

Adaptatie, remediatie, disneyficatie: de weg van het volkssprookje naar de Disneyfilm

Emy Koopman

Inleiding

The folk tale, which to this day is the first tutor of children because it was once the first tutor of humankind, secretly lives on in the story. The first true storyteller is, and will continue to be, the teller of folk tales. Wherever good counsel was at a premium, the folk tale had it, and where the need was the greatest, its aid was nearest. (...) The wisest thing – so the folk tale taught humankind in older times, and teaches children to this day – is to meet the forces of the mythical world with cunning and high spirits. (Benjamin 102)

Zoals Walter Benjamin betoogt in zijn essay ‘The Storyteller’, ligt het volkssprookje aan de basis van vele verhalen. Volkssprookjes worden tegenwoordig gezien als simpele verhaaltjes voor kinderen, maar zoals de naam al aangeeft waren ze oorspronkelijk bedoeld voor het gehele ‘volk’. Achter de simpele vorm ging een diepzinnige inhoud schuil. Met literaire sprookjesschrijvers als Giambattista Basile (1566-1632) en Charles Perrault (1628-1703) kreeg het sprookje een doelgroep onder de gegoede klasse. Het was echter pas met de Gebroeders Grimm (Jakob Ludwig Karl 1785-1863, Wilhelm Karl 1786-1859) dat men de doelgroep van het sprookje onder kinderen begon te zoeken en de verhalen daarop aanpaste. Jack Zipes benadrukt in zijn boek over sprookjes en de cultuurindustrie de grote invloed van sprookjes op het leven van kinderen en de economische belangen die daarmee gepaard gaan (Zipes). Lang voordat Walt Disney (1901-1966) begon sprookjesfilms te maken, waren sprookjesboeken al een wijdverspreid, populair product. Met name Perrault, de Grimms en de Deense sprookjesschrijver Andersen (1805-1875) verkopen goed tot op de dag van vandaag. In onze visuele cultuur kan echter geen van deze drie sprookjesgrootheden van het geschreven medium concurreren met het succes van Disneyfilms.

Gezien de enorme invloed van Disney is het interessant en relevant om na te gaan welke aanpassingen Disney maakt in de transformatie van klassiek sprookje/mythe/verhaal naar Amerikaanse tekenfilm voor een massapubliek. In dit essay zal de weg van het sprookje gevolgd worden van volkssprookje in een orale cultuur tot Disney-product in een elektronische cultuur. Hierbij ligt de nadruk op Disneys adaptaties en het principe van remediatie. Adaptatie wordt hier gedefinieerd als aanpassingen en veranderingen in een verhaal die door mensen in de loop der tijd worden gemaakt, remediatie is specifiek het effect van een nieuw medium op een verhaal (Andrew; Baetens).

Eerst zal gekeken worden naar algemene kenmerken van sprookjes volgens structuralist Vladimir Propp (1895-1970). Vervolgens wordt gekeken hoe het volkssprookje uit de orale cultuur veranderde in het literaire sprookje. Tenslotte wordt geconcentreerd op de sprookjesfilms van Disney. Zo kan vanuit verhaalanalytisch oogpunt bekeken worden hoe verhalen veranderen met de cultuur waaruit ze voortkomen en hoe die verhalen op hun beurt de cultuur beïnvloeden.

Structuralistisch model van het volkssprookje

Voordat gekeken kan worden hoe sprookjes veranderen, doordat ze in verschillende culturen en in verschillende media, moet gedefinieerd worden wat we onder 'sprookje' verstaan. Het gaat hier om het toversprookje met wonderbaarlijke inhoud. Jack Zipes' definitie van het sprookjesverhaal komt erop neer dat dankzij een magische gebeurtenis de aanvankelijk benadeelde protagonist een benijdenswaardige situatie bereikt:

“In the oral tradition, the ‘magic tale’ generally centered on a miraculous transformation or occurrence that enabled the protagonist to triumph over evil forces or overcome obstacles to win a bride or groom, obtain wealth, or gain recognition within a tribe or community.” (Zipes 63)

