

# STRIPHELDEN OP DE DIVAN

De ontraadseling van de complexen van Asterix,  
Babar, Donald, Kuifje en Superman

Jaap van Ginneken

met illustraties van Mariet Numan (niet in de pdf)

<logo nz>

Uitgegeven door: Uitgeverij Nieuwezijds, Amsterdam

Illustraties: Mariet Numan, Amsterdam

Omslag en vormgeving: Neno, Amsterdam

Druk: Krips BV, Meppel

Druk omslag: Zuidam & Uithof, Utrecht

Bindwerk: Meeuwis, Amsterdam

Copyright © 2002, Jaap van Ginneken

ISBN 90 5712 137 9

NUR 770

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm, geluidsband, elektronisch of op welke andere wijze ook en evenmin in een retrieval system worden opgeslagen zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor Anand, voor later

## Voorwoord

Veel ouders lezen hun kleine kinderen op de knie een verhaaltje voor, vlak voor het slapen gaan. Ik lees mijn zoon Anand in zijn huidige peuterjaren onder meer voor uit 'klassieke' stripboeken: Asterix, Babar, Donald, Kuifje en Superman. Ik vertel het verhaal, hij kijkt de plaatjes, roept en wijst: Kijjijjk!!! Het zijn de mooiste momenten van het vaderschap, van *male bonding* in *quality time*.

Maar tussendoor flitst steeds door mijn hoofd dat ik weet dat achter deze succesvolle stripfiguren juist grote persoonlijke drama's schuilgaan. De verwonding van hun makers, als wees of als vreemdeling, schemert bij nader inzien heel emotioneel door in deze avonturen. De eerste oerverhalen hebben zo allemaal een verborgen extra lading, waarvan de schrijvers en tekenaars zich destijds vaak slechts half bewust waren, maar die latere biografen -- vaak in fasen -- aan het licht hebben gebracht.

Ik was zelf overigens heel sceptisch, toen ik dergelijke suggesties voor het eerst tegenkwam. De hypothese was echter fascinerend, en naarmate ik me erin begon te verdiepen raakte ik er gaandeweg steeds meer van overtuigd dat er zeker iets in zat. Ik denk daarbij niet zozeer aan de afzonderlijke observaties van de verschillende analytici, die soms vergezocht lijken maar toch wel curieus zijn. Het gaat veeleer om het globale plaatje, zowel van de afzonderlijke hoofdstukken als van het gehele boek. Is de suggestie daarvan over het geheel genomen al dan niet aannemelijk?

Oordeel zelf. Zelfs voor de sceptici valt er op deze ontdekkingsreis namelijk van alles te beleven. Dit boekje kan namelijk ook worden gezien als een speelse confrontatie met de psychologie en de semiologie of betekenisleer, voor een algemeen publiek, voor beginnende studenten, maar ook voor ervarener professionals.

De publicatie geschiedde in samenwerking met het Centrum voor Populaire Cultuur aan de Universiteit van Amsterdam. Mijn dank gaat uit naar de staf van de Persbibliotheek in Amsterdam, en de stripmusea in Brussel en Angoulême, waar men mij hielp de eerste documentatie op te sporen, en naar Max Arian, Eric Haas, Tudor Oltean, Joost Smiers, Saskia Tellegen-van Delft, Rein van Willigen en Liesbeth van Zoonen, die het laatste manuscript van commentaar en suggesties voorzagen. Zij kunnen overigens natuurlijk niet verantwoordelijk worden gehouden voor eventuele fouten of controversiële uitspraken.

