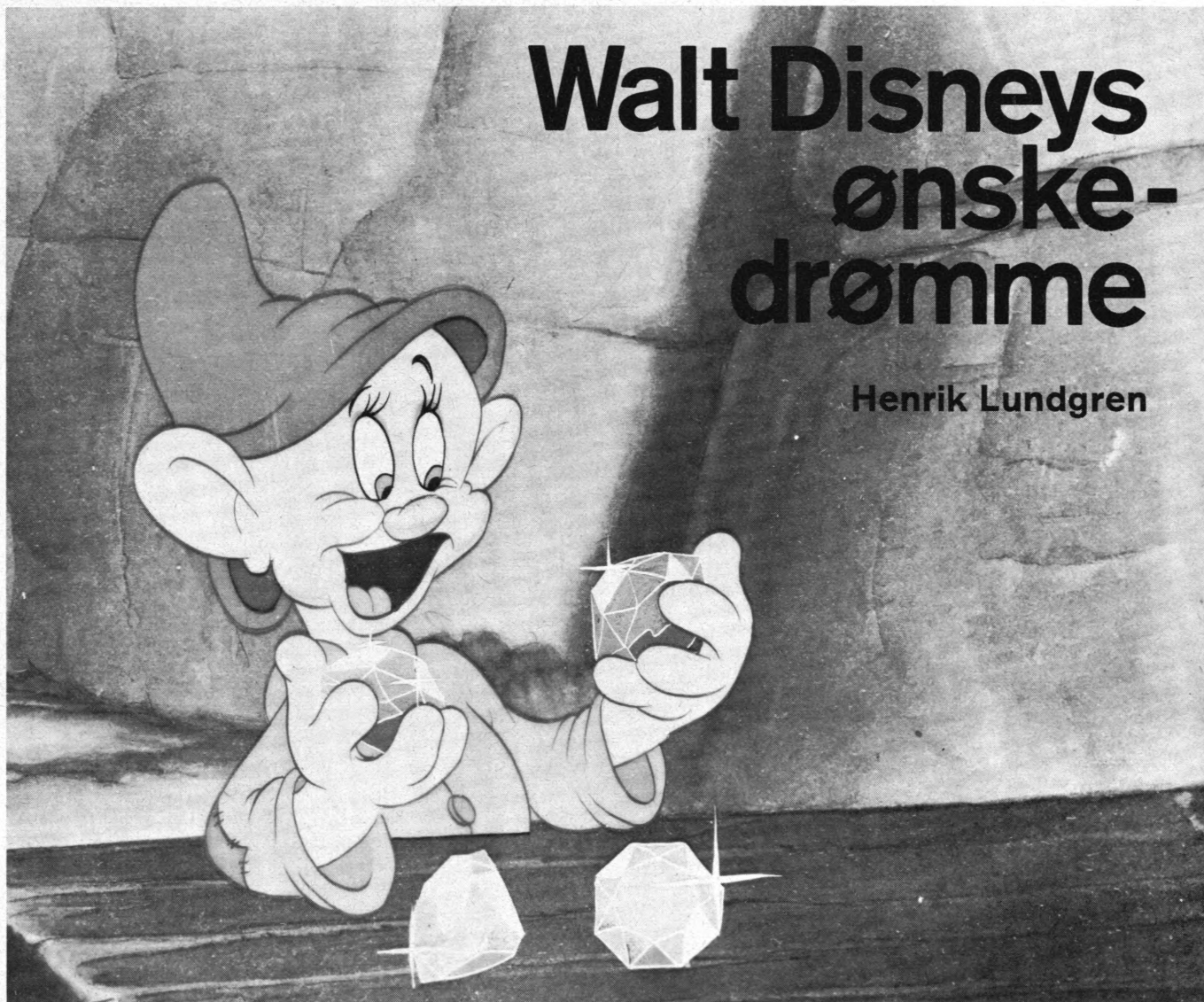


Walt Disneys ønske- drømme

Henrik Lundgren



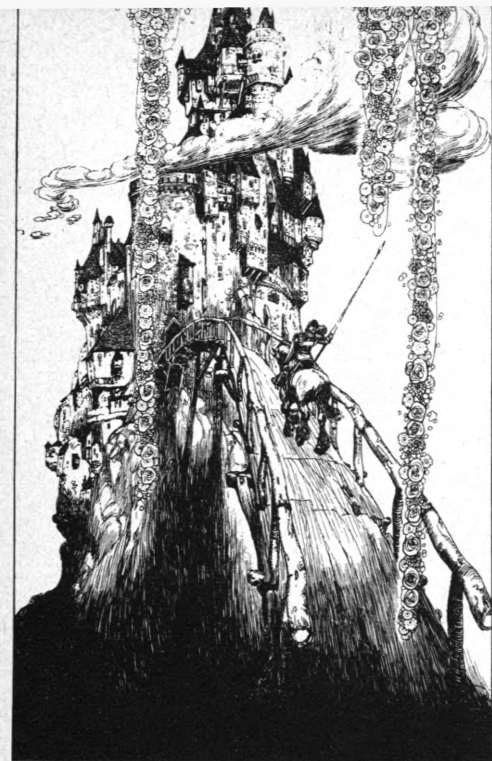
Det er blevet mode med ideologi-kritik på Disney. Tegnefilmsmanden med multikapitalen, sindbilledet på selve den amerikanske drøm om a self-made man, er kun alt for taknemmeligt et offer. Naturligvis må livet i hans tegneserier spejle de imperialistiske og kapitalistiske interesser i det samfund, som har hævet ham til tinderne: Som man for nylig kunne læse i en kronik i Politiken er Onkel Joakim at betragte som den glørficerede magnat (til trods for, at hans penge næppe under ham et roligt øjeblik), mens Fedtmule er Andebys udnyttede neger (uanset at en film som »African Diary« (1945) ganske klart beviser, at han ikke tilhører denne race). Samtidig er Disney fra den modsatte fløj blevet beskyldt for at være en nihilist og fordærver: Anders And er selve den skinbarlige ødelæggelyst, hans opgør med Chip og Chap og tilsvarende småkravl kyniske voldspekulationer. En påstand, som ganske overser den betydningsfulde bagvedliggende »moral«, at de små og svage kan klare sig over for de stores undertrykkelse ved at bruge hjerne og fantasi.

