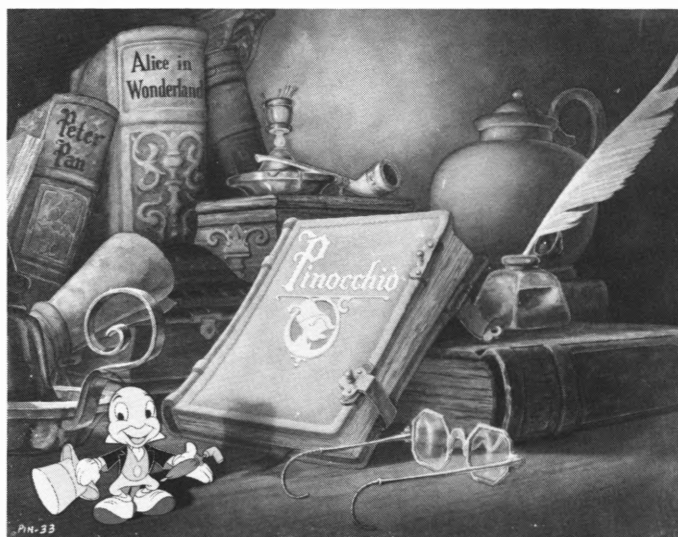




Walt Disney og

Den amerikanske Renæssance

Kunstneren Disney tolket som eksponent for den fundamentale åre i amerikansk kultur, der kom til udtryk i 1800-tallets litterære hovedværker.

af Lars Kaaber

Sønt Disney er svær at forbigå i film-historiske sammenhænge, har mange kritikere og kunstteoretikere stadig betænkeligheder ved at indrømme ham status som egentlig kunstner, og som regel bliver han kun med visse forbehold tildelt en plads i kulturhistorien. Dels kan man jo drage hans egen andel i produktionerne i tvivl: til sin død i 1966 kunne Disney selv hverken tegne Mickey Mouse, eller – hvilket måske er mere pinligt – skrive sin egen 'underskrift', som var specielt designet til at signere alle Disney-produkterne. Først i de senere år har interessen samlet sig om de kreative talenter, som forestod det praktiske arbejde – tegnere som Ward Kimball, Ub Iwerks og Wolfgang Reitherman – og Disneys forretningsmæssige genistreg med at samle hele produktporteføljet under eet navn – hans eget –

trak undertiden store veksler på tegnerens tålmodighed. Det er dog ikke uden fortilfælde, at en kunstner arbejder på denne måde: flere af de billedskatte, som er signeret 'Rubens' eller 'Rafael' er i realiteten elev-arbejder, som mestrene selv kun har superviseret, men dette gør dem ikke i ringeste forstand mistænkelige. At stille spørgsmålstegn ved Disneys egen rolle i de film som kom fra Disney-studierne er som at spørge, hvad dirigenten i et symfoni-orkester egentlig laver; Disneys funktion var den, at alt gik igennem ham, og intet forlod studierne uden hans accept – selv ikke de mest betroede medarbejdere lod han arbejde helt på egen hånd. Der er tillige en

mærkbar ændring at spore i filmenes indhold efter 'Junglebogen', den sidste film, hvor Disney selv medvirkede. Såvidt kritikken af Disney som udøvende kunstner.

Dernæst kommer så den kritiske granskning af Disneys filmværker, som næsten alle tog udgangspunkt i et litterært forlæg. I 1965 havde Francis Clarke Sayers angreb på Disneys film en højst personlig tone:

Mr. Disney has his own special genius. It has little to do with the education, or with the cultivation of sensitivity, taste or perception in the minds of children. I call him to account for his *debasement* of the traditional literature of childhood (...) he shows scant respect for the integrity of the original creations of his authors, manipulating and vulgarizing everything to his own ends. His treatment of folklore is without regard for its anthropological, spiritual or psychological truths. Every story is sacrificed to the 'gimmick' of animation.

Hovedpunktet i Sayers kritik er dette, at Disney forfejlede sit ansvar som formidler af den klassiske børnelitteratur. Film

er dog andet og mere end illustrationer til litterære forlæg, og Disney har ikke set det som sit mål at repræsentere litteraturen. Det er et evigt tilbagevendende spørgsmål ved filmatiseringer, og andre end Disney har måttet stå for skud. Sayers nævner de 'antropologiske, åndelige og psykologiske sandheder', som Disney negligerer – han har sikkert heller ikke skænket dem en tanke. Men, som nærværende artikel forhåbentlig vil sandsynliggøre, tjente de litterære forlæg som velfungerende rammer om de sandheder, Disney selv ønskede at formidle, og det er da også her, adaptationer bør tage deres udgangspunkt. Den omstændighed, at de sandheder, som Disney præsenterer i sine film, er gennemgribende amerikanske, får universel slagkraft derved, at de i overvejende grad finder deres forlæg i europæisk litteratur, som derefter er blevet fordøjet (eller forædlet?) i amerikansk bevidsthed. Mark Twain fik ret i den profeti, han fremsagde kort før sin død i 1910: det tyvende århundrede – som Twain selv glædede sig til at undslippe – ville blive domineret af amerikansk kultur. Det er da sikkert også lykkedes Disney, i højere grad end nogen anden enkeltstående kunstner, at overbevise os om, at hele verden er befolket af amerikanere.

Nu er det imidlertid en udbredt opfattelse, at amerikansk kultur udelukkende består af burgerbarer, skate boards og deslige. I den massive påvirkning fra amerikansk tænkning kan vi have svært ved, at se skoven for bare træer, men falder gerne over en lille misvækst i skovbunden. Det er derfor nødvendigt kort at skitsere det, som F.O. Matthiessen kaldte Den amerikanske Renæssance, hvis det skal klargøres, hvori den amerikanske kulturidé består og hvorledes den manifesterer sig i Disneys film.

Americana

Grundlaget for amerikansk tænkning blev lagt, da Benjamin Franklin, Thomas Jefferson og George Washington sammen med 57 andre repræsentanter fra de første tretten stater i 1787 besluttede sig for en demokratisk styreform, og derved bevidst vendte det gamle, hierarkiske Europa ryggen.

Franskmanden Alexis de Tocqueville var i begyndelsen af 1830'erne i færd med, at samle stof til sit store værk om demokratiet i Amerika og gjorde – på en tid, hvor demokratiet ikke var en uangribelig fordel – den bemærkelsesværdige opdagelse, at Amerika, ved at nedbryde den gamle verdens hierarkiske

styreform, isolerede individet i samfundet. 'Aristocracy had made a chain of all the members og the community, from the peasant to the king' skriver Tocqueville, 'Democracy breaks that chain and severs every link of it'. Det socialt fritstillede individ kan ikke længere se sig om i samfundet efter en identitet. Tocqueville, skønt meget imponeret af den demokratiske idé, påpeger den isolationsfølelse, som bliver dens følge for individet.

Digteren Walt Whitman giver i sit demokratiske manifest den samme tanke en optimistisk drejning.

This idea (demokratiet) isolates, for reasons, each separate man and woman in

the world, while the idea of love fuses and combines the whole. Out of the fusing of these twain, I seek to make a homogeneous song.

For Whitman, som for andre kunstnere i hans samtid, var demokratiet ikke politik, men filosofi. Man noterer sig hans idé om kærligheden som den forenende og frelsende faktor.

Disse nye levevilkår, den nye verden og den nye politik, skulle stimulere nye tankestrømninger og komme til udtryk i nationens kultur. Men ikke før 1849 kom det første litterære værk, som til fulde tilfredsstillede kravet om formidling af den amerikanske idé.

Den amerikanske Renæssance

De tre hovedværker fra det 19. århundrede, som skulle danne grundpillen for den amerikanske kulturidé, har, skønt de er indbyrdes meget forskellige, grundlæggende ideologiske fællestræk; Nathaniel Hawthornes 'The Scarlet Letter' fra 1849, Herman Melvilles 'Moby-Dick' fra 1850 og Mark Twains 'Huck Finn' fra 1855. Alle har de det tilfælles, at hovedpersonerne, Hester Prynne, Kaptajn Ahab og Huck, bliver stillet udenfor samfundsordenen og derigennem bringes ansigt til ansigt med tilværelsens store, fundamentale spørgsmål. Hester ekskluderes af det puritanske borgerskab i 1650'ernes Boston, fordi hun har født et barn udenfor ægtestanden, Ahab lader de erhvervsøkonomiske aspekter af sin metier – hvalfangst – i stikken for at tage på en verdensomspændende jagt på den hvide hval, der for ham symboliserer tilintetgørelsen, og Huck forlader sin hjemstavn for at flygte nordpå med en bortrømt neger-slave. De er alle enten forstødt fra, eller har frivilligt forladt deres sociale miljø, og de gennemgår alle en *helterejse*, så at sige, hvorunder de konfronteres med kosmiske spørgsmål. Lionel Trilling har redegjort for de amerikanske romaners valg af tema i bogen 'The Liberal Imagination':

The novel in America diverges from its classical intention, which is the investigation of the problem of reality beginning in the social field. The fact is that American writers of genius have not turned their minds to society – the reality they sought was only *tangential* to society.

For at klargøre, hvad Trilling mener, har litteraturforskeren Kaul opdelt roman-genrens tematiske univers i tre sfærer: for det første individets *subjektive sfære*,



'Al amerikansk litteratur stammer fra én bog af Mark Twain, Huckleberry Finn... den bedste bog vi har haft. Al amerikansk digtning stammer fra den. Der var intet før. Der har ikke været noget lige så godt siden.' Ernest Hemingway.

dvs. de ting, mennesker og forhold, som knytter sig til individet på et personligt plan, herunder også individets egen, indre eksistens, for det andet den *sociale sfære*, hvori individet relateres til samfundets værdinormer og evalueres ifølge status, formue osv.; og for det tredje den *kosmiske sfære*, som omfatter de mere abstrakte aspekter af menneskelivet, og i relation til hvilken individet orienterer sig i forhold til de kræfter, som ligger udenfor menneskelig styring: skæbne, forsyn, en mening med livet – eller det mulige fravær af disse faktorer.

Ved hjælp af Kauls distinktion mellem den subjektive, den sociale og den kosmiske sfære træder det klart frem, at det, som i det 19. århundrede adskiller den amerikanske roman fra den europæiske, er *springet over den sociale sfære*. Den engelske roman, f.eks., er opstået med middelklassens stigende indflydelse, og betragtes som en borgerlig genre. Som sådan var den tilpasset borgerskabets moral og livssyn. Eksempelvis kan nævnes Dickens' romaner, hvor det er af afgørende betydning, om hovedpersonerne ender i socialt trykke kår eller kommer af god familie. En romanfigur som Huck Finn, derimod, er i begyndelsen af Twains roman formuende, men hans rigdom hjælper ham ingen steder hen; han er stadig konfronteret med de samme eksistentielle problemer, og han konkluderer: 'Money aint what it's cracked up to be'. Den amerikanske roman helt søger ikke sig selv i det *samfund*, men i det *univers*, hvori han befinder sig.

'Huck Finn' illustrerer også på et helt konkret plan, hvad Trilling mener med 'tangential to society' – at den amerikanske romanlitteratur kun har berøringsflader med den sociale sfære – for på sin vej op og ned ad floden kommer Huck i kontakt med samfundet i adskillige afskygninger (byerne, han passerer) og gør den erfaring, at en hvilken som helst af dem indebærer en begrænsning af hans individuelle frihed.

Da Huck står overfor sit endelige valg om at overgive negerslaven Jim til de retskafne, gudfrygtige mennesker, hvem han 'tilhører', vælger han at beskytte sin ven fremfor at give efter for sine miljømæssige påvirkninger: 'All right, then – I'll go to Hell!'. Hucks opdragelse har ikke forlenet ham med argumenter for at handle, som han gør, men alligevel følger han sin egen 'indre' stemme, og i dette øjeblik bliver han en sand, amerikansk romanhelt.

Det samme gælder Hester Prynne i 'The Scarlet Letter', da hun trøster barnets illegitime far, som lider af skyldfølelse overfor Gud og samfundet: 'What we did had a consecration of its own – we felt it so!' siger hun, og der er i denne tanke noget fundamentalt amerikansk, nemlig det, som Emerson kaldte 'hjerterets fredhellighed', som maner til individets frigørelse fra alle bånd undtagen det, som ligger i en solid tro på retten til at følge sin 'indre stemme'.

Ved at overføre Kauls analyse-model på Disneys film finder vi, at den kosmiske sfære ofte er repræsenteret af overnaturlige kræfter: Den blå fe i *Pinocchio*, fe-gudmoderen i *Askepot*, de tre fe'er og Malavia i *Tornerose*, Peter Pan, eller den



onde dronning i *Snehvide*. Disse figurer er dog alle hentet fra eventyrforlæggene, og er ikke Disneys opfindelser, men gennemgående – og interessant i denne sammenhæng – for den kosmiske sfære er det, at den afspejler det mest personlige i den subjektive sfære, nemlig individets drømme, dets frygt eller dets forventninger til livet. Derfor er det vigtigt at iagttage i hvor høj grad Disneys film – ihvorvel de støtter sig til et europæisk eventyrforlæg – kommer til at afspejle den amerikanske drøm i den subjektive sfære.

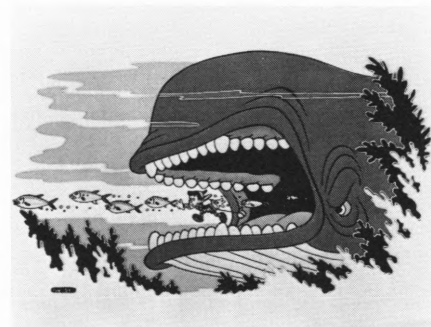
I *Pinocchio* finder vi Mikkel From, som forfører Pinocchio med løfter om rigdom og berømmelse. Han hedder på engelsk J. Worthington Foulfellow, og denne navnekonstellation – med det mystiske initial – denoterer som regel det nærmeste, Amerika kommer aristokratiet, nemlig en WASP (White Anglo Saxon Protestant), hvis aner i bedste fald kan føres tilbage til Mayflower. Foulfellow, må vi tro, har nok selv sammensmedt sit navn for at forlede og bedrage. Også den succes, som Foulfellow lover Pinocchio, har et udpræget amerikansk islæt: det er ikke alene løfter om velstand; 'a high silk hat and a silver

cane/a watch of gold on a diamond chain', men også om selve indbegrebet af amerikansk succes, berømmelse: 'It's great to be a celebrity – an actor's life for me!'

I det hele taget minder det lapsede (og lappede) plattenslager-par, Foulfellow og Gideon, om the Duke an the Dauphin fra Twain's 'Huck Finn', og også disse har tilknytning til skuespillerfaget.

Pinocchio bringes til Strombolis dukke-teater, hvor vi i 'I've got no strings' (ligeledes en tankevækkende titel) præsenteres for hollandske, franske og russiske marionetter. Også her er en hentydning til amerikansk kultur, som jo netop har assimileret så mange andre kulturer. Stromboli præsiderer over dem alle som mareridtet af en Hollywood-producer. Han vil 'stikke Pinochios ansigt op i alle folks øjne og tjene bunker af guld, og når Pinocchio er blevet for gammel, vil han hugge ham til pindebrænde'. Mere end et lovende skuespillertalent i Hollywood er nok blevet ilde til mode ved at genkende denne ytring.

Da Foulfellow ved sit andet møde med Pinocchio igen skal narre ham i saksen, bruger han en parodi på psykoanalyse. Som man sikkert vil vide, var Freud intetsteds mere populær end i Amerika, og amerikanerne har i særlig grad taget psykoanalysens attributter til sig: sofaen, notesblokken, de fremmede



Øverst og t.h. *Pinocchio*. Nederst stik fra *Moby Dicks* samtid.



ord. Dette er nøjagtig, hvad Foulfellow narrer Pinocchio med.

Derpå bliver Pinocchio taget til Pleasure Island (Pjækkeland) – på en uhyre Mark Twainsk hjuldamper. I Pjækkeland sættes ingen grænser for menneskelig udfoldelse, her uddeles bl.a. cigarer på 'Tobacco Road' (titlen på en amerikansk klassiker af Erskine Caldwell) – men straffen venter i kvalificerede gys.... og i *billardsalonen*. Alt i dette oprindeligt italienske eventyr foregår i amerikansk setting.

Vi er godt nok begyndt i social-sfæren i Gepettos (Pinochios far) værksted i en lille, meget europæisk bjergby. Her er godt skruet op for intim-sfæren og – hvilket Jesper Fårekylning understreger – hjemlig hygge. Men konstant i billedet understreges tilstedeværelsen af den kosmiske sfære, dels ved de hvide bjerge, som er at se ud gennem vinduet i samtlige total-shots af værkstedet, og dels ved stjernen, som bliver til Den blå Fé.

Filmen kulminerer ved selve verdens ende: da Pinocchio erfarer, at hans far er blevet slugt af en hval, begiver han sig omgående, og med en gribende beslutsomhed, afsted for at finde ham. Fra ud-springsklippen (og sådan *må* verdens ende faktisk se ud), hvor han udviser samme mod som Twains Huck Finn, dykker han ned i havet (endnu et kosmisk miljø) og møder hvalen Monstro. Måske er det ingen tilfældighed, at den anden store, amerikanske klassiker, 'Moby Dick', også omhandler en hval.

Et andet særkende ved Disneys behandling af sit litterære forlæg finder vi i Jesper Fårekylning-figuren. Som Pinochios 'samvittighed' er han agent for Den blå Fé (den kosmiske sfære), men i løbet af filmen røber han træk, som, omend de gør ham mindre egnet som 'samvittighed', til gengæld gør ham langt mere spændende; han er nemlig selv een stor tilbøjelighed – mod det modsatte køn, og han koketterer og

charmerer alle filmens hunkønsvæsner. Desuden har han anlæg for jalousi, hvilket bringer hans forhold til Pinocchio i fare. Fra og med *Pinocchio* bruger Disney som et gennemgående træk, at agenterne for det kosmiske enten har en karakterbrist, som gør dem mere menneskelige, eller også mangler fuld kontrol over de magiske kræfter, de skal administrere (hvilket ikke alene gør dem mere menneskelige, men også komiske). I *Tornero* se er denne svigtende magt over magien et led i selve historien: de tre gode féer må ikke benytte magi, så længe Tornero se bor hos den, og sekvensen, hvor de skal (noget så simpelt som at) sy en kjole og bage en kage resulterer i farce. Fé-gudmoderen i *Askepot* har en lidt rusten erindring om den magiske formular, hvilket også gælder Merlin i *Sværdet i Stenen*; Peter Pans hjælper, Klokkeblomst er, som Jesper Fårekylning, jaloux, og Mary Poppins umådeholdent forfængelig.

'A door-way to a place of enchantment'

I *Pinocchio* benytter Disney den gængse eventyr-litteraturs model med flugten fra hjemmemiljøet, som introduktion til det kosmiske, skønt vi allerede her observerer, at det kosmiske (stjernen, de hvide bjerge) er allestedsnærværende i Disneys Univers.

Endnu elegantere bliver det, når selve den umiddelbare indgang til det kosmiske er en del af den sociale sfære, og hvor 'helterejsen' ikke fordrer andet end det rette sindelag. Dette er præcis hvad der sker i *Mary Poppins*, Disneys største live-action succes, som kom så sent i Disneys egenproduktionsperiode som i 1964. Normalt var Disneys live action-film at betragte som rene 'cash cow' produkter, der skulle indtjene kapital til hans mere personlige tegnespillefilm, men *Mary Poppins* er en undtagelse, idet Disney her, som i tegnefilmene, superviserede hver detalje.

Filmens setting er Edward-tidens London, hvor endnu den viktorianske ånd regerede. Mr. Banks er mønstereksempel på det social-sfæriske individ – han har overhovedet ingen kontakt til det kosmiske, og hans eneste udslag i subjektiv-sfæren er hans ønske om, at begå sig i social-sfæren; at avancere i banken, for her arbejder han naturligvis som en hvirvel i det britiske imperiums rygrad. Han har indrettet hele sin dag på minuttet – han klapper sine børn godnat kl. 18.06, fire minutter efter han er kommet fra arbejde. Det er et stramt system, som Mary Poppins, den kosmi-

ske agent, skal penetrere. Der viser sig da også en åbning, da strukturen slår en revne: den gamle guvernante kan ikke styre børnene, Jane og Michael, hvis uregelmæssighed symboliseres af dragen (kite), som de undslipper guvernanten for at forfølge. Dragen står igennem filmen for alt det, som børnene selv gerne vil. Udover at lede tanken hen på barndommen, kan dragen også siges at repræsentere frigjorthed og evnen til at flyve, som også Mary Poppins besidder. Disse ting, personlig vilje, frigjorthed og flyvefærdighed er de træk, som forener den subjektive og den kosmiske sfære, mens den sociale sfære – det britiske samfundssystem, personificeret i Mr. Banks – stiller sig i vejen. Det kommer til en magtkamp mellem Banks og Poppins.

Filmens idémæssige tyngdepunkt ligger over midten af den begivenhedsrige handling, Mr. Banks har kaldt Poppins til samtale i den hensigt at afskedige hende, fordi hendes udflugter med børnene forstyrrer hans logiske og velordnede verdensbillede. Ved at snakke Banks efter munden lykkes det imidlertid Poppins at få ham til selv at tage børnene med på udflugt, nemlig til sin bank næste dag, og tillige at få ham til at tro, at det er hans egen idé. Derpå går hun til børneværelset og fortæller Jane og Michael om deres planlagte bankbesøg. De bliver opstemte over udsigterne til at se City og Westminster, men Poppins beklager, at en egentlig udflugt nok overstiger deres fars formåen. Det som



Faderen i *Peter Pan* og i *Mary Poppins*.





Peter Pan

Mary Poppins

Askepot

Fantasia



Banks ifølge Poppins ikke kan, er at se virkeligheden, som den tager sig ud i hendes øjne – og hun repræsenterer jo filmens 'indre sandhed'. Her er altså forældre/børnkonflikten i familien Banks: den statiske, ensrettede bankmand forsommer sit ansvar som åndelig vejleder for sine børn. I stedet for at forklare sig yderligere for børnene, fremdrager Poppins en lille glaskuppel med en model af St. Paul-kirken. Hun ryster den, og det lille mikro-kosmos fyldes af flyvende duer. Hun fortæller dem så (i sang) om den lille fuglekone, som daglig sælger fuglefoder på kirketrappen. Vi har altså fat i en af de laveste eksistenser i det sociale system.

Billeduniverset flyttes nu fra barnekammeret til glaskuplens indre, i en semi-realistisk verden: fuglekongen er ægte (og spillet af Jane Darwell i sin sidste filmrolle), men kirken er tegnet og duerne er animerede i hvide silhouetter, og er altså stadig modelfuglene i Poppins glaskuppel. I dette visionære øjeblik tager fuglekongen format af de helgener, som pryder katedralen – gennem fantasien (subjektiv sfære) elimineres den sociale sfære totalt og baner vejen til det kosmiske.

Det bliver børnenes oplevelse af fuglekongen, som næste dag forårsager katastrofen: et bank-run og faderens fuldstændige sociale fornedrelse. Børnene hjælpes i nødens time af Bert, et pudsigt eksempel på en socialt dårligt stillet person, som har et nyt erhverv, hver gang, vi møder ham, men dog altid på den sociale rangstiges nederste trin; denne gang er han skorstensfejer, og ved Poppins' mellemkomst, fører han børnene på en ekskursion op gennem kaminen. 'It looks awfully dark and gloomy up there' indvender Jane, men Bert svarer: 'That there is what, you might call a door-way to a place of enchantment....' – endnu engang bygger filmen bro mellem det magiske (evnen til at flyve) og

det kosmiske, og turen ender højt over Londons tage. Indgangen hertil er den gang i et symbol på socialsfærens hygge og tryghed, kaminen.

I filmens dénouement krakelerer den stive bank-verden. Banks får sin endelige afsked, men når at fortælle en af Berts (dårlige) vittigheder, som får bankdirektøren til at dø af grin – bogstaveligt talt. Han rammes af den særlige sygdom, hvorunder man mister alt forhold til tyngdeloven, når man ler, og forsvinder op i loftet.

Drøm og realitet

Gertrude Stein spurgte, hvad der sker med identiteten og erindringen, når de konfronteres med uendeligheden. Spørgsmålet er symptomatisk for hele den amerikanske litteratur. Det universelle udsyn i datidens europæiske litteratur er hæmmet af sociale faktorer, men i den amerikanske digtning glider landjorden og menneskets verden uden skel ud i verdensrummet, forfatterne engagerer uafsladeligt kosmiske metaforer: 'Hitch your wagon to a star!' (Emerson); 'The untold want, by life and land never granted, Now, Voyager, sail thou forth to seek and find.' (Whitman); 'Time is but the stream I go a-fishing in –

I would drink deeper, and fish in the sky, whose bottom is pebbly with stars.' (Thoreau).

Hos Disney erindrer vi ikke alene de hyppige eksempler på 'magt over materialet'-sekvenser, som går igen i Snehvides oprydning hos dværgene (dyrene, repræsenterende det kosmiske, hjælper til) og i sekvensen, hvor musene og fuglene syr Askepots kjole, men måske mest markant i *Fantasia*, hvor Trolldemandens lærling tumler rundt med selve elementerne, ild, vand og luft. Vi har her at gøre med et særligt amerikansk vovemod, en følelse af at have erobret, ikke alene en ny verdensdel, men hele universet, og mulighederne, som dette rummer, begrænses kun af individets egen dødelighed, som melder sig ved mødet mellem identitet og uendelighed, og svaret på Gertrude Steins spørgsmål finder vi hos både Hawthorne, Melville og Twain; der er død i hvert eneste punktum i den amerikanske romanlitteratur.

FO. Matthiessen kaldte denne kulturstrømning for amerikansk renæssance. Selve renæssance-idéen, dvs. tilskyndelsen til at gøre op med forældede kår og finde sig selv på egne betingelser, har rod i det stadium af menneskets udvikling, som vi kalder puberteten. Litteraturforskeren Fiedler antyder dette i 'Love and Death in the American Novel'.

Our novels seem not primitive, perhaps, but innocent, unfallen in a disturbing way, almost juvenile. The great works of American fiction are notoriously at home in the children's section of the library, their level of sentimentality precisely that of the pre-adolescent.

Man har svært ved, at tilslutte sig alle punkter i Fiedlers karakteristik; 'Scarlet Letter' og 'Moby Dick' er så afgjort ikke børnebøger, og selv 'Huck Finn' blev ved sin modtagelse forkastet som sådan. Bøgerne synes heller ikke 'foruroligende uskyldige' på andre områder end det, som Fiedler ønsker at fremhæve: det seksuelle. Det er også på dette punkt, at romanerne har en stærk samhørighed med puberteten. Også puberteten er en slags renaissance, en genfødsel, hvor individet ser verden med nye øjne og når til den anskuelse, at forældregenerationen, som har været den skabende faktor i barnets værdiopfattelse, ikke er ubestridelige autoriteter, endsige guder, men blot ældre. Man erfarer tillige, at den forventede apoteose, som ved et trylleslag skulle forvandle barnet til 'voksen' i ophøjet forstand aldrig indtræffer, og alle tillærte værdier må tages op til revision.

Dette forklarer det *besynderlige fravær af forældre* i amerikansk litteratur: Huck har ingen mor, og hans far er en direkte truende faktor; Hester Prynne afsværger sine forældre og opdrager selv sit faderløse barn; Moby-Dicks fortæller, Ishmael, er forældreløs. Derudover må vi erindre, at familiestrukturen betegner et samfund *en miniature*, en hierakisk opbygning, hvor børnene er underlagt forældrene. Ved at unddrage sig familiemønstret, fremhæver Disney og hans ideologiske forgængere netop den pointe, at børnene som individer er ligestillede med de voksne, eller, som det ofte er tilfældet, er dem overlegne: børnenes status bliver, qua deres intense sjæleliv (præpuberteten) prioriteret over de konforme forældre. Denne tanke finder vi også i den engelske romantik (som på sine steder røbede beundring for demokratiet i Amerika). Det er primært denne tanke, som slår igennem i bl.a. *Peter Pan* – selve titlen er blevet et begreb, i det *Peter Pan* figuren har lagt navn til et syndrom. Dette kan ikke siges at være udelukkende Disneys fortjeneste, da han har hentet *Peter Pan*-figuren fra en engelsk klassiker af J.M. Barrie, men Disney har givet historiens personer en 'finish', som placerer dem umiskendeligt i det tyvende århundredes Amerika, skønt filmen, som hos Barrie, starter i London. Disneys *Peter Pan* er ganske enkelt en anden Tom Sawyer, hvilket er et radikalt spring fra den *Peter Pan*, man

er vant til i England, hvor *Peter Pan* var så tilforladelig og evigt-velmenende, at man fandt det passende, i scene-opførelser, at lade ham spille af en pige (!). Desuden har historien om krokodillen, som engang har taget Kaptajn Kloes ene hånd, og nu vil have resten, reference til Kaptajn Ahabs frygt for *Moby-Dick*, hvilket måske også har tiltalt amerikaneren Disney.

Seksualitet og død

Fraværet af forældre er som regel det første man noterer sig ved Disneys tegneserie-univers, hvor det vrimer med onkel, tanter, nevøer og niecer, og hvor det eneste centrale far/søn-forhold er Lille og Store Stygge Ulv, som i mistænkelig grad minder om Huck Finn og hans rædselsfulde far. Denne ejendommelighed bliver ofte forklaret ved den amerikanske modvilje mod at skildre kønslige forhold. Selvom dette er en del af sandheden, er det ikke nødvendigvis udtryk for et bornert og puritansk livssyn. Både kønsbevidstheden og dødsbevidstheden trænger sig på i puberteten (jvfr. Bibelens skabelsesberetning), og det er bl.a. gennem seksualiteten, at barnet føres ind i voksenverdenen, og så går det hurtigt: Om lidt er vi borte.

Folkloristen og eventyrforskeren Bruno Bettelheim påpeger i sin bog 'The Uses of Enchantment' de elementer af eksistentialisme, som gør sig gældende i folkeeventyret. Også den amerikanske roman bragte, ved at fjerne den sociale sfæres værn, eksistentialismen i forgrunden, og dette kan være forklaringen på Disneys forkærlighed for det europæiske folkeeventyr. Bettelheim understreger også folkeeventyrenes forbindelse mellem seksualitet og død, og 'Snehvide og de syv dværge', som i 1937 dannede grundlaget for Disneys første lange tegnefilm, ser i Bettelheims fortolkning sådan ud:

Eventyret handler om en midaldrende mors jalousi mod den unge, smukke datter. Som ofte i eventyr skildres moderens holdningsskift – som indtræffer med datterens udvikling af sekundære køns karakterer – ved, at den 'virkelige' mor dør, og en 'ond stedmor' tager hendes plads. Datteren undslipper moderens jalousi og flygter bort fra hjemmet, 'ud i verden'. Her repræsenterer dværgene den interesse, som Snehvides skønhed vækker for det modsatte køn. Dværgene er ganske enkelt sex, i fire forekomster, og den omstændighed, at der er flere – syv – antyder promiskuitet. At de er dværge, kommer sig af, at



de ikke er hele mænd samlevere, som Snehvide kan dele en tilværelse med – men blot syv gang *pars pro toto* – eller syv symboler på det mandlige kønsorgan. Stedmoderen transformeres nu til en rigtig gammel kone, som lokker Snehvide med seksualsembler (æblet – lige tilbage til 1. Mosebog) og da Snehvide acceptere – handler seksuelt – dør hun. Det er så tilsidst prinsen, som tilbyder Snehvide livet (det evige, via børn – regeneration) og fører hende bort fra de syv små fallossymboler.

Nu var Disney jo ikke tvunget til at forholde sig til nogen psykoanalytisk gennemgang af historien, han skulle simpelthen forholde sig til værket som filmkunstner. Det er alligevel bemærkelsesværdigt, at Disney under arbejdet med at få 'Snehvide' til at fungere dramaturgisk og filmisk, uforvarende ramler ind i flere af Bettelheims analysepunkter. Den onde dronning f.eks. beskrev Disney for sine tegnere som 'a mixture of Lady Macbeth and the Big

Øverst Askepot, nederst Tornerose.



Bad Wolf. Her beauty is sinister, plenty of curves'. Hun bliver således gennemsyret af farlig seksualitet, en slags 'vamp', som vi i tyverne fandt i bl.a. Gloria Swanson. Og Snehvide selv bliver, i scenen, hvor hun modtager æblet, aldeles koket og underbevidst sensuel.

Bettelheim protesterede mod Disneys *Snehvide*, og især mod den omstændighed, at Disney havde givet hver af dværgene en egen personlighed. Hans kritik er meget hvas:

Giving each dwarf a separate name and a distinctive personality – in the fairy tale they are all identical – seriously interferes with the fact that they symbolize a pre-individual form of existence which Snow White must transcend. Such ill-considered additions to fairy tales which seemingly increase the human interest actually are apt to destroy it because they make it difficult to grasp the story's deeper meaning correctly. The poet understands the meaning of fairy tales better than a film maker.

Bettelheims kritik er fjendtlig mod Disney, givetvis fordi Disneys film ikke underlægger sig den fortolkning, Bettelheim selv har givet historien, og Bettelheims fortolkning – Freud på larvefødder – ville da også røbe visse filmiske svagheder. Det kan dog anføres, at man godt, med lidt god vilje, kan genkende falliske træk i Disneys dværge (hvorfor er de alle skaldede, f.eks.? Og hvorfor ligner deres hovedbeklædning halvt påsatte kondomer?) Desuden skulle et individuelt præg da ikke gøre dem uegnede som repræsentanter for det mandige kønsorgan. Hvad der har optaget Disney og hans stab, da de gav dværgene deres individuelle personligheder var nok, som Bettelheim skriver at skabe 'human interest', og her markere Disney sig netop som den bevidste filmkunstner og håndværker overfor den distancerede forsker Bettelheim, for Disneys mål var at skabe et velfungerende film-drama, og i film-dramatisk forstand fungerer *Snehvide* til perfektion. Det er, på sine steder, en meget grum film, og især sekvenserne med dronningen virker rædselsvækkende.

Også *Bambi* (1942) griber fat i seksualitet- og dødssynergien, idet *Bambi* omhandler en livscyklus i naturen, og udviklingen trækker i retning af døden – ikke alene den radikale forandring, som afstedkommes af menneskets tilstedeværelse i skoven, men også selve den naturlige udvikling, som i filmens forløb bringer *Bambi* til ægteskabet med Felina.



T.v. Snehvide med de interesserede dværge. Nederst t.v. og th. Alice i eventyr-land.

Anti-intellektualismen

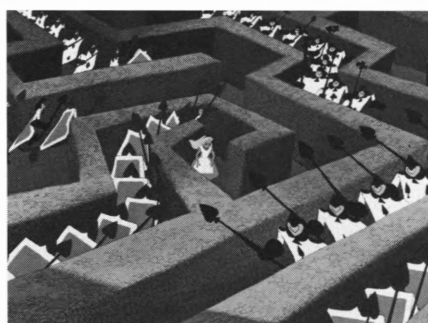
Herved når vi så frem til den anti-intellektualisme, som især Twain gjorde sig til talsmand for. Hans Huck Finn rummer en god del barnlig visdom og fantasi (altid en afgørende faktor) og har hjertet på rette sted, men hans manglende uddannelse råber til himlen. Hester Prynne kan een ting: sy, og i 'Moby-Dick' erklærer fortælleren Ishmael, at hans 'Yale' og 'Harvard' har været en hvalfangerbåd. Linjen er klar: akademisk viden øses af et samfundsstyret organ, som forvaltes af den foregående generation, og en sådan lærdom vil stille sig i vejen for den udvikling, som finder sted på individets egne præmisser – den indre stemme, hjertets fredhellighed, fantasien.

Denne idé slår stærkt igennem hos

Disney, hvor børnene, i kraft af deres potentiale for fantasi (som giver dem en stærk forbindelse mellem den subjektive og den kosmiske sfære) altid bliver protagonisterne. Man kan måske argumentere, at Pinocchio har en brist deri, at han for let lader sig forlede på vej til skolen, men Pinocchios fornuft er sund nok når det kommer til stykket, og i modsætning til Pinocchio er faderen, Gepetto, skildret som en afgrund af stupiditet.

Blandt andre forældreskikkelser finder vi Banks i *Marry Poppins* og faderen i *Peter Pan*, som begge bringes til at erkende det kosmiskes tilstedeværelse og derved overkommer en brist, som ikke er i den logiske social-sfære, men i den følelsesbetonede subjektivsfære.

Den cirkulære fortællerstruktur



Det sidste, særlige træk ved det 19. århundredes amerikanske romanlitteratur, som skal fremhæves, da også dette afspejler sig i Disneys film, er den cirkulære opbygning af historien, som har at gøre med pubertetens endelige resignation. De muligheder, som Amerika (eller kosmos) repræsenterer, viser sig til syvende og sidst at være illusorisk, for, som Melville siger i 'Moby-Dick': verden er rund, fordi alt i den går i ring.

'The Scarlet Letter' ender, hvor den begyndte, på skafottet, og Huck Finn navigerer forkert i tågen og ender i det samme, snævre sydstatsmiljø, som han i romanens begyndelse forlod.

Melville skriver i 'Moby-Dick':

Round the world! There is much in that sound to inspire proud feelings, but whereto does alle that circumnavigation conduct? Only to the very point whence we started, where those we left behind secure were all the time before us. Were all this world an endless plain, and by sailing Eastward we could forever reach new distances, then there were promise in the voyage. But, in pursuit of those far mysteries we dream of, or in tormented chase of that demon, which, some time or other, swims before all human hearts, by chasing such over this round globe, they either lead us on in barren mazes, or mid-way leave us whelmed.

Allerede Melville føjede således en pessimistisk grundtone til grundlaget for

Den nye Verden og dens forhåbninger til at drømme kan realiseres. Det var vist og forudseende af 'the founding fathers', Franklin & Co, som forfattede uafhængighedserklæringen, at tilkende individet retten til 'Life, liberty and the pursuit of happiness', for der gives ingen garanti for selve lykken.

Når dette tema skal slås an, er Disney dog bundet af sine forlæg; han ville ikke direkte gribe ind og give de gamle eventyr en ny slutning. Ikke destomindre kan vi dog finde temaet i Disneys film: to elementer, udover selv historien, i Disneys film antyder den sammenhæng mellem drøm og resignation, som foreskrives i den amerikanske kulturfilosofi. Det cirkulære forløb (at historien ender, hvor de begyndte) markeres oftest ved den irrealis-effekt, at de fleste af Disneys film indledes og afsluttes med eventyrbogen (Fairy book opening and ending) som synes at kommentere: 'Se det var et eventyr'. For Disneys to Grimmfilmatiseringer, *Snehvide* og *Tomterose* og Perrault-filmatiseringen *Askepot*, gælder det, at netop sindbilledet på drømmenes virkeliggørelse – prinsens slot – stivner, og viser sig at være en illustration i en bog. Hele *Alice i eventyrland* er lagt ind i en drømmeramme, og Alice vågner simpelthen op i filmens slutning og opgiver at forklare sig for sin uforstående tutor, som al den stund har siddet og læst højt af Englands historie.



For både *Pinocchio*, *Sværdet i Stenen* og *Junglebogen* gælder det, at de drømme, som realiseres, ikke er heltens, men andres forventninger, som indfries. Det er Gepetto, som ønsker sig en 'rigtig dreng', Pinocchio synes til tider at være fløjtende ligeglad. Det er Merlin, som vil have Præs til Englands konge, drenge selv vil være væbner, og da han endelig bliver konge, passer rollen ham ikke (og kronen er for stor). I *Junglebogen* vil Mowgli blive i junglen, og da i filmens slutning slår om, er det i en forelskelsens trance, og en skæbnens intervention, og han bære alle tegn på at have opgivet sin egen, frie vilje.

Hvis man ser på hele Disneys oeuvre,

spiller sangene også en stor rolle, og man kan faktisk, fra *Snehvide* til *Junglebogen* spore en udvikling, som afspejler den amerikanske drøms undergang. Nu vil mange – især i Danmark – nok underkende sangenes betydning og se dem som afbrydende staffage til selve filmen, men man bør betænke, at Whitman netop søgte at skabe en 'homogeneous song' som var eksponentiel for den amerikanske idé.

Disneys sange har to hovedmotiver:

- a) sange omhandlende lettelse af dagligdagens pligter.
- b) sange omhandlende ambitioner og drømme.

A-gruppen er allerede repræsenteret i *Snehvide* (Whistle While You Work) og går igennem hele vejen til *Mary Poppins* (A Spoonful of Sugar Helps the Medicine Go Down).

B-gruppen er mere interessant: I *Snehvide* hedder sangen Someday My Prince will Come – og at han rent faktisk kom, bestyrker Snehvides ret til at drømme. I *Pinocchio* When You Wish Upon a Star hedder det Faith is kind / She brings to those who love / The sweet fulfilment of / Their secret longings – Her spørger Whitman igen, lige fra den amerikanske renæssances kildevæld, men idéen om kærligheden som en frelsende faktor. I *Bambi* hedder det sågar Love Is a Song.

Men med *Junglebogen* (1967) indtræffer forandringen: Look for the bare necessities / The simple bare necessities / Forget about your worries and you strife (.....) And don't spend your time / Looking around / For things you want / That can't be found / When you find out / You can live without it / Just go along, not thinking about it...

Det kan jo være en tilfældighed, men Disney synes, i sin sidste film, at nå den samme konklusion, som også Ishmael i Melvilles 'Moby-Dick' når frem til:

For now, by many prolonged, repeated experiences, I have perceived that a man must lower, or at least shift, his idea of attainable felicity, not placing it anywhere in the intellect or in the fancy, but in the wife, the heart, the table, the saddle, the country.

Eller med andre ord, drømmen går til virkelighedens prosaiske perspektiv.

Skal man nu sammenfatte programpunkterne i Den amerikanske Renæssance, der opstod som resultat af en bevidst søgen i forrige århundrede, iværksat af forfattere og filosoffer som Emerson, Whitman, Melville, Hawthorne, Thoreau og Twain, ser de således ud:

1. Springet over den sociale sfære, og den subjektive sfæres direkte konfrontation med det kosmiske.

2. Præ-puberteten som udgangspunkt (herunder antiintellektualismen).
3. Individualismen som kernepunkt (fantasi, 'hjerterets fredhellighed').
4. Forbindelsen mellem seksualitet og død (herunder tilbagevenden til uskylden).
5. Den cirkulære fortællestruktur.

Forfatteren Schickel skriver i sin Disney-biografi: 'Since Disney had never known what he was doing, culturally, he, particularly, could never find his roots'. Denne ytring indeholder muligvis en del af sandheden, men det indtryk, den giver af Disney, er højst diskutabelt.

Den amerikanske kultur-idé opstod som et bevidst villet produkt, idet kulturelt bevidste forfattere som Melville og Hawthorne søgte en amerikansk grundkerne i litteraturen. Deres bestræbelser gik dog ikke i retning af at skabe en amerikanske ideologi – og dette kan ikke understreges nok – men på at pejle sig ind på amerikanismens grundsubstans og give den en kunstnerisk form. Allerede med Mark Twains 'Huck Finn' i 1885 har vi indtryk af, at denne grundsubstans og dens kunstneriske udtryk er mindre bevidst søgt og mere intuitivt fundet – det var i al fald det indtryk, Twain selv ønskede at give. Disney danner et naturligt led i denne udvikling, dersom han handlede entydigt intuitivt og ikke intellektuelt søgende.

Bør en kunstner være kulturelt bevidst? Nej. Men hans værker bør være det. Shakespeare kan ikke, før han satte pennen til papiret og forfattede 'Hamlet' have gennemtænkt eller forudset alle de tolkninger, som senere tider har lagt i stykket – for så ville 'Hamlet', af tidsnød, være blevet en en-akter, og Shakespeare ville aldrig have haft tid til at skrive andet. Alligevel har vi her en dramatiker, som ikke alene forfattede 36 dramaer, 154 sonetter, som forestod den praktiske ledelse af et teater og instruerede opførelser, men som også, ikke at forglemme, er blevet eksponent for hele den europæiske idé.

Ligeså Disney. Schickels anklage er måske begrundet, og Disney var kulturel analfabet. Hans værker kommer dog som en naturlig konsekvens af den amerikanske renæssance. Derfor er Disneys værker ikke 'kulturelt rodløse' selvom Disney selv har været det. Han lod sig ikke lede af kulturelt overblik, men af intuition, og det er det eneste, en kunstner ikke kan undvære.