Jaap van Ginneken,  
Amsterdam/Villeneuve Loubet, zomer 2002

## Inhoud

1. Inleiding
  2. Babar en Oedipus
  3. Donalds temperament
  4. Kuifjes verdriet
  5. Superman als schlemiel
  6. Asterix de vreemdeling
  7. Nawoord
- j
- Verantwoording
- Literatuur
- Over de auteur

## Inleiding

Dit boek gaat over enkele van de bekendste striphelden uit de begintijd van het genre. Ieder van die striphelden heeft een welomschreven identiteit en karakter meegekregen. Maar bij nadere beschouwing hebben ze allemaal ook identiteitsproblemen en karakterfouten -- verborgen obsessies en complexen, neurosen waarvoor ze eigenlijk in therapie zouden moeten gaan. Alleen blijkt daarbij keer op keer dat in hun avonturen eigenlijk de psychische conflicten van hun makers doorklinken, zonder dat die dat zelf bedoelden of begrepen. Pas vele jaren later, vaak na hun dood, werden soms geheimen bekend die ze zorgvuldig voor de buitenwereld verborgen hadden trachten te houden. Een paar voorbeelden.

- Het olifantje Babar worstelt met zijn naam en met zijn identiteit. Waarnaar verwijst die naam, wie is hij in zijn diepste wezen, wat drijft hem? Dat begint al op de eerste pagina's van het eerste album, *De geschiedenis van Babar*, waarin hij als baby zijn moeder verliest en verweesd achterblijft -- een aangrijpende oerscène die overigens in veel recente uitgaven eenvoudigweg gecensureerd is. Wat is de aard van de band met zijn ouders, met zijn land van herkomst? Hoe klinken daarin de diepste gevoelens van de makers door, van vader en zoon De Brunhoff?
- De eend Donald Duck heeft een karakterprobleem. Hij is hard en gierig, iemand van twaalf ambachten en dertien ongelukken die zijn steeds terugkerende frustraties in tomeloze agressie omzet. Hoe komt het dat seksualiteit en romantiek zo nadrukkelijk afwezig zijn, behalve in zijn eerste eigen film *Don Donald* en in zijn laatste grote film *De drie caballeros*? Waarom flirt hij daarin steeds opnieuw uitgerekend met Latijnse schonen? Hoe komt het dat zijn partner zijn partner niet is, zijn kinderen zijn kinderen niet zijn, en zijn vader zijn vader niet is? En wat heeft dit alles te maken met de mogelijk verborgen herkomst van maker Walt Disney, en met zijn vroegste jeugd?
- De journalist Kuifje reist van jongs af aan de hele wereld over, en ontvlucht zo de leegte thuis, tot aan het album *De juwelen van Bianca Castafiore*. Waarom heeft de plaatsvervangende moeder daarin een Italiaanse naam die 'kuise witte bloem' betekent? Is zij nog maagd? Waarom heet de plaatsvervangende vader Kapitein Haddock, terwijl hij afstamt van de hoge adellijke Chevalier de Haddock? Waarom

doet Kasteel Molensloot aan het koninklijk paleis van Versailles denken, en waarom staat er uitgerekend een dolfijn in het wapen boven de voordeur? Klinkt daarin een groot familiegeheim door van de maker Hergé?

-De tragedie van mensenredder Superman is dat hij de liefde van zijn leven misloopt doordat hij zijn ware identiteit geheim moet houden. Die wordt overigens al onthuld op de eerste pagina's van het eerste nummer van zijn blad *Action Comics*. Wat is dat voor superieure verre beschaving waaruit hij voortkomt? Wat is de taal waarnaar de namen van zijn biologische ouders verwijzen? Waar komt zijn opvallende kleding vandaan en dat raadselachtige teken op zijn borst? De sleutel zit opnieuw in de achtergronden en wederwaardigheden van zijn makers. Maar wat waren hun namen eigenlijk en waarom zijn die zo lang voor de buitenwereld verborgen gehouden?

-De dorpling Asterix is een patriot, een tikje chauvinistisch bovendien. Al in de eerste plaatjes van het eerste album *Asterix de Galliër* worden de achtergronden daarvan uit de doeken gedaan. Maar wie is eigenlijk die kleine grote man die leiding geeft aan het verzet? Waar ligt dat dorp dat standhoudt tegen de buitenlandse invasie? Wat is precies de toverdrank die hem zo'n bijzondere kracht geeft? Hoe komt het dat hij zo ongegeneerd durft te spelen met stereotypen en vooroordelen? Dat heeft alles te maken met de privé- en familiegeschiedenis van de makers van Asterix, Goscinny en Uderzo.

Vijf striphelden, acht makers, tientallen albums, verkocht in miljarden exemplaren, komische en absurde verhalen. Is het denkbaar dat de identiteitsproblemen en karakterfouten, de verborgen obsessies en complexen, de psychische conflicten van de makers, onbedoeld doorklinken in deze schijnbaar ongeremde fantasieverhalen? En is dat achteraf dan nog te traceren en te reconstrueren aan de hand van alternatieve biografieën, die vaak pas decennia na hun dood verschenen? Dit boek stelt zich tot taak om te trachten de cryptogrammen te ontcijferen.

De serieuze studie van stripverhalen en tekenfilms, van hun helden en hun scheppers, is nu enkele decennia oud. Geleidelijk aan hebben we daardoor steeds meer inzicht gekregen in de psychologie van die helden en hun scheppers, en in de semiologie van de verhalen en thema's, dat wil zeggen: in de vorming van betekenissen daarbij. Daarbij is ook steeds duidelijker geworden dat die 'vrije' fantasie wel degelijk allerlei dieptestructuren verraadt.

Er is vaak sprake van een 'selectieve articulatie' van bepaalde thema's, op verschillende niveaus: van ultra-individueel tot quasi-universeel.

Op het allerindividueelste niveau hebben biografieën, psychologische biografieën, dieptepsychologische biografieën en analyses, vaak in fasen aan het licht gebracht dat de allerintiemste en hoogstpersoonlijke trauma's van de scheppers van stripverhalen op allerlei onbedoelde manieren doorklinken in de wederwaardigheden van hun helden. Vaak werden pas jaren na de dood van de scheppers in bredere kring zaken over achtergrond en leven bekend die de thematiek van hun oeuvre opeens in een heel ander perspectief plaatsten.

Die vroege stripverhalen en tekenfilms, gemaakt door één of twee personen, lijken dan ook deels te hebben gefunctioneerd als een soort projectietests. Bij dergelijke tests worden vaak inktvlekken gebruikt -- of andere onduidelijke plaatjes of verhalen -- om op grond van de betekenis die iemand daaraan toekent, diepere gevoelens op het spoor te komen. Als nauwkeurige tests hebben de meeste vakmensen ze inmiddels goeddeels losgelaten, maar als hulpmiddel bij diagnose- of therapiegesprekken (en trouwens ook bij kwalitatief communicatie- en opinieonderzoek) worden ze nog regelmatig gebruikt. Juist situaties en avonturen waarin alles kan en alles mag lijken een ideaal projectiescherm te bieden voor verborgen dromen en angsten -- hoe gecodeerd ook.

Naast het individuele is er ook nog het collectieve niveau, dat van de groepsideologie. Schrijvers en kunstenaars zijn concrete mensen van vlees en bloed, die leven in concrete maatschappelijke omstandigheden. Ze delen vaak met hun sociale categorie een ondoordacht of onbewust mannelijke of vrouwelijke blik op de wereld, een blanke of een gekleurde. Ze behoren tot een generatie, tot een klasse, en zo meer. Hun 'vrije' fantasie zal daarvan op allerlei manieren de sporen dragen. Ook en juist wanneer die fantasie heel humoristisch en absurd is. Want het is juist in het bruskeren van taboes dat diezelfde taboes worden erkend, en soms zelfs in zekere zin herbevestigd.

Zowel de individuele preoccupaties als de sociale ideologie van het oeuvre moeten echter tegelijk met universeelere thema's resoneren, willen dergelijke creaties een breed succes buiten de onmiddellijke omgeving ontmoeten, laat staan een blijvende wereldwijde hit worden. De maker kan bijvoorbeeld een wees zijn, bij wie verlatingsangst achteraf heel schril blijkt door te klinken in al zijn verhalen en tekeningen. Enerzijds is dat heel particulier, anderzijds is het ook heel universeel -- in de zin dat het voor eenieder herkenbaar en enigszins navoelbaar is. Hetzelfde geldt voor veel andere elementaire familie- en relatiethema's.

Bepaalde nieuw ontstane dominante visies (zoals de middenklasse-ideologie) blijken bovendien hardnekkige stereotypen voort te brengen die verbreid en geïnternaliseerd worden, zelfs door andere (marginalere) groepen



waarvan juist oppositie zou kunnen worden verwacht. Veel vrouwen hebben zo in veel opzichten ongewild een mannelijke blik op zichzelf geïnternaliseerd. Veel niet-blanken hebben zo in veel opzichten ongewild een blanke blik op zichzelf geïnternaliseerd. Zeer breed aanvaarde stripverhalen kunnen zo een mannelijk-chauvinistische of blank-koloniale blik op de wereld cultiveren die niet als zodanig herkend wordt, maar die juist als quasi-universeel over het hoofd gezien wordt. Het kan leerzaam zijn om te proberen die verborgen signalen te ontcijferen.

Het bovenstaande klinkt wellicht niet helemaal onredelijk. Toch zal de lezer nauwelijks bereid zijn om op voorhand te geloven dat de avonturen van Babar, Donald, Kuifje, Superman, Asterix en vele anderen op geloofwaardige wijze in psychologische termen kunnen worden geanalyseerd, of dat daarin op tamelijk overtuigende wijze het doorklinken van verborgen obsessies en 'complexen' van de makers kan worden aangetoond. Dat hoeft ook niet want 'the proof of the pudding is in the eating', zoals de Engelsen zeggen. Natuurlijk zal de lezer af en toe de wenkbrauwen fronsen, of moeite hebben een glimlach te onderdrukken. Maar als het goed is moet hij na lezing van het geheel erkennen dat de globale redenering inderdaad plausibel is, zo niet overal in ieder detail, dan toch in elk geval in beginsel en globaal.

De keuze van de geanalyseerde figuren en thema's berust deels op toeval, deels ook niet. Soms was er toevallig een aanleiding om mij in een bepaalde figuur te gaan verdiepen, en kon ik relatief snel documentatie vinden. In andere gevallen liep de speurtocht dood. Soms bleek al spoedig dat er voldoende materiaal was voor een diepte-analyse. In andere gevallen bleef het allemaal erg aan de oppervlakte. Over de hier summier besproken stripfiguren is in elk geval veel en veel meer te melden, er zijn vaak niet slechts veel boeken maar hele bibliotheken over volgeschreven (slechts zeer ten dele door mij geraadpleegd in stripmusea en dergelijke).

Het boekje beperkt zich dus, probeert ietwat lichtvoetig te blijven en een aanhoudend zwaarwichtige toon te vermijden. Beschouw het vooral als een leerzaam spel, als een *jeu d'esprit*. Een vijftal legpuzzels, waarvan achtereenvolgens een aantal stukjes op hun plaats komen te liggen, zodat een samenhangend plaatje zichtbaar wordt.

2

Babar en Oedipus

Babar, het baby-olifantje dat dierenkoning werd, is de laatste jaren van een ingetogen kinderverhaal tot een drukke miljarden-business geworden. In Frankrijk en Amerika liepen monsterprocessen tussen de rechthebbenden en de marketeers. Naast de boeken zijn er geluidscassettes en video's gekomen, tv-series en films. En ondertussen zijn er niet minder dan tweeduizend Babar-artikelen op de wereldmarkt.

Een hele nieuwe generatie leert de brave dikhuid kennen in een compleet nieuwe gedaante. De zwartwitverhalen waren al eerder met pasteltinten ingevuld, maar zijn nu in primaire kleuren overgezet. Hij is gaan bewegen en geluid gaan maken. Zijn slurf is geleidelijk korter geworden en meer trechtervormig. Zodat hij voor merchandisers als pop gemakkelijker na te maken is.

Binnenkort weet niemand meer hoe het oorspronkelijke personage eruit zag, en wat zijn eigenlijke tragiek was. Daarom hierbij de diepere achtergrond van het epos. Een verhaal van Geluk en Noodlot, van Harmonie en Conflict.

### *De roaring twenties en mei 1968*

Er waren eens twee grote en een beetje deftige families. Ze waren tamelijk welgesteld, en nog kunstminnend bovendien. Ze woonden in het Parijs van de 'roaring twenties'. De ene familie was protestant en woonde op de Rive Gauche van de Seine. Vanuit het raam keek je uit op het standbeeld van een grote bronzen leeuw. De koning van de jungle, die zómaar midden in de stad verzeild was geraakt. Die familie heette De Brunhoff (een sjieke naam, want 'de' verwijst in het Frans vaak naar een adellijke oorsprong).

Vader Maurice was uitgever van kunst- en modeboeken. Hij vervaardigde onder meer een prachtig programma voor de *Ballets Russes* van Serge Diaghilev. Verder gaf hij een uniek theatertijdschrift uit en diverse modetijdschriften -- met zijn oudere zoons en schoonzoon. Alleen de jongste zoon, Jean, was een buitenbeentje dat schilderde, een beetje in de stijl van de impressionisten en post-impressionisten.

De andere familie, Sabouraud, was katholiek, en woonde op de Rive Droite in een buurt met veel kunstgaleries. Vader Sabouraud was een bekend arts en huidspecialist, maar tevens amateurbeeldhouwer en schilderijenverzamelaar. Hij had al een Renoir en een Utrillo verzameld en maar liefst drie Soutines, op aandrang van zijn zoon Émile. Die was zelf ook schilder, en dik bevriend met de genoemde Jean de Brunhoff.

Zó leerde Jean ook Émiles zuster, Cécile Sabouraud, kennen, een pianiste. Ze waren allebei knap en slank, elegant en gedistingeerd. Het was

liefde op het eerste gezicht. Ze trouwden in 1924, kregen tien maanden daarna hun eerste zoon, Laurent, en elf maanden later hun tweede zoon, Matthieu. Ze konden weliswaar niet echt leven van hun artistieke neigingen, maar kregen een genereuze toelage van de wederzijdse families.

's Winters leefden ze goeddeels in een groot atelier in de Rue d'Auteuil in het zestiende arrondissement, met daarnaast een klein slaapkamertje voor de jongens. 's Zomers trokken ze met andere familieleden naar het enorme buitenhuis van vader Sabouraud in Chessy, op zo'n twintig kilometer ten oosten van de hoofdstad. Een kok, een butler en een kindermisje bestierden daar het huishouden. Jean zat in het tuinhuis te schilderen, Cécile speelde piano in de woonkamer. De jongens beleefden avonturen in de tuin en de omgeving. Ze hoefden niet naar school, en volgden slechts wat cursussen. Het was zo dicht bij het aards paradijs als je je maar kunt voorstellen.

Af en toe las Jean zijn zoons voor uit Homerus, namen daaruit zouden later terugkeren in de Babar-verhalen. Af en toe las Cécile haar zoons voor uit de sprookjes van Grimm en Andersen, maar ook uit Britse dierenverhalen als *Peter Rabbit* van Beatrix Potter en *Winnie the Pooh* van A.A. Milne. Op zekere dag had een van de kinderen buikpijn. Moeder verzoon daarop zelf een verhaal over een baby-olifantje dat het nog veel moeilijker had. 'Heerlijk bovenop de rug van zijn mamma maakt Babar een ommetje. Maar achter een bosje zit een gemene jager verborgen die op hen schiet.' De grote kolos stort levenloos ter aarde, de kleine baby huilt hete tranen en vlucht.

**{{Baby Babar wordt in de openingsscène door zijn mama gewiegd in een hangmat, daarna speelt hij met andere olifantenkinderen in het Grote Bos. Al spoedig komt er een lelijke jager aan, die de moeder voor de ogen van het kind doodschiet. Maar waar is de verbeelding van dit oertrauma in sommige van de jongste versies gebleven?}}**

De volgende dag vertelden de jongens het verhaal aan Jean, die het in schoonschrift opschreef en er schetsen bij maakte in een tekenboek -- zo een met allemaal gaatjes en een spiraal erdoor. Hij introduceerde verderop de Rijke Oude Dame, die het mollige weesje onder haar hoede nam. Zij kocht prachtige kleren voor Babar, en lekkere taartjes. Zij werd een van die vele tantes en ooms uit de kinderliteratuur, half ouder en half kameraad. Maar haar frêle figuur was dat van Cécile, de echte moeder van Laurent en Matthieu.

De uitgeversfamilie drong aan op een boekversie van *De Geschiedenis van Babar*. Die verscheen in 1931, op hetzelfde grote formaat als het tekenboek. Er kwam al snel een herdruk, een Engelse vertaling, en twee nieuwe delen: *De Reis van Babar* en *Koning Babar*.

Inmiddels hebben Babar-kundigen alle plaatsen en voorwerpen uit deze oertrilogie proberen thuis te brengen. Het huis van de Rijke Oude Dame, het

landschap buiten de Verre Stad, enzovoort. Zelfs de plaats waar Babar na zijn reis met het bekende passagiersschip *Normandie* gevangen werd gehouden is inmiddels achterhaald. Hij werd vermoedelijk gedwongen op te treden in het Italiaanse circus Medrano dat in die tijd Parijs aandeed. Wie goed kijkt, ziet trouwens dat de auteur zichzelf links voor op de tribune heeft afgebeeld.

Ook de kunstgeschiedenis heeft zich inmiddels over het oeuvre van De Brunhoff gebogen. Een van de meest gedetailleerde studies is die van Nicholas Fox Weber, over *L'Art de Babar*. Hij vestigt de aandacht op allerlei beeldparallellen met klassieke meesterwerken. Alleen de meest in het oog springende vergelijking ontbreekt mijns inziens, die met Jean Cocteau. Hij maakte immers in de periode vlak daarvóór al schitterende 'naïeve' pentekeningen, en voorzag deze van 'schoolse' bijschriften.

Hoewel de Babar-albums al in het laatste vooroorlogse decennium waren ontstaan, vonden zij pas in het eerste naoorlogse decennium werkelijk massale verbreiding. Een hele generatie Franse burgers groeide op met de kleine dikhuid en zijn merkwaardige wereld. Toen de studentenrevolte van mei 1968 de hele bourgeois-moraal aan de kritiek van Freud en Marx onderwierp, moest ook Babar eraan geloven. Wat was de sleutel tot zijn ziel?

De sleutel zat hem volgens de Babarologen verscholen in slechts één letter: de R van Raadsel. De interpretatiestrijd spitste zich echter toe op de kwestie of er nu een R te weinig of een R te veel in zijn naam zat. Steeds meer begonnen zich twee benaderingen af te tekenen, die elkaar te vuur en te zwaard bestreden. Ik zal ze voor het gemak de R-, of Ermin-school, en de R+, of Erplus-school, noemen.

### *De Ermin-school*

De Ermin-school is de psychoanalytische school, die en passant beweert dat de auteur een apocrief eerbetoon aan Freud zelf zou hebben gebracht door hem onopvallend af te beelden op de loopplank van het passagiersschip in *De Reis van Babar*. Maar dat is niet de kern van de zaak.

**{{Het baby-olifantje Babar wordt gevangen, verkocht aan een circus, ontsnapt. Hij ontmoet in de Grote Stad de Oude Dame, die een vervangster van zijn moeder wordt. Hij weent bittere tranen, als hij terugdenkt aan zijn echte moeder en aan zijn idyllische jeugd in de ongerepte natuur. Maar waar is de vader eigenlijk?}}**

Volgens deze school is het vóórkomen van een R aan het einde van de naam van Babar een verhulling. Hij zou namelijk in feite Baba heten: een bastaardvorm van twee oerbegrippen van het kind, bébé en