Disney er, i 50-året for sin koncerns beståen, tilsyneladende hverken velkommen i himmel eller helvede. Og dermed kunne man naturligvis lade ham hvile, hvis ikke disse vurderinger til stadighed byggede på falske præmisser: At tage manden for hans værk eller en enkelt person for dets samlede udsagn.

Målet med den følgende artikel er, i al nøgternhed, at afdække visse mytologier (og dermed tillige de moralske komponenter) i en del af Disneys univers. Opgaven har nødvendigvis måttet begrænses.

Disneys koncern har været præget af mange stridende »skoler« (hvad der ikke mindst kom til udtryk ved UPA-folkernes udbrud i 1941), og det ville kræve noget hovedbrud at finde en plausibel fællesnævner for kortfilm, som lad os sige »Wynken, Blynken and Nod« (1938) med dens uindskrænkede nutterier og den nærmest sadistiske »Three Little Wolves« (1936). Jeg har derfor valgt at koncentrere mig om en enkelt gren af Disneys oeuvre – de lange tegnefilm – som efter mit skøn udgør et konsistent »mytologisk« hele, til trods for at de er blevet til over mere end 25 år. En del af forklaringen på dette vover jeg i det følgende at se som Disneys personlige indflydelse – det er en kendt sag, at han overvågede de værker, hans koncern producerede, med omhu (jfr. de nedenfor nævnte bøger af Ralph Stephenson, Richard Schickel og Diane Disney Miller), og der er al mulig grund til at tro, at denne omhu øgedes med projekternes størrelse og bekostelighed.

Jeg vil på dette indledende stadium ikke undlade at understrege, at en undersøgelse af denne art primært burde være anlagt på det ikonografiske – et område, som



Stills/ Disneys gotiske borge med deres spidse tårne har tydelige forbilleder hos engelske tegnere i slutningen af forrige og begyndelsen af dette århundrede – her Willy Pogany (1911).

Stills/ »Tornerose« er tilsyneladende den af Disneys lange tegnefilm, som er mest påvirket af den viktorianske børnebog. Her heksen Malavia konfronteres med en situation fra Andrew Langs »The Yellow Fairy Book« (1894), illustreret af Henry J. Ford. Bemærk figurens »dæmoniske« slanke skønhed – de spidse fingre og det højt tårnede hovedtøj.

desværre er alt for lidt udforsket i forbindelse med Disney. Først og fremmest ville en undersøgelse af Disneys forhold til den viktorianske børnebog og dens illustrationer i høj grad være påkrævet. De dystre borge med deres spidse tårne og stejle trapper, hele den middelalderlige pastiche i film som »Snehvide«, »Tornerose« og »Da kongen var knægt« er vel i virkeligheden intet andet end den rene 'præ-rafaelisme'. Den stadige kredsen om London og Big Ben (»Peter Pan«, »Hund og hund imellem«) som verdens centrum må ses i samme viktorianske lys. Art nouveau-interieurerne i film som »Peter Pan« og »Lady og vagabonden«, de middelalderlige gader i en film som »Pinocchio«, de gotiske slotte i »Askepot«s ny-rokoko og en 50'er-film som »Hund og hund imellem« peger i samme retning.

En virkelig tilbunds gående analyse af personernes placering inden for de 'onde' og de 'gode' magter i Disneys film, måtte – i højere grad end det her har været mig muligt – bygge på en undersøgelse af deres rent visuelle fremtræden og de associationer, denne apparition medfører inden for en bestemt børnebogstradition: Tænk bare på hele det præg af dæmonisk jugend-morbidez, der hviler over figurer som de onde feer i »Snehvide« og »Tornerose« og Cruella i »Hund og hund imellem« med deres rankhed og skarpt markerede ansigtstræk.

I forlængelse af disse metodiske undladelsessynder, må jeg endelig bekende, at jeg ikke har set »Alice i Eventyrland« (1951), så at den følgende behandling omfatter filmene »Snehvide« (1937), »Pinocchio« (1940), »Dumbo« (1941), »Bambi« (1942), »Askepot« (1950), »Peter Pan« (1952), »Lady og Vagabonden« (1955), »Tornerose« (1958), »Hund og hund imellem« (1961), »Da kongen var knægt« (1963) og den mere eller mindre posthume »Junglebogen« (1967), som karakteristisk nok er den, der falder mest uden for det gennemgående mønster i Disneys lange tegnefilm.

EVENTYRETS OPBYGNING (»MORFOLOGI«)

Den russiske »formalistiske« kritiker Vladimir Propp har i en nu klassisk studie over »Folkeeventyrets morfologi« (»Morfologija skazki« 1928, oversat til amerikansk som



»Morphology of the Folktale« 1958) søgt at opregne karakteristika for opbygningen af denne genre. Hans opstilling kan (jfr. Claude Levi-Strauss' nedenfor anførte anmeldelse af bogen) reduceres omtrent til følgende mønstre: En helt/heltinde placeres i en krisesituation, hvor han/hun er tvunget til at passere en eller flere prøver for at nå et bestemt mål. I denne kamp/udviklingsproces indgår en række (ofte overnaturlige) hjælpere og modstandere.

Mønsteret, som oprindeligt er anvendt på mundtligt overleverede eventyr, er særdeles rummeligt og lader sig med fordel benytte i denne sammenhæng. For blot at illustrere med et enkelt eksempel: Trædukken Pinocchio bliver halvt levendegjort af en fe(hjælper), som giver ham ydre bevægelighed, men ingen tilsvarende indre bevidsthed. I denne krisesituation må han for at kvalificere sig til at blive en »rigtig« dreng passere tre prøver: 1) Første vandring til skole (hjælper: Feen og Jesper Fårekilling – modstandere: Mikkell From, Gideon og Stromboli); 2) Anden vandring til skole (hjælper: Jesper Fårekilling – modstandere: Mikkell From, Gideon og pjækkelandskusken); 3) Redningen af Gepetto fra hvalens bug (hjælper: Jesper Fårekilling – modstander: Hvalen).

I det følgende skal Propps kategorier generelt søges overført på Disney. Da krisesituationen og dens mål er to sider af samme sag, skal disse behandles under et, ligesom kampen og dens prøver. Det giver følgende mønstre: 1) Helten; 2) Mål (krise); 3) Kamp (prøver); 4) Hjælper. 5) Modstandere. I forbindelse med denne kategorisering er det væsentligt at hæfte sig ved Levi-Strauss' indvendinger mod Propps »formalistiske« undersøgelsesplan, at den kun hæfter sig ved visse ydre karakteristika i handlingen (»signifiant«), men ikke ved disses rent faktiske betydning (»signifié«). Ud over at beskrive strukturer i Disneys lange tegnefilm søger denne artikel således tillige at analysere disse strukturers indhold. Heri ligger ansatsen til en art 'ideologi-kritisk' vurdering.

1) HELTE OG HELTINDER

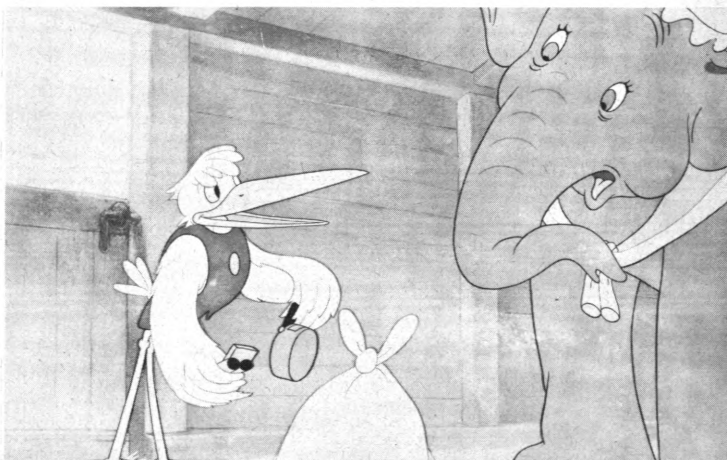
I sin strukturering af eventyrene skelner Propp mellem to klart adskilte grupper helte: Den handlende hovedperson og helten som offer. (Folkeeventyrets enkle opdeling er af senere epoker udnyttet til raffineret kontraststilling: F. eks. i Tjajkofskijs og Disneys »Tornerose«-versioner, hvor handlingen – efter at den passive heltinde er lullet i søvn på sit slot – vender sig til den aktive helt, der skal befri hende).

Disneys placering inden for dette mønster er utvetydig. Han toretrækker klart den svage helt(inde), som underkastes prøver. Undtagelserne er prinsen i »Tornerose« (et træk, der givet er afgørende for denne films uheldige opbygning – Disney har tilsyneladende overtaget det fra balletten, hvor opdelingen i to »handlinger« har et mere koreografisk end egentlig dramatisk formål) samt Pongo og Perle i »Hund og hund imellem« (et træk, som hænger sammen med, at dette værk mere end noget andet er Disney-filmenes thriller, der bygger på action snarere end på psykologiske udviklinger).

De karakteristiske Disney'ske helte og heltinder er udpræget passive figurer, som så at sige føres med strømmen til deres mål. Mest påfaldende bliver det i Bambi, hvor den afsluttende kamp med hundene kun er en rent ydre bekræftelse af den position, som hele vejen har været tiltænkt personen: Rangen som skovens konge – en stilling, der allerede er prædestineret af dyrenes be-



Stills/ Edmund Dulacs »Picture-book for the French Red Cross« fra Første Verdenskrig har haft uoverskuelig betydning for børnebogsillustrationer – og åbenbart også for Disney, at dømme efter Askepots forvandlingscene. Nederst »A Star is Born« (fra »Dumbo«).





Stills/ Hvor den kløgtige Jesper er en gennemgående figur i Disneys »Pinocchio«, dukker »Il Grillo-parlante« – den talende fårekilling – kun op i få episoder hos Collodi. Sammenligning af tegneren Antonio Zettos natscene og Disneys viser både filmmandens »antropomorfiserende« stil (Jespers påklædning, hat og paraply) samt »blødgørelsen« af stregen (det brede ansigt med de store øjne og den runde næse hos Disneys dukke).

tegnen ham som »Young Prince«. (Filmens indlysende mangel på spænding er utvivlsomt begrundet heri). Tornerose og Snehvide har meget af den samme indre »urørlighed«, hvad der bidrager til at gøre disse figurer nok så stereotyp. Askepot er bedre differentieret, og direkte »udviklingsfilm« haves omkring personer som Pinocchio, Dumbo og Arthur i »Da kongen var knægt«.

Karakteristisk for disse figurer er deres ungdommelighed og uskyld. Ligesom Disney i sine kortfilm til stadighed kredser om de små og ufordærvede personers overlevelsesmuligheder i en bedærvet verden, ligesådan er det i de lange film i udpræget grad de rene af hjertet, han koncentrerer sig om; men hvor de korte film kun i ringe grad muliggør en fordybelse i 'uskyldens krise' er det i indlysende grad de lange films sag at gå ind i denne problematik: Hvad sker der med børnene og de ufordærvede ved mødet med de voksnes verden?

Mest rendyrket (omend ikke mest vellykket) finder man denne problematik gennemspillet omkring Wendy, hovedpersonen i »Peter Pan«. Hendes krise – overgangen mellem barn og voksen, udtrykt i faderens indledningskrav om, at hun skal flytte ud af barnekammeret – udløses under opholdet på Ønskeøen med dets kvalificerende prøver i en accept af de voksnes verden (moderrollen). – Problematikken genfindes præcist, men groft vulgariseret i genfortællingen af »Junglebogen«.

At det netop er de unge og uskyldige, menneske- og dyreungerne, Disney koncentrerer sig om, har naturligvis sine indlysende grafiske årsager: Hans »naturalistiske«, bløde og runde streg har her et oplagt emne. Ingen, der sammenligner originalskitserne i Felix Saltens »Bambi« eller de decideret ucharmerende illustrationer (af Antonio Zetto) til »Pinocchio« med Disneys resultater, vil undgå at bemærke, hvor fint han arbejder med barnetrækkene – de store hoveder, de udtryksfulde øjne o. s. v. (Dumbo og Lady er eksempler på det samme). Disneys ofte omtalte »antropomorfiserende« stil giver sig her sine lykkeligste resultater – en figur som Dumbo har vel netop sin styrke i foreningen af barnereaktioner og dyreapparition. Langt mere problematisk forholder det sig med de egentlige mennesker, som ikke i nær samme grad synes at inspirere Disneys fantasi. Hans respekt for det »naturalistiske« virker her i det store hele mere hæmmende end forløsende: Snehvides i sig selv ganske udtryksfulde apparition ødelægges af figurens bevægelser, animeret efter danserinden Margery Belchers attituder (Diane Disney Miller p. 159). Og det er sandt at sige heller ikke særlig spændende, hvad han får ud af figurer som Wendy og Arthur (der dog tager revanche som eger, fisk og

fugl), for ikke at tale om de rene glansbilleder Tornerose og Mowgli.

Sammenfattende turde det fastslås, at Disneys forkærlighed for de unge og uskyldige helte naturligt sigter mod et barnepublikum, som kan identificere sig med figurerne i deres udviklingsproces. Det kan i stilen give sig visse »protegerende« og »naiviserende« træk – finest undgået i figurer som Dumbo og Pinocchio. Det store risiko-moment for Disneys helte og heltinder rent kunstnerisk ligger dog i, at deres passivitet kan føre til det stereotype eller direkte kedelige. Det er et karakteristisk træk i hans oeuvre, at hans respekt for det »menneskelige« og »naturlige« hos hovedpersonerne ofte fører til en interesseforskydning hos tilskueren i retning af de langt mindre glatte hjælpere og modstandere.

2) KRISENS MÅL

De Disney'ske hovedpersoner kan stræbe såvel mod ydre som indre mål. Enklest i Pongos og Perles tilfælde, hvor befrielsen af hvalpene er den direkte hensigt. Ikke meget mere indviklet i film som »Snehvide«, »Askepot« og »Tornerose«, hvor heltindens forening med den udvalgte prins står som samlingspunkt for den dramatiske intrige. Det typiske mål for hovedpersonen i en Disney-film er imidlertid – i overensstemmelse med det skitserede portræt af helten – en indre modning (voksen-gørelse), udtrykt i en ydre »position«.

Målsætningen ligger for så vidt allerede latent hos de tre unge piger, der fra en indlysende barnestatus – Snehvide hos dværgene (Brilles formaninger!), Askepot hos stedmoderen, Tornerose hos feerne – indgår i ægttestandens »voksne« status. Bambis indre modning finder sit ydre udtryk i kongemagten (der tilmed følges op af foreningen med Feline og barnefødsel – en efter Disney'ske forhold højst prekær sag, som f. eks. i »Hund og hund imellem« kun kan klares ved hundenes »giftermål« uden for kirkens vindue under Roberts og Darlings bryllup). Dumbos indre modning ytrer sig i flyveevne og stjernehøj, Arthurs i at han bliver konge o. s. v. I alle disse tilfælde er det vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at skelne mellem, hvad der er symptom, og hvad der er mål. For bare at tage et eksempel: I »Da kongen var knægt« ligger det fra starten klart, at drengen Prås skal blive den senere kong Arthur – men målsætningen for hele Merlins opdragelse af ham er en udvikling af hans åndelige evner, hans kløgt og fantasi. Det ydre og det indre i denne proces kan ikke skilles.

Samtidig med at voksengørelse, modning, er fremhævet som det centrale mål for hovedpersonerne i Disneys lange



Still/ Opstilling til kamp i »Da kongen var knægt«.

tegnefilm, er det imidlertid nødvendigt at understrege, at denne – generelt set – positive individuelle stræben naturligvis kan have et temmelig negativt indhold på et højere plan: D. v. s. inden for værkets samlede målsætning. Problemet vil blive behandlet i artiklens sammenfatning. Men for bare at sammenfatte dilemmaet betyder modning i Dumbos tilfælde udvikling af individuelle (»kunstneriske«) anlæg, i Mowglis tilfælde fladpandet gåen på akkord med konventionerne. Disney er mere kompleks end som så.

3) KAMPEN OG DENS PRØVER

Et karakteristisk træk allerede i folkeeventyret er kampens sammensætning af flere prøver. Tallet vil i reglen være tre – jfr. den ovenfor givne eksemplificering på »Pinocchio« – en »kvalificerende« prøve, en »hovedprøve« og en »glorificerende« prøve (se nærmere Greimas' artikel, anført nedenfor).

Disney overtager klart denne episodiske opbygningsform. Hans forkærlighed for passive helte, der så at sige defineres af omverdenen, lader ham dog bruge skemaet langt ud over dets klassiske mønstre. »Dumbo« – som er den korteste og tættest byggede af de lange tegnefilm – har held til at samle handlingens hovedepisoder om helten: De indledende prøvelser i cirkus, som endelig krones af hans glørværdige flyven bort over de måbende klovner. De øvrige film er derimod mere eller mindre tilbøjelige til at fortabe sig i bi-episoder, i multiplikation af prøverne – endog som et ekstra raffinement indførelse af prøver for bipersonerne.

Et par af filmene fører det absolut på afveje. Mest markant »Tornerose« og »Peter Pan«. Førstnævnte forholder sig nærmest rådløst til sin titelperson – man behøver blot at sammenligne den elementære spænding i

æblescenen mellem Snehvide og heksen, med Torneroses søvngængervandring til Malavia, for at se hvad der er tabt; i stedet er prøverne i filmens sidste del overført til prinsen med ringe psykologisk eller visuel fantasi; slutresultatet bliver – højst bizart – en interesse-koncentration om de tre feers med- og modgang. »Peter Pan« lider under samme dilemma (som Disney mere eller mindre indrømmede over for datteren, jfr. Diane Disney Miller p. 214), først og fremmest forårsaget af manglende stillingtagen til titelfigurens person. Vel er han – med moderens betegnelse – en art »ungdommens genius« og i denne egenskab er det naturligvis, han kæmper med Kaptein Klo som et billede på kløgt kontra kraft. Nogen egentlig »helt«, der undergår en typisk Disney'sk modning, er han derimod ikke (det ligger alene i moderens definition). Denne rolle er Wendys, for så vidt som det er hende, der går ud af beretningen med en ny erfaring om forholdet barn-voksen. Kun forekommer denne erfaring højst tilfældigt draget på baggrund af de episoder – havfruerne, indianerne o. s. v. – hun er involveret i.

Som spændingsfilm betragtet kan »Peter Pan« på ingen måde måle sig med »Pinocchio« (der vel i grunden kun afviger fra prøvemønstret i scenerne med Gepetto, Cleo og Figaro), end ikke med »Bambi«, som – sin overvejende lyriske natur til trods – bevarer den tredelte kamp, mod rivalen (Saltens Ronno), mod hundene og sluttelig »mod« branden. Alligevel peger den i sin opbygning på en for Disney betydningsfuld teknik. Hvor manglen på en »stærk« hovedperson fører film som »Snehvide«, »Lady og Vagabonden« og »Da kongen var knægt« over i en temmelig tilfældig episodisk konstruktionsform, som udpræget finder sin lykkeligste visuelle udformning i skildringen af heltens modstandere (se nærmere nedenfor), er det indlysende, at en film som »Peter Pan« har, hvad man kunne kalde en vis »kontrapunktisk« kvalitet. »Bøllerne« og i en vis forstand Peter selv er udtryk for en »perverteret« barnlighed, en uansvarlighed, der i sig selv virker igangsættende på Wendy – deres optræden i indianerlejren er en medvirkende faktor i hendes pludselige spillover moder over for de andre og således i hendes klarlægning af sig selv. Det er denne teknik, som Disney har udnyttet i »Askepot« – og som i mine øjne er klart medvirkende til at gøre denne film til Disneys poetiske mesterværk, på samme måde som »Dumbo« er det komiske.

Virkingen beror på en klar kontrapunktering af to ens opbyggede verdener: Askepots og de små dyrs. I begge verdener kæmper de gode med de onde – Askepot med stedmoderen og -søstre, musene Tim og Bum med katten Lucifer. Det raffinerede i filmen ligger i den måde, hvorpå figurerne til stadighed griber ind i hinandens sfærer. Askepot viser sin godhed mod de små og ubeskyttede ved at redde Bum fra Lucifer og pådrager sig herved stedmoderens vrede: Hun pålægges strafarbejde, der (som første prøve) skal gennemføres på en dag, for at hun kan få lov at komme med til prinsens bal. Musene og fuglene kæmper på hendes side – i den genialt rytmisk koreograferede kjolesyningssekvens – men modarbejdes dels af Lucifer (kampen om perlekæden), dels af sted-søstre (kjolens ødelæggelse). Først fegudmoderens komisk-fantastiske indsats, der involverer dyrene som kusk, heste o. s. v., bringer denne indledende prøve til en lykkelig afslutning. Efter denne dramatiske indledning følger den lyriske betonedede balsekvens (hvis præg af »kamp« er centreret om flugten ved midnat). Hvorpå den sidste 'glorificerende' prøve kan finde sted, atter ved et samvirke mellem de to verdener: Musenes komisk-



dramatiske tårnbestigning med den betydningsfulde nøgle krones af Askepots store »poetiske« gestus: Fremdragelsen af den anden glassko.

Når digteren Henrik Hertz definerer sin tids »romantiske lystspil« ved, at i denne genre »har følelsen sit lyriske udtryk, humoren sin ugenerthed, sin sværmen mellem spøg og alvor, mellem poetiske stemninger og en kåd negation af disse«, er parrallellen til »Askepot« åbenlys. Allerede i sit ydre er filmen klart »romantisk« påvirket – prinsens have f. eks. med dens ny-rokoko pavillon, hængepile og svaner. Men også i sin indre opbygning er »Askepot« præget af romantikkens forkærlighed for humoristisk-ironisk-dramatisk sammenstilling af kontrasterende elementer: Det lyriske sangnummer med sæbeboblerne over for søstrenes groteske spilletime, parkvandringen over for den komiske konges overdådige attack på hofgreven, sidstnævntes uendelige oplæsning over for dyrenes kamp i tårnet o. s. v. Disney arbejder virtuost med modstillingernes timing og rytmi.

Ganske som i »Dumbo«, hvor hvilepunktet, besøget hos moderen, omhyggeligt er placeret mellem den første klovn-sekvens og drømmens surrealistiske farve-flip. I det hele taget er det vel en faktor, man ikke bør glemme, når man diskuterer Disneys »episodiske« og »kontrapunktiske« kompositioner, at filmene ikke mindst har fået denne udformning ud fra tekniske årsager: Som bekendt delte man allerede i »Snehvide« arbejdet i sekvenser, som hver især havde sin ansvarlige leder (hvad der f. eks. i netop denne film gør scenerne med heksen til de absolut mest bemærkelsesværdige). Skal man konkludere i denne sammenhæng, må det være klart, at »Dumbo« er den lykkeligst koncentrerede – en salig serie af silly symphonies – »Askepot« den mest raffinerede i sin kontrapunktiske sekvensopbygning.

4) MODSTANDERNE

Netop det umiddelbart omtalte forhold: Heksen – den onde stedmoders – fremskudte placering i »Snehvide« udtrykker noget meget karakteristisk for Disney. Hans interesse for heltenes modstandere er klar og har ved flere lejligheder givet sig så makabre udtryk, at filmene har været nær ved at blive forbudt for børn.

Disneys modstandergalleri kan inddeles enkelt i to kategorier, de komiske og de uhyggelige skurke. Sidstnævnte gruppe har forskellige repræsentanter – de dæmoniske, som er de egentlig farlige (heksene), de snedige og de brutale (de to sidstnævnte grupper kan ofte have træk af det komiske). I reglen ligger en væsentlig del af filmens indre dynamik i opdelingen af de enkelte

prøver på disse forskellige kategorier af modstandere. For blot at tage en af de simplest opbyggede som »Hund og hund imellem« er det klart, at hovedprøven er redningen af hvalpene fra den snedige Jesper og den komiske Harry, mens den »glorificerende« prøve består i besejringen af den »djævelske« Cruella de Vil (jfr. damens telefon).

Det er de dæmoniske modstandere, censuren har samlet sig om – og nægtes kan det ikke, at de to væsentligste repræsentanter for denne kategori er ualmindelig barske: Rent faktisk er det svært at mindes et mere makabert optrin i en eventyrfilm end den genialt morbide scene, hvor heksen (i »Snehvide«) sparker en vandkrukke ind til et hensmægtet fangeskelet med bemærkningen »Thirsty – eh«? For dem, der tager anstød af den slags, bør det nok understreges, at der er tale om en kraftig afsvækning af uhyggescenerne såvel her som i »Tornerose«, målt med de oprindelige forlæg (de rødglødende sko i slutningen af Grimms eventyr, for ikke at tale om ormekulen og de ombragte børn hos Perrault). Til gengæld kan man se disse figurer som temmelig uhyggelige på en anden led, for så vidt som de spejler det meget dubiose kvindesyn, der gør sig gældende i de fleste Disney-film. Karen Blixen inddeler i sine »Daguerreotypier« den viktorianske epokes kvinder i skytsengle, husmødre, bajadere – og hekse. Man forløber sig ikke ved at erklære, at Disney i al enkelhed har slået de fire kategorier sammen til to: Skytsenglene, som er de moderligt varme og bløde – og heksene, som er de i konventionel forstand attraktive figurer. Piger som Snehvide, Askepot og Wendy, hos hvem man turde forvente en eller anden form for erotisk udstråling, er jo netop karakteriseret primært gennem deres »moderlige« forhold til figurer som dværgene, musene og de små brødre. Mens Disneys førende skurkinder – den skønne og forfængelige stedmor i »Snehvide«, den pompøse onde fe i »Tornerose« og de to stærkt udfordrende påklædte modstandere i »Peter Pan« og »Hund og hund imellem«, Klokkeblomst og Cruella – decideret spiller på det erotiske.

Ud over »Snehvide« og »Tornerose« er der dog ingen af filmene, som er ensidigt karakteriserede ved dæmoniske modstandere. Som et gennemgående træk bemærker man, at jo stærkere hovedpersonen og den om denne figur koncentrerede handling står, jo mindre behov er der for uhyggelige modstander-scener. I »Dumbo« f. eks. er hovedmodstanderne klovnerne og de komisk-bigotte elefantfruer, og i »Askepot« holdes balancen fint mellem den »dæmoniske« stedmor, de komiske stedsøstre og den komisk-snedige Lucifer, hvoraf ingen for alvor får lov til



Stills/ Disneys kvindelige skurke er ikke mindst karakteriseret gennem typisk femme fatale-påklædning – Cruella de Vil i »Hund og hund imellem« og Peter Pans Klokkeblomst. I begge disse film samvirker forskellige kategorier af modstandere: Den snedige Jesper og den dumme Harry, den kløgtige Kaptajn Klo og den tåbelige Smisk.

Disneys skurke er ikke sjældent det mest spændende i hans film. Heksen i »Snehvide« og siameserkattene Si og Am fra »Lady og Vagabonden« stjæler i hvert fald ganske billedet fra de respektive hovedpersoner.

at dominere handlingen. Tilsvarende er der god ligevægt mellem den »dæmoniske« kusk, den brutale Stromboli, den endnu brutalere hval og parret Mikkil From og Gideon i »Pinocchio«. Her indfører Disney for første gang konstellationen komisk og snedig skurk, hvor førstnævnte til stadighed saboterer den andens anslag – prægtigst varieret i sammenstillingen Kaptajn Klo og Smisk i »Peter Pan«. Men netop denne film er jo i øvrigt demonstration af, at Disney med en usikker fortællekurve er tilbøjelig til at overdimensionere det uhyggelige: Scenerne ved Dødningeklippet, bomben o. s. v.

Indlysende er det, at den fascination modstanderne udøver over Disney, ikke mindst er grafisk og koreo-grafisk bestemt: Si og Ams ballet i »Peter Pan«, de myldrende smådæmoner i »Tornerose«, for ikke at tale om Madam Mims metamorfoser (»Da kongen var knægt«) bliver de pågældende films visuelle mesteroptrin. Selv om Disney sjældent undlader at tage moralsk afstand fra disse figurer – deres hykləri, snedighed, voldsudøvelse, våbenbesiddelse og regelbrud – er det klart, at hans billedmæssige fantasi aldrig arbejder mere veloplagt end i den sorteste helvedespøl. De hårdeste blandt hans ideologi-kritikere vil se dette som udtryk for hans borgerlige fortrængninger. Mindre rabiate ånder vil holde muligheden åben for, at der rent faktisk ligger en konstruktiv afreageren såvel i skabelsen som oplevelsen af disse scener – og i øvrigt erindre, at alt andet end 'borgerlige' gemytter (Dante, Kingo, sans comparaison!) tilsvarende har ladet sig stærkest inspirere af 'mørkets magt'.

5) HJÆLPERNE

Et ligefrem påfaldende træk i skildringen af Disneys skurke er, at de i reglen er mennesker: Fantastiske, groteske og overdimensionerede fra Dumbos klovner til Arthurs riddere, men immervæk med deres »menneskelighed« i behold (et træk, der som påvist også gør sig gældende for heksene, hvis ydre genkalder den viktorianske epokes femme fatale). Tilsyneladende er det netop stiliseringen af disse figurer, den dæmoniske eller burleske overdrivelse, som kalder på Disneys fantasi.

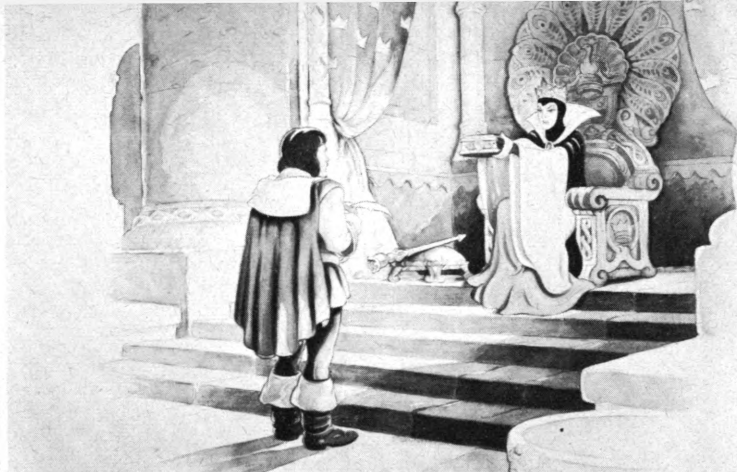
Hjælperne i Disneys film besidder også en stiliseret »menneskelighed« – et overmål af kløgt, fantasi eller hjælpsomhed, ofte alle tre egenskaber i forening. Væsent-

ligt at hæfte sig ved er imidlertid, at de ikke er mennesker – lige med undtagelse af dværgene, som til gengæld også unddrager sig det gængse hjælper-kodeks i Disneys film ved at benytte væbnet magt. (Hovedreglen er, at modstanderne har våben – fra Malavias ten til Kaptajn Klos kanon – mens hjælperne klarer sig ved deres snildhed). »Hund og hund imellem« – som fortsat er den af filmene, der reproducerer mønsteret i Disneys lange tegnefilm enklest – udtrykker menneskenes svigten som hjælpere eksplicit: Da Robert og Darling har givet op over for eftersøgningen af hvalpene, griber Pongo til det yderste middel – hundearmen – for at frelse hvalpene.

Hjælperne er gennemgående defineret ud fra heltene – sådan at forstå, at de besidder et overskud af det, hovedpersonen mangler: Jesper Fårekilling skal være Pinocchios manglende samvittighed, musen Tim bliver den naive Dumbos kløgt, mens Vagabondens handlekraft og gåpåmod kompenserer for Ladys dameagtige tilbageholdenhed. Netop deres overskud af komplementære »gode« egenskaber kan imidlertid ofte give dem et let komisk anstrøg i en bedærvet verden. Interessant at notere i den forbindelse er det ikke mindst, at Disney kun en gang gør forsøget med en yndig »god« fe (»Pinocchio«): Allerede i »Askepot« er feugdmoderen blevet en lettere komisk sikkelse – moderligt rund og blød som den typisk Disneyske nanny – der har det allerstørste besvær med at holde orden på sine tryllerier (et genialt visuelt gag i den forbindelse er hendes henten af den forsvundne tryllestav uden for lærredets ramme). Og tilsvarende fastholder Disney den lidt komiske naivitet og den manglende evne til at finde sig til rette i den praktiske verden som gennemgående træk hos Merlin og de tre feer Flora, Fauna og Magsvejr i »Tornerose«.

Netop dette er vel et af de mest karakteristiske fænomener i Disneys eventyrunivers: At godheden ikke er af denne verden. Disneys hjælpere er gennemgående outcasts – troldmænd, feer – ofte også i social forstand. De holder til i små hytter i skoven (dværgene, feerne, Merlin), hvis de ikke direkte er hjemløse som Jesper Fårekilling og Vagabonden. Typisk, at det er de blues-syngende krager (og her er der rent faktisk mening i at tale om negre!), som – lasede og udstødte – giver Dumbo den afgørende hjælp til at opnå flyvefærdighed.

Stills/ Endnu en af Disneys skønne kvindelige skurke, den onde dronning i »Snehvide«, serveret i typisk art nouveau-indramning. »Glorien« om hendes hoved er endog mere typisk for tiden end Muchas løsning (»La trappistine«, 1896) ved at benytte de yndede påfuglefjer.



SAMMENFATNING

Hjælpernes – »de godes« – placering i Disneys lange tegnefilm giver en klar indfaldsvinkel til hans gennemgående »ideologi«. Skulle nogen mistænke ham for i konventionelt »borgerlig« forstand at udtrykke et »cementerende« samfundssyn, turde det være bevis nok, at det altid er uden for »systemet«, man skal søge godheden.

På den anden side ville det være for stærkt ud fra dette at karakterisere Disney som en samfundskritisk eller -omstyrtende instruktør. For ser man på hovedpersonernes almindelige konflikt – overgangen fra barn til voksen – er det indlysende, at denne udvikling konsekvent fuldbyrdes, d. v. s. helten finder på plads i det bestående (mere eller mindre abstrakt fremstillede) samfund – Pinocchio som »rigtig« dreng, Bambi i naturens kredsløb, Lady og Vagabonden som menneskets »bedste venner«, o. s. v.

Dette er det egentlige dilemma i Disneys film, som til stadighed giver dem deres indre spænding. I egentlig »romantisk« (platonisk) forstand tror de på det godes eksistens som en ideal (transcendental) verden. Det er denne verden, menneskene kommer i forbindelse med gennem hjælperne – de antropomorferede dyr, feerne og troldmændene – og den lære, der herved bliver dem til del, er enkel som eventyrets: Hjælpsomhed – altruisme – er første bud (i kontrast til modstandernes egoisme); fantasi og kløgt er vigtigere end kraft og styrke. Kun herved kan svagheden og uskylden klare sig i en bedæret verden. Således underviser Merlin Arthur, for at han kan lære at klare sig blandt mennesker – en undervisning, hvis indhold kortest illustreres af følgende citater: »Hvis du har fantasi, kan du forestille dig selv som en fisk« og »Gedden har kræfter, og du har hjerne« og »Klogskab og viden er den sande magt« (mens kærligheden »er den største magt på jorden«).

Og sluttelig – med en bemærkning, der kunne stå som motto over alle disse film –: »Min magi bruger jeg kun til opdragende formål.«

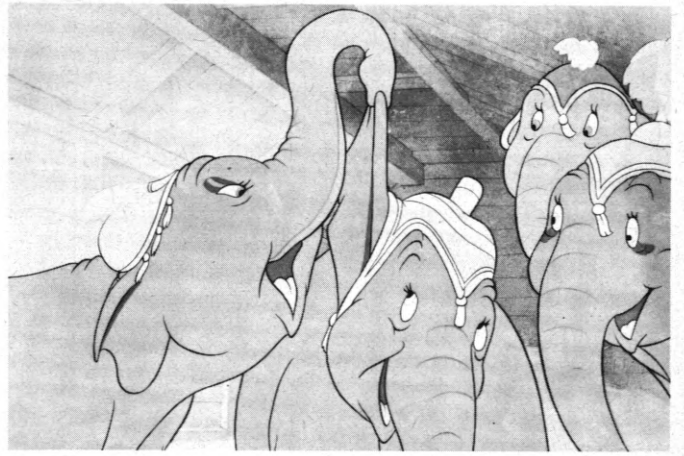
Men når »opdragelsen« er forbi – flugten ind i fanta-

Stills/ Den danskfødte tegner Kay Nielsen er en anden børnebogsillustrator (»East of the Sun, West of the Moon«), som har påvirket Disney (Kay Nielsen virkede i flere år i Hollywood). Tegningen fra »Snehvide« understreger forholdet, ikke mindst i udformningen af hesten og forholdet mellem figurerne og de opadstræbende træer, men må i øvrigt tages med forbehold. Først sent (vistnok fra »Hund og hund imellem«, 1961) nåede Disney frem til at få sin stabs originaltegninger overført til filmstrimlen. Der er mærkbar forskel mellem denne udformning af prins og Snehvide og selve filmens udblødt sølpladde figurer (se ill. t.h.).

Stills/ yderst t.h., øverst: Kampens resultater er svingende – fra besejrelsen af de bigotte elefant-madamer i »Dumbo« til den flertydige familieidyl i »Peter Pan«. Stills/ yderst t.h., nederst: Disneys hjælperer er søde og let excentriske – som de tre feer i »Torneros« og musene i »Askepot«.

LA TRAPPISTINE





siens og altruismens forklarede verden – er Disneys hovedpersoner nødt til at vende tilbage til dagligdagen. Og det er i denne proces filmenes egentlige ideologiske indhold afsløres: Hvor meget af den ideale godhed, de har lært af hjælperne i kampen med modstanderne, er de i stand til at fragte tilbage fra »ønskeøen«? Går de på akkord med den voksne verden – eller er de i stand til at bibringe »the establishment« en ny form for erfaring?

På dette spørgsmål giver Disney intet definitivt svar. Her må hver enkelt film tale for sig selv. Når den fantasi-løse og plagsomme Mowgli til slut lader sig lokke tilbage til civilisationen af et tilfældigt pigebarns nynn, kan løsningen dårligt være mere nedslående – uden nogen øjensynlig påvirkning fra opholdet hos skovens dyr marcherer han pligtskyldigt på plads i folden. Tilsvarende er der ikke meget håb for den affekterede Snehvides fremtidige liv, efter at hun så temmelig hjerteløst er redet bort fra dværgene – mens omvendt de små mus' deltagelse i brudefølget kan tolkes derhen, at de gode magter følger med Askepot ind i hendes ny tilværelse. Og i Dumbos tilfælde ligger der ligefrem en åbenlys irttesættelse af det fordomsfulde og egoistiske mini-samfund, som klownerne og elefantdamerne repræsenterer: Hovedpersonens ophøjelse til stjerne betegner samtidig en sejr for outsider'en – den individuelle modning går hånd i hånd med en forbedring af verden udenom.

»Peter Pan« sammenfatter problemet i al dets kompleksitet. Da Wendy er vendt tilbage fra Ønskeøen, forkynder hun for forældrene, at hun »er færdig med at være barn« – opholdet hos Peter Pan har lært hende, at fantasi- og uskyldstilstanden på længere sigt er en umulighed. Men den »voksne« verden, hun accepterer, er ikke længere den samme: Netop som hun fremsætter sin beslutning, sejler Peter Pans skib forbi månen og minder den snæversynet realistiske fader om, at han vist nok også har set det skib engang – at barndommens land trods alt ikke er lukket for ham. Filmens enten-eller forvandles til et både-og: En accept af en voksne verden, som er rede til at lære af børnene og deres hjælpere.

Disneys grundlæggende holdning i disse film er og bliver således romantikerens. Hans skepsis over for den moderne civilisation er fundamental – »for mig må I gerne beholde det,« som Merlin erklærer ved sin tilbagekomst fra »det 20. århundrede«. Mennesket – »man« – er den egentlige skyldige i naturens ødelæggelse, som det til stadighed understreges i »Bambi«, hvor dyrene til slut må flygte ud til nyt land, øen i floden, mens menneskene brænder deres gamle verden af. Disneys lange tegnefilm repræsenterer den samme flugt – i deres kerne er de eventyr, ønskedrømme, som er dømt til at kolliderer med virkeligheden. »Men hvis du bare inderst inde, tror du skal lykken finde, bliver drømmen til sandhed, måske,« synger filmens Askepot – og netop dette er, hvad der sker i de bedste af hans film (»Dumbo«, »Pinocchio«, »Askepot«): Af kampen opstår en modenhed – en ny virkelighed, som ikke fornægter, men tværtimod viderefører drømmens idealer.

Litteratur:

- Vladimir Propp: »Morphology of the Folktale« (1958)
 Claude Lévi-Strauss: »L'analyse morphologique des contes russes« i »International Journal of Slavic Linguistics and Poetics«, bd. 3 (1960)
 A. J. Greimas: »Le conte populaire russe« i »International Journal of Slavic Linguistics and Poetics«, bd. 9 (1965)
 Richard Schickel: »Walt Disney« (1968)
 Diane Disney Miller: »The Story of Walt Disney« (1957)
 Flemming Lundgreen-Nielsen: »Den lange tegnefilm 1937-71« i »Kosmorama« nr. 102 (april 1971)
 Ralph Stephenson: »Animation in the Cinema« (1967)
 Frederik G. Jungersen: Disney (1968)
 Samt de forskellige langfilms skønlitterære forlæg

