

Wie is toch die man wiens naam op de Donald Duck staat?

De verwezenlijkte utopie van Walt Disney

Wat vertelt de droomwereld die Disney creëerde en die tot ieders verbeelding spreekt over de man achter de beroemde handtekening?

Walt Disney is een van de eerste namen die kinderen in Nederland leren kennen, zonder te weten wie de man daadwerkelijk was. Zijn handtekening fungeert als logo op de voorkant van het 'vrolijke weekblad' *Donald Duck*, in reclames voor het themapark Disneyland Parijs en aan het begin van vele televisieseries en bioscoopfilms. Ook voor veel volwassenen staat de naam Walt Disney niet voor de feitelijke persoon, maar voor een nostalgisch verlangen naar een onschuldige kindertijd, naar een fantasiewereld vol cartoonfiguren als Bambi, Mickey Mouse en de Aristocats.

De biografie *The Animated Man. A Life of Walt Disney* van Michael Barrier, een in animatiefilm gespecialiseerd historicus, geeft de lezer wat de titel belooft: een portret van Disney als een 'beziel'd' personage in plaats van een onpersoonlijk logo. Het boek is voor een groot deel gebaseerd op de privéarchieven van en ongepubliceerde interviews met Disneys medewerkers, afgenomen na zijn dood in 1966.

Op het eerste gezicht presenteert Barrier het leven van Disney als een klassiek 'rags-to-riches' verhaal van de Amerikaanse droom. Geboren in 1901 in Chicago, maar opgegroeid op een boerderij in Missouri, vertrekt de jonge Disney samen met zijn broer Roy naar Hollywood om daar zijn droom als animatiefilmmaker waar te maken. De eerste jaren zijn moeizaam en vol tegenslag, maar dan komt in 1937 eindelijk de grote doorbraak met *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, de eerste avondvullende animatiefilm. Met de opening van het themapark Disneyland in 1955 is Disneys Amerikaanse droom verwezenlijkt en is zijn culturele erfenis voorgoed veiliggesteld.

Maar uiteindelijk vertelt Barrier een heel ander verhaal. Zijn Walt Disney is een man die zich zijn hele leven miskend voelt en die door zijn omgeving niet op waarde wordt geschat. Disney voelt zich persoonlijk verraden door zijn werknemers als zij zich aansluiten bij de vakbond. Niet hij maar zijn broer Roy is degene die het bedrijf commercieel draaiende houdt. Disney is zelfs teleurgesteld in zijn elfjarige dochter als zij zijn werk oubollig noemt; vervolgens laat hij thuis geen animatiefilms meer zien. Echte voldoening vindt Disney pas in zijn hobby, de levensgrote stoomlocomotief Lilly Belle die, tot ergernis van zijn vrouw en dochters, op een treinparcours door de achtertuin rijdt. Zonder daar expliciet voor uit te komen heeft biograaf Barrier overduidelijk de meeste sympathie voor de onbegrepen en ietwat contactgestoorde Disney.

'BARRIERS WALT DISNEY IS EEN MAN DIE ZICH ZIJN HELE LEVEN MISKEND VOELT EN DIE DOOR ZIJN OMGEVING NIET OP WAARDE WORDT GESCHAT.'

The Animated Man biedt een overvloed aan details. Zo komen we onder meer te weten dat Disney gestopt is met worstelen omdat hij niet met zijn hoofd in het bezwete kruis van een andere man wilde zitten. Opvallend zijn echter juist de verhalen die, ondanks de persoonlijke details, niet worden verteld. Met name de rol van Disneys vrouw Lilian blijft onzichtbaar. Ze zijn getrouwd omdat Disney na het huwelijk van zijn broer niet alleen wilde achterblijven. Hoe het huwelijk door de jaren heen uit elkaar valt, kunnen we tussen de regels door lezen. Zo verhaalt regisseur Ken Annakin over een diner met de Disneys. Tijdens het eten drinkt Lilian stug door. Aan het eind van de avond kan zij niet meer op haar benen staan en valt languit op straat. Disney pakt zijn vrouw op en vertrekt zonder een woord te zeggen. Annakin zou nooit meer voor hem werken. Barrier vertelt ook hoe Disney klaagt dat zijn vrouw niet meer wil koken (dat doet de dienstmeid) en dat het gezin altijd met een bord op schoot voor de televisie moet eten. Lilian raakt steeds minder geïnteresseerd in haar man, merkt Barrier op, zonder ook maar een poging te doen om deze desinteresse vanuit haar oogpunt te duiden.

Tijdens het lezen van *The Animated Man* moest ik meerdere keren denken aan de SIRE-reclamecampagne waarin een kind mijmert: 'Wie is toch die man die op zondag altijd het vlees komt snijden?'. De biografie leest als een archetypisch portret van de Amerikaanse burgerman uit de jaren vijftig van de twintigste eeuw - een brave huisvader die langs zijn vrouw en kinderen heen leeft en wiens werk voor hen abstract blijft. Hierbij verdwijnt de rol van Disney als de grote 'animator' van een wereldwijd verspreid Amerikaans populair cultuurobject volledig naar de achtergrond.

Waarom Barrier er zo expliciet voor gekozen heeft om zich alleen op persoonlijke details te richten, blijkt pas op de een na laatste pagina van het boek. Daar geeft de biograaf zijn frustratie met het 'Disney scholarship' bloot. Zonder specifieke namen te noemen hekelt hij de 'incestueuze' cultuurwetenschappers die minder in de feiten van Disneys leven zouden zijn geïnteresseerd dan in het herkauwen van modieuze theorieën. Het is niet alleen een onterechte, maar vooral ook een onnodige aantijging; de gewraakte Disney-cultuurwetenschap zou de biografie een historisch en theoretisch kader kunnen bieden dat nu node wordt gemist.