Structuralist Vladimir Propp heeft uit 100 Russische volkssprookjes de ‘grammatica’ of ‘morfologie’ van het (Russische) toversprookje gedistilleerd. In zijn publicatie uit 1928 noemt hij de constante elementen ‘functies’, dit zijn handelingen van personages die van belang zijn voor de plot. Personages kenmerken zich door de functie die zij in het verhaal vervullen. Propp onderscheidt daarbij zeven rollen: held, valse held, gezochte/begeerde persoon (en haar vader), schurk/tegenstander, opdrachtgever, schenker en (bovennatuurlijke) helper. Er is een beperkt aantal functies en de volgorde hiervan is volgens Propp altijd hetzelfde, al hoeven niet alle functies in elk sprookje voor te komen. Voor dit essay is een ruime blik op de functies voldoende, er kan dan – naar aanleiding van Greimas en Bremond – gezegd worden dat de structuur van het sprookje volgens structuralisten als volgt is (Rimmon-Kenan): ofwel de held zelf verlangt iets of er wordt iets van hem verlangd. De held gaat op pad maar op zijn weg ondervindt hij tegenstand. Hij verwerft echter een tovermiddel of bovennatuurlijke helper waardoor de strijd met de schurk succesvol kan worden doorstaan. Uiteindelijk worden de verlangens vervuld en/of trouwt de held met de begeerde persoon.¹ Aangezien in deze ruimere sprookjesstructuur Propps ‘valse held’ niet meer voorkomt, wordt voor het vervolg van dit essay Greimas’ actanten-model aangenomen, met als 6 rollen: subject (held), object (begeerd persoon/ding), helper, tegenstander, schenker en ontvanger (Rimmon-Kenan 35). Hierbij kan één personage meerdere actanten-rollen vervullen of verschillende personages dezelfde rol.

Het volkssprookje van orale cultuur naar literaire socialisatie

Vanwege de uitdrukking van universele (bijvoorbeeld: het streven naar geluk) en tijd/cultuurgebonden (bijvoorbeeld: de benarde economische positie van stiefkinderen) menselijke ervaringen en vanwege de vaste structuur met de garantie dat het Goede het Kwade zal overwinnen, is het niet verwonderlijk dat het sprookje al zo lang als verhaalvorm overleeft.² De precieze invulling van een sprookje wordt sterk beïnvloed door de cultuur waarin deze wordt verteld en door het medium waarin het wordt verteld.

De verhalen in de orale traditie waren veranderlijk, ‘levend’; ze konden worden aangepast aan de setting en het publiek waarin ze terechtkwamen. De verteller was persoonlijk aanwezig, waardoor directe discussie mogelijk was, wat bij een geschreven tekst niet het geval is. Een geschreven tekst wordt een ‘artefact’(Ong). Zodra men in de 16de eeuw begon versies van sprookjes op te schrijven, werden deze sprookjes eveneens een duidelijke afspiegeling van de cultuur en de afkomst van hun verteller. Echter, vanwege de remediatie van het mondelinge naar het geschreven woord konden deze sprookjes slechts één versie bieden. Literaire sprookjesschrijvers uit de 16e eeuw als Giovanni Francesco Straparola en Giambattista Basile maakten zich hier niet druk om, zij eigenden zich volkssprookjes toe en adapteerden deze zodat ze pasten bij hun eigen klasse en ideeën. Zoals Zipes stelt:

The Italian and French fairy tales of the sixteenth and seventeenth centuries are long, sophisticated symbolical narratives that address issues of decorum and behavior within the

¹ Deze structuur is een reductie van Propps oorspronkelijke model, zoals voorgesteld door structuralisten als Greimas en Bremond, omdat alleen deze functies in meer dan de helft van de sprookjes voorkomen. In Propps model kan bijvoorbeeld aan dit alles nog een beginsituatie voorafgaan waarin de held een verbod overtreedt en de tegenstander probeert de held te misleiden. Er kan een valse held voorkomen die de echte held tracht dwars te zitten of het komt voor dat bepaalde functies meerdere malen opduiken.

² Zie voor informatie over de psychoanalytische benadering van sprookjes: Bettelheim, Bruno *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred A. Knopf, 1976. Wat betreft het zien van sprookjes als uitdrukking van een universeel onderbewuste is vooral Jung van belang: “*Freudian psychoanalysts concern themselves with showing what kind of repressed or otherwise unconscious material underlies myths and fairy tales (...). Jungian psychoanalysts stress in addition that the figures and events of these stories conform to and hence represent archetypal psychological phenomena*” (36). Voor een sociaalhistorische benadering van sprookjes, zie Clerkx Lily E., *En ze leefden nog lang en gelukkig (een historisch-sociologische benadering, familielevens in sprookjes)*. Amsterdam: Bert Bakker, 1992.

Evenmin als de volkssprookjes uit de orale cultuur waren deze literaire varianten van sprookjes niet bedoeld voor kinderen. Geschreven sprookjes specifiek op kinderen gericht, ontstonden in Europa en Noord-Amerika in de 19de eeuw. Toen begon men ook los te komen van het beeld van het kind als 'kleine volwassene' en kon de didactische literatuur haar intrede doen. Volgens Zipes werden sprookjes aanvankelijk ongeschikt bevonden als didactisch materiaal, "because they lacked Christian teaching and their symbols were polymorphously meaningful and stimulating" (Zipes 4). Hij verhaalt hoe de Gebroeders Grimm de volkssprookjes die zij noteerden tussen 1819 (2de editie) en 1857 (laatste versie) flink aanpasten om ze didactischer, conventioneeler en christelijker te maken. De Grimms begonnen zich na de eerste editie van hun sprookjes op kinderen te richten nadat zij getipt waren op de bredere afzetmarkt die dit zou opleveren. Wat betreft de socialisatie van kinderen betekent dit dat zij mede door de sprookjes van de Grimms worden gevormd tot gehoorzame christenen.

Via de uiteindelijke versie van de Grimms of via de hoofse 'Sprookjes van Moeder de Gans' van Perrault (met een moraal aan het einde van het sprookje) werden de meeste sprookjes bekend en verspreid. In de 19de eeuw ontstond er een soort vrije markt voor sprookjes: er kwamen bijvoorbeeld opera's, balletten en gedichten gebaseerd op sprookjes. De adaptatie en remediatie ging samen met het toenemende functioneren van het sprookje als product, als *commodity*. Deze commercialisering van het sprookje en van sprookjesfiguren werd in de 20de eeuw geperfectioneerd door Walt Disney.

Het sprookje van Walt Disney

De sprookjesstructuur bij Disney

Dat sprookjes steeds de overtuigingen, de afkomst en de persoonlijke smaak van hun vertellers reflecteren is niet minder waar voor Walt Disney. Als ondernemende, conservatieve maar vrijheidslievende pro-Amerikaanse zoon van een socialist, verkoopt hij in zijn speelfilms telkens de *American Dream* (Watts "Walt Disney"; Watts *The Magic Kingdom*).³ De *American dream* houdt simpel gezegd in: het opklimmen in de maatschappij 'from-rags-to-riches'. Dit komt overeen met het stramien van het volkssprookje, waarin de arme, onderdrukte en/of benadeelde persoon (underdog) het wonder boven wonder tot koning of prinses schopt. Deze sprookjesstructuur is niet alleen van toepassing op de eerste animatiefilms van speelfilmlengte die onder het toeziend oog van Walt Disney zelf werden gemaakt, maar ook op de Disneys die na Walts dood in 1966 werden geproduceerd. Er blijkt een vaste Disney-methode te zijn ontstaan om verhalen zo te transformeren of te creëren dat het een gegarandeerd succesvolle en eenvoudig te consumeren film oplevert. In die methode spelen sprookjes en de sprookjesstructuur een hoofdrol.

Disneys allereerste film was een adaptatie van de Grimm-versie van 'Sneeuwwitje' (*Snow White*, 1937) en zijn tweede film *Pinocchio* (1940) was gebaseerd op het literaire sprookje/bildungsroman van Collodi (1826-1890).⁴ Na het creatieve experiment *Fantasia* (1940), destijds een commerciële flop, keerde Disney terug naar de sprookjesstructuur met *Dumbo* (1941). *Dumbo* was gebaseerd op een kinderboek, maar de plot komt grotendeels overeen met die van het volkssprookje (en de *American Dream*). *Dumbo* is een held met een schijnbaar gebrek (lelijke, grote oren), de andere olifanten pesten hem (de tegenstanders), hij wil zich bewijzen en krijgt

³ Watts zet Walt Disney neer als een populistische all-American boy. Disney zou een hekel hebben aan het elitaire predikaat van het woord 'culture' en (na WOII en een staking van zijn tekenaars) aan het communisme. Een citaat uit een speech van Walt Disney benadrukt zijn ideaalbeeld van en zijn loyaliteit aan Amerika: "it seems to me that the first duty of culture is to defend freedom and resist all tyranny...I thank God and America for the right to live and raise my family under the flag of tolerance, democracy, and freedom." (Watts "Walt Disney" 102).

⁴ Het is belangrijk op te merken dat Collodi's *Pinocchio* al een eindje afstaat van het traditionele volkssprookje, het is een ingewikkelde roman met maatschappijkritiek en de gelukkige afloop is ambigu, aangezien de schelm Pinocchio zich moet conformeren aan de regels van de maatschappij. De onderliggende structuur is echter wel die van de domme sprookjesheld die na het overwinnen van obstakels via magische hulp een doel bereikt.

hiervoor hulp van een muis die hem laat denken dat hij met een ‘magische’ veer in staat is om te vliegen. De kracht om te vliegen blijkt echter in Dumbo zelf (en zijn grote oren) te zitten en in een soort ‘eindstrijd’ tussen Dumbo en de andere olifanten is het Dumbo die ‘wint’. De outcast wordt de trots van het circus.

De sprookjesstructuur die bij *Dumbo* is gesignaleerd vinden we terug in de gehele Disney-canon. Altijd is er een held met een bepaald verlangen, een wensdroom. Doornroosje, Sneeuwwitje en Assepoester dromen letterlijk van hun prins, de Kleine Zeemeermin en Quasimodo willen “naar de mensen”, enzovoorts. Deze wens wordt meestal via een liedje uitgesproken en Zipes stelt zelfs dat elke Disneyfilm de standaard Hollywood musical uit de jaren ’30 imiteert (93). Via de muziek kan direct ingewerkt worden op emoties.

Na het bekijken van een groot gedeelte van de Disney ‘canon’ zou ik de volgende weergave van de algemene structuur willen voorstellen:⁵

Introductie van de held(in) en zijn/haar wereld (vaak inclusief helpers); de held(in) verlangt iets; introductie van de tegenwerkende schurk; de held probeert zijn/haar doel te bereiken maar ondervindt tegenstand, hij/zij krijgt echter ook (magische) hulp (vaak van dieren); de eindstrijd met de schurk wordt gewonnen dankzij die hulp (in het geval van een heldin is het – vooral in eerdere Disneys – haar geliefde die de werkelijke strijd levert); de verlangens worden vervuld, wat vaak een huwelijk betekent.

Deze structuur is nauwelijks te onderscheiden van het sprookjesmodel van Propp/Greimas. Het nieuwe medium film maakt echter verschuivingen van functies binnen de sprookjesplot mogelijk. Zo is het niet noodzakelijk dat als een personage getoond wordt, hij of zij gelijk een voor de plot belangrijke handeling uitvoert. Het kan daardoor voorkomen dat de schurk voorafgaand aan de wensdroom van de held geïntroduceerd wordt (bijvoorbeeld in *The Lion King*), of zelfs eerder (bijvoorbeeld in *Snow White*).

In de traditionele volkssprookjes die door Disney geadapteerd werden zijn niet veel grote aanpassingen gedaan. Perraults ‘Assepoester’ is zelfs tot in detail overgenomen, inclusief glazen muiltje, goede petemoei, pompoen en muizen die in paarden veranderen.⁶ De aanpassingen zitten hier vooral in de uitbreiding en toevoeging van komische bijrollen, het slechter maken van de boze stiefmoeder (Disney laat haar Assepoester zelfs opsluiten) en het ontbreken van vergiffenis aan de stiefzusters aan het einde. Hierbij moet gezegd worden dat Perraults versie van dit eeuwenoude verhaal dat meer dan 300 varianten kent, niet de scherpe kantjes heeft van bijvoorbeeld de Grimm-versie (Dundes).⁷ Hierin hakken de stiefzusters een stuk van hun eigen voet af en komt de magische hulp van Assepoesters dode moeder. Perrault schreef voor het hof en hij moest rekening houden met de voorkeuren van hoge heren en jonkvrouwen; zijn ‘Assepoester’ komt overeen met die voorkeuren.⁸

⁵ Onder de Disney canon versta ik: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953), *Lady and the Tramp* (1955), *Sleeping Beauty* (1959), *Robin Hood* (1973), *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991), *Aladdin* (1992), *The Lion King* (1994) en *The Hunchback of the Notre Dame* (1996).

⁶ Perraults variant van ‘Assepoester’ en andere varianten van dit type sprookje zijn te vinden via: www.pitt.edu/~folktexts.html. Ook interessant in dit verband is het eerdere filmpje dat Disney over Assepoester maakte, het zogenaamde Laugh-o-gram filmpje *Cinderella* uit 1922 (7:22 min). Dit is een slapstick-versie die uit de jaren ’20 komt. Assepoester en de prins zijn kinderen, de andere mensen niet, er is geen sprake van een glazen muiltje en ook niet van een pompoen die een koets wordt.

⁷ De 3 beroemdste versies van het sprookje noemt Dundes op xvi: “the version from Basile’s *Pentamerone* (1634-1636), Perrault’s ‘Cendrillon’ of 1697, and the Grimms’ ‘Aschenputtel’ of 1812”.

⁸ Perraults versie van ‘De Schone Slaapster’ heeft echter wel degelijk zeer wrede elementen. Als de Schone Slaapster eenmaal goed en wel getrouwd is, blijkt dat ze een kannibalistische schoonmoeder heeft die haar kinderen wil oppeuzelen. Dit gedeelte van het verhaal is in Disneys *Sleeping Beauty* wijselijk achterwege gelaten, maar het eerste gedeelte van Perraults versie wordt trouw nagevolgd. Een van de grootste toevoegingen, die ook bij Sneeuwwitje wordt gedaan, is de zogenaamde ‘liefdeskus’. Bij Perrault slaapt het meisje de volle honderd jaar en wordt daarna wakker, waarop zij toevallig een prins naast haar bed aantreft.

Van adaptatie naar disneyficatie

De aanpassingen bij films gebaseerd op volkssprookjes zijn interessant, maar de mate waarin Disney de sprookjesstructuur toepast, wordt pas duidelijk bij een beschouwing van de verfilmingen die afwijken van de traditionele sprookjesstructuur. Dit blijkt met name in de uitvoering van het ‘gelukkige einde’ wanneer het Goede het Kwade verslaat. Andersens ‘Kleine Zeemeermin’ is een goed voorbeeld, dit is weliswaar een sprookje, maar geen traditioneel sprookje, het eindigt uitgesproken tragisch als de zeemeermin moet kiezen tussen haar eigen leven en dat van haar prins, waarop zij haar prins laat leven met een andere geliefde en zelf vergaat tot het schuim van de zee (Andersen). In de Disney-adaptatie is de sprookjesstructuur versterkt: het verbod om naar ‘de mensenwereld’ te gaan is absoluut (terwijl Andersens zeemeermin er een jaar mag doorbrengen). De zeeheks is vele malen slechter gemaakt en neemt zelfs de gedaante van de andere geliefde aan (als Propps ‘valse held’). Er is een eindstrijd tussen de prins en de heks en er is een gelukkig einde met een huwelijk toegevoegd. Een dergelijke adaptatie mag ‘disneyficatie’ worden genoemd. Deze term, nota bene opgenomen in de *Van Dale*, heeft de negatieve connotatie van oppervlakkig, escapistisch vermaak.⁹ Net zoals de bezoeker van een Disneypretpark wel tijdelijk spanning mag ervaren in spookhuis of achtbaan, maar dolgelukkig weer naar huis moet terugkeren (al sparend voor de volgende trip), mag de kijker van de Disneyfilm gespannen aan het scherm gekluisterd zijn, maar moet het gelukkige einde voor een bevredigend gevoel zorgen. Hierbij is geen plaats voor grijstinten in de karakters van de personages, een slechterik moet echt slecht zijn en een held echt goed, anders wordt de eindstrijd tussen Goed en Kwaad enigszins ongemakkelijk. Tegelijkertijd vraagt het medium speelfilm door zijn lengte om een uitbouw van de personages uit de korte volkssprookjes. Steven Watts – die de Disneyfilms als “*sentimental modernism*” ziet – spreekt van Disneys “*distinctive ‘personality’ animation, which encouraged more naturalistic depictions, while endeavoring, in his own words, ‘to create the feeling that these little characters are live, individual personalities – not just animated drawings’*” (Watts 91). Watts spreekt dan wel over het ‘uitdiepen’ van karakters, maar bij al Disneys aandacht voor het uiterlijk en de doelen van held en schurk en voor de schattigheid of klunzigheid van de helpers blijven al zijn personages zwart-wit figuren. Van karakterontwikkeling is noch in het volkssprookje, noch bij Disney sprake.

Een duidelijk voorbeeld van een adaptatie waarbij behoorlijk gesleuteld is om de tweedeling tussen Goed en Kwaad helder te houden is Disneys versie van Victor Hugo’s *Notre Dame de Paris* (1831). Victor Hugo’s uitgebreide roman eindigt afschuwelijk, met de dood van Esmeralda, Frollo en Quasimodo. Nou is het niet verwonderlijk dat in de Disney-versie alleen de zogenaamde ‘schurk’ sterft, maar de aanpassingen in het verhaal om van Claude Frollo uitsluitend een slechterik te maken zijn opmerkelijk. In de roman wordt aartsbisschop Frollo verteerd door zijn seksuele lust/verliefheid en de daaropvolgende haat voor de zigeunerin Esmeralda. Opvallend genoeg is dit in de film behouden, maar om van Frollo een complete ellendeling te maken is zijn eerdere liefdevolle opnamen van Quasimodo (uit medelijden en medemenselijkheid) veranderd in het met tegenzin opvoeden van de vondeling, naar het gebod van de ‘aartsbisschop’ (een apart personage!). Zo wordt Hugo’s aartsbisschop Frollo bij Disney opgesplitst in de goede aartsbisschop en de slechte Frollo. Daarnaast is van kapitein Phoebus – de ijdele nietsnut die Esmeralda laat zitten – een held gemaakt, die dapper strijdt voor Esmeralda.

Terwijl de held en de schurk hun strijd uitvechten zijn de helpers er vooral ter verluchting en vermaak en voor de noodzakelijke uitbreidingen op de sprookjesplot, bovendien kunnen de tekenaars hier hun creativiteit op loslaten. Dit begon al met de zeven dwergen in Disney’s eerste lange tekenfilm *Snow White*. In *Cinderella* (1950) zien we dat de bijkarakters hele eigen subplots krijgen: de muizen (helpers van Cinderella) voeren een eigen strijd tegen de kat Lucifer (een tegenstander van Cinderella). Een waarschijnlijk ingecalculerde bijkomstigheid van die nadruk op

⁹ Van Dale definieert ‘disneyficatie’ als volgt: “1. verwerking van boeken, sprookjes, maatschappelijke motieven, tot massaal vermaak voor kinderen. 2. zodanige modellering of transformatie van (delen van) de werkelijkheid dat ze amusementswaarde krijgt en het decor vormt van een voorspelbare, niet-vijandige leefwereld.”

schattige personages was al vanaf *Snow White* dat diezelfde personages buiten de tekenfilm om tot product konden worden gemaakt in de vorm van knuffels, poppen, enzovoorts. Dit ging samen met de algemene opkomst vanaf de jaren '20 van de "*intensification and rationalization of the process through which films were linked to consumer goods*" (Smoodin 204).

Kritische kanttekeningen bij de Disneymethode

Het wereldbeeld dat doorklinkt in al deze Disneyfilms wordt vanuit wetenschappelijke hoek overwegend kritisch bekeken. Douglas Brode (2004) vormt een uitzondering als hij Disney niet als conservatief maar juist als revolutionair ziet, omdat in Disneyfilms kinderen en jongeren rebelleren tegen ouderen met een positieve uitkomst. Dit linkt Brode aan de hippie-generatie ("*Disneyfilms taught us to question all authority*" Brode xvi), waarbij hij bijvoorbeeld *Alice in Wonderland* (1951) als één grote drugsroes ziet. Wat Brode in zijn bespreking vergeet is dat de zogenaamde rebellerende kinderen zich aan het einde netjes aanpassen aan wat de maatschappij van hen verlangt: men trouwt of neemt verantwoordelijkheid. Walt Disney koos weliswaar de kant van het kind (als een ware romanticus verheerlijkte hij de zogenaamd onschuldige staat van kinderen en dieren), maar ingaan tegen de heersende cultuur deed hij hiermee niet. De Disneyfilms versterken juist Amerikaanse ideologieën. Daarmee zijn Disneys sprookjes evengoed een reflectie van de cultuur als de volkssprookjes en literaire sprookjes van hun tijd, maar met Disney komen hier een aantal problemen bij. Dit wordt met name duidelijk in een vergelijking met de orale sprookjes: Disneyfilms zijn een massaproduct, waardoor onvermijdelijk andere (commerciële) bijbedoelingen de vertelling insluipen, en er – net als bij de literaire sprookjes, maar nog extremer – rekening wordt gehouden met de doelgroep en met wat men denkt dat de grootste gemene deler het makkelijkst kan verhapstukken. Daarnaast is er net als bij de literaire sprookjes sprake van een versie die gefixeerd wordt, in tegenstelling tot het 'levende' orale sprookje, waarbij elke verteller een stem had en het sprookje dus 'van iedereen' was in actieve en niet alleen in passieve zin.

Vanuit feministische hoek wordt Disney zwaar bekritiseerd vanwege de overwegend passieve (sprookjes)heldinnen. Zipes geeft in zijn boek al kritiek op de literaire sprookjes, die de patriarchale machtsstructuren ondersteunen en vrouwen afschilderen als ijdele, passieve wezens, inferieur aan mannen. Over Disney is hij nog minder te spreken, hij stelt dat Disney "*a particular American perspective on individualism and male prowess*" verheerlijkt (Zipes 90). Kay Stone bekritiseert niet alleen Disney, maar ook de Grimms, wanneer zij stelt dat in de Anglo-Amerikaanse sprookjesvarianten veel actievere Assepoesters voorkomen dan in de Europese.¹⁰ Roberta Trites vindt Disneys versie van 'De Kleine Zeemeermin' seksistischer dan het origineel en stelt in het algemeen dat vrouwelijke protagonisten bij Disney weliswaar in het begin neergezet kunnen worden als zelfstandige meisjes met een eigen wil, maar dat die eigen wil uitsluitend leidt tot afhankelijkheid van de geliefde en het huwelijk.¹¹ Er lijkt echter wel degelijk een besef bij Disney van veranderende gender-rollen in de maatschappij: de vrouwelijke protagonisten in recentere Disneyfilms zijn actiever (in de strijd tegen de schurk bijvoorbeeld) dan in de eerste Disneys. Zo is Esmeralda in de *Hunchback* juist zelfstandiger, actiever en minder kinderlijk dan haar literaire variant. Echter, over de gehele Disney-canon heeft de passieve heldin een absolute meerderheid over de actieve heldin, met name wat betreft de eindstrijd tussen held en schurk.

Die strikte eindstrijd grijpt terug op de Bijbelse Apocalyps. In de Disneyfilms wordt het apocalyptische aspect versterkt ten opzichte van traditionele volkssprookjes, doordat de eindstrijd tussen held en schurk nachtmerrieachtige proporties krijgt. De schurk lijkt telkens een vertegenwoordiger van al het kwaad in de wereld (zie bijvoorbeeld Malafide in *Sleeping Beauty* en Ursula in *The Little Mermaid*) en de strijd is behoorlijk gewelddadig. De boodschap dat er een absoluut Goed en absoluut Kwaad bestaat en dat de strijd tussen die twee onvermijdelijk is, kan gevaarlijke consequenties hebben. Het gaat wellicht wat ver om een directe relatie voor te stellen met de apocalyptische 'oorlogstaal', zoals George W. Bush en Tony Blair deze aanwendden "in

¹⁰ Stone, 1975.

¹¹ Trites, 1991.

their rationale for their concept of a just war” (Warner 27), maar het gemak waarmee in de laatste jaren de militaire boven de diplomatieke weg is gekozen kan wellicht wel opgevat worden als een indicatie dat het wereldbeeld in zwart-wit een verontrustende zegetocht voert.

De held uit het volkssprookje wordt benadeeld en beproefd en bereikt uiteindelijk via magische hulp wat hij/zij wil, maar daarbij is het gruwelijk doden van de tegenstander lang niet altijd een noodzakelijkheid. De Disneyfilm daarentegen maakt een magische en populaire combinatie van het sprookje, de *American Dream* en de apocalyptische strijd. Zo lijken we tussen alle schattigheid en lieve liedjes de boodschap mee te krijgen dat we onze vijanden vooral niet moeten sparen.

Conclusie

Wat is er nou precies gebeurd met het sprookje op de weg van de volkscultuur naar de disneyficatie? Vanaf de eerste mondelinge overdracht tot de recentste Disneyadaptatie is het een afspiegeling gebleven van de ideeën van de cultuur waaruit het is ontstaan. De basisplot met haar functies en actanten is overeind gebleven. Terwijl het sprookje in de orale cultuur van en voor het volk was, werd het in de literaire traditie voor de gegoede klasse. Disney gaf het sprookje terug aan het volk, door een populair medium te gebruiken, maar daarbij bouwde hij voort op de didactische, commerciële methode van de Grimms (die ook al niet meer voor de gegoede klasse schreven, maar voor kinderen). Bovendien zijn de Disneysprookjes niet van het volk zelf afkomstig: ze zijn de afspiegeling van de visie van het bedrijf Disney. Zoals Zipes stelt: “*In short, the fairy-tale film silenced the personal and communal voice of the oral magic tales and obfuscated the personal voice of literary fairy-tale narratives.*” (Zipes 69). Het sprookje is niet langer betekenisvol (orale cultuur), of didactisch (latere literaire sprookjes), maar volkomen ter vermaak.

Sprookjes die gericht zijn op kinderen spelen een belangrijke rol in hun socialisatie. Disneyfilms zijn hierbij van grote invloed, gezien de gigantische populariteit. Via de Disneys wordt kinderen met de paplepel ingegoten dat het Goede altijd wint en dat er überhaupt zoiets is als het Goede. In sprookjes binnen de orale cultuur vormde dit plot meer een gewenste situatie die in strijd was met het dagelijks leven, maar voor de kinderen die opgroeien met Disney vormt het mede hun verwachtingspatroon over de wereld. De adaptaties van verhalen als ‘De Kleine Zeemeermin’ en *Notre Dame de Paris* hebben hun origineel zo drastisch veranderd dat het niet alleen een vals beeld geeft van de wereld, maar ook van de wereldliteratuur. De Disney-versie wordt dé versie en die versie ondersteunt een zwart-witte, conservatief Amerikaanse visie op de wereld.

De remediatie van het sprookje gaat ondertussen steeds verder: van oraal naar geschreven, naar beeldende kunst, muziek en film, maar nu ook naar computergames en stripboeken. Disneys gewoonte om boeken – inmiddels stripboeken – uit te geven na een film is een interessante vorm van ‘novelization’ (Baetens 48). Dit geldt zeker voor die gevallen waar bij de Disneyfilm eerst een ander boek of verhaal vooraf ging. Karakters uit de Disneyfilms infiltreren in andere films, in de *Donald Duck* en in levende lijve in de pretparken, die op hun beurt de ultieme versie van het ‘zelf beleven’ via videogames vormen. In Hugo’s *Notre Dame de Paris* wordt smartelijk meegedeeld dat het (geprinte) boek het gebouw zal vermoorden, omdat mensen hun gedachten op papier gaan schrijven in plaats van in steen, zullen gebouwen hun betekenis verliezen. Het zou wel erg pessimistisch zijn om te stellen dat de Disneyfilm – of Disney in het algemeen – sprookjes, verhalen en romans vermoordt. De vergelijking met een gulzige wolf lijkt toepasselijker: de sprookjes en verhalen worden dan wel opgeslokt en geadapteerd, maar onder de oppervlakte blijven ze leven. Het is slechts een kwestie van tijd tot een kind weer een originele versie van een verhaal of een aparte versie van een sprookje ontdekt en deze bevrijdt uit de maag van de wolf. Met het ontdekken van die andere verhalen komt het besef dat er verschillende versies bestaan en dat niet altijd alles goedkomt, maar dat je daar wel op mag hopen.

Bibliografie

Andersen, Hans Christian. *Andersen: sprookjes en verhalen* (volledige uitgave). Rotterdam: Lemniscaat, 1992.

- Andrew, Dudley. "Concepts in Film Theory: Adaptation". In: Braudy, Leo & Marshall Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*,. Oxford: Oxford University Press, 1999. pp.452-460.
- Baetens, Jan. "Novelization, a Contaminated Genre?" In: *Critical Inquiry* 32, 2005. pp.43-60.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.
- Brode, Douglas. *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2004.
- Clerkx, Lily E. *En ze leefden nog lang en gelukkig (een historisch-sociologische benadering, familielevens in sprookjes)*. Amsterdam: Bert Bakker, 1992.
- Dundes, Alan. *Cinderella: A Folklore Casebook*. New York: Garland Publishing, Inc., 1962.
- Hugo, Victor. *The Hunchback of Notre Dame*. New York: The Modern Library, 2004. [1831].
- Ong, Walter. "Orality and Literacy: Writing restructures consciousness." In: Finkelstein, David & Alistair McCleery (eds.). *The Book History Readers*. London: Routledge, 2002. pp.105-117.
- Propp, Vladimir. *De Morfologie van het Toversprookje, Vormleer van een Genre*. Utrecht: Het spectrum 1997. [1928].
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. New York: Routledge, 2005.
- Smoodin, Eric (ed.). *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*. New York: Routledge, 1994.
- Stone, Kay. "Things Walt Disney Never Told Us". In: *The Journal of American Folklore* 88, 1975. pp.42-50.
- Trites, Roberta. "Disney's Sub/Version of Anderson's The Little Mermaid". In: *Journal of Popular Film and Television* 18, 1991. pp.145-152.
- Warner, Marina. "Angels & Engines: The Culture of Apocalypse". *Naritan* 25, 2005. pp.12-41.
- Watts, Steven. "Walt Disney: Art and Politics in the American Century". In: *The Journal of American History* 82, 1995. pp.84-110.
- Watts, Steven. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. Boston: Houghton Mifflin, 1997.
- Zipes, Jack. *Happily ever after : fairy tales, children and the culture industry*. New York: Routledge, 1997.

Summary

This essay traces the development of the folktale from its traditional oral form to a Disney commodity. The first part discusses a few general characteristics of folktales from a structuralist point of view. The second part deals with the development of the folktale from oral performance to literary fairytale.

Finally the fairytale-films by Walt Disney play a central role when addressing the following questions: how are folktales influenced by cultural change e.g. the invention of a new medium as opposed to oral transmission? How do folktales influence the culture of which they are at the same time a part?

Emy Koopman (1985) studeerde Klinische Psychologie (bachelor behaald in 2006, cum laude) en is inmiddels derdejaars Literatuurwetenschap aan de Universiteit Utrecht.