'ECHTE VOLDOENING VINDT DISNEY PAS IN ZIJN HOBBY, DE LEVENSGROTE
STOOMLOCOMOTIEF LILLY BELLE.'

Zo geeft *The Animated Man* geen enkel inzicht in de vraag hoe Walt Disney tot grondlegger is geworden van een cultuurgood dat de dominantie van de Amerikaanse cultuur over de rest van de wereld mede heeft bepaald. In 1971 publiceerden Ariel Dorfman en Armand Mattelart het beroemde marxistische pamflet *How to Read Donald Duck*, waarin zij het cultuurimperialisme van het Amerikaanse kapitalisme bekritiseerden aan de hand van een analyse van Disneys stripverhalen. Meer recent zijn het cultuurwetenschappers als Alan Bryman en Henry Giroux die de 'Disneyficering' van de samenleving kritisch benaderen. Bryman laat zien hoe Disneys themaparkmodel exemplarisch is voor zowel de Amerikaanse als de internationale entertainmentindustrie. In *The Mouse that Roared* (1999) stelt Giroux dat Disney met vrolijke en argeloze cartoonfiguren een conservatieve ideologie van 'family values' uitdraagt, waarbij het publieke belang echter ondergeschikt is aan de commercie. Giroux noemt dit cultuurimperialisme met een glimlach, verhuld in kinderlijke onschuld.

Ook blijft in *The Animated Man* onbelicht hoe Disney de internationale belichaming werd van Amerika als een land van hyperrealiteit, waar de grenzen tussen feit en fictie, tussen realiteit en verbeelding, continu worden overschreden. Europese filosofen als Jean Baudrillard en Umberto Eco verwijzen naar Disney World om het hyperreële karakter van de Verenigde Staten te duiden. Amerika is, in de woorden van Baudrillard, een verwezenlijkte utopie waar het onderscheid tussen droom en werkelijkheid niet meer te herkennen is. Juist deze paradox - als een utopie verwezenlijkt is, is zij immers geen utopie meer - maakt dat we Amerika als een vorm van hyperrealiteit kunnen zien. Amerika is een verwezenlijkte utopie, niet zozeer omdat de *American dream* al dan niet kan uitkomen, maar omdat deze droom in al zijn denkbeeldigheid de ervaren realiteit vormgeeft.

Zo komt de Amerikaanse droom tot leven in *Celebration*, een door Disney gestichte 'real hometown' in Florida, die mooi in beeld is gebracht door het Nederlandse kunstenaarsduo Quirine Racké en Helena Muskens in hun documentaire *Celebration* (2005). De geïnterviewde bewoners benadrukken het belang van het 'Disneygevoel', een nostalgisch verlangen naar een onschuldige en veilige kindertijd. In *Celebration* is Disneys 'magic kingdom' niet beperkt tot een pretpark maar onderdeel geworden van het 'echte' leven en daarmee het toonbeeld van het geïdealiseerde Amerika. En dus kan president George Bush, drie weken na de terroristische aanslagen van 11 september 2001, de Amerikaanse burgers oproepen om als patriottische daad het vliegtuig te pakken en op vakantie te gaan naar Disney World.

'DE VERWEZENLIJKTE UTOPIE MAAKT DAT WE AMERIKA ALS EEN VORM VAN
HYPERREALITEIT KUNNEN ZIEN.'

Hoewel Walt Disney geenszins persoonlijk verantwoordelijk is voor de commerciële en vermeende cultuurimperialistische praktijken van het hedendaagse Disney-megabedrijf, blijft hij de grondlegger van Disneys hyperrealistische gedachtegoed. Anders dan *The Animated Man* legt de biografie *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination* (2007) van filmhistoricus Neal Gabler wel deze connectie. Eerder schreef Gabler het boek *Life: The Movie. How Entertainment Conquered Reality* (1998), waarin hij claimt dat in Amerika de 'werkelijkheid' is overgenomen door de fictie van de entertainmentindustrie. Zijn Disney-biografie zorgt voor een onderbouwing van deze stelling, aangezien Gabler laat zien hoe Disney met zijn animatiefilms en het Disneyland-themapark een wereld creëerde gebaseerd op zowel een nostalgisch verlangen naar het simpele plattelandleven van de Amerikaanse Midwest als op een fascinatie met de futuristische mogelijkheden van de moderne techniek. Het is juist deze mengeling van feit en fictie, van verleden en toekomst, waarmee Walt Disney concreet gestalte gaf aan Amerika als een verwezenlijkte utopie: een onmogelijke maar wel degelijk gerealiseerde droomwereld die de Amerikaanse populaire cultuur wereldwijd zo aantrekkelijk en dominant maakt.

Jaap Kooijman is universitair hoofddocent media en cultuur aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is auteur van *Fabricating the Absolute Fake. America in Contemporary Pop Culture* (Amsterdam University Press, 2008).

Literatuur:

- **A. Dorfman** en **A. Mattelart**. *How to Read Donald Duck. Imperialist Ideology in the Disney Comic*. International General. New York 1975. (Oorspr. verschenen als *Para leer al Pato Donald*, 1971.)
- **N. Gabler**. *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination*. Alfred A. Knopf. New York 2007.
- **N. Gabler**. *Life: The Movie. How Entertainment Conquered Reality*. Vintage Books. New York 1998.
- **H. Giroux**. *The Mouse that Roared. Disney and the End of Innocence*. Rowman & Littlefield Publishers. Boulder, CO 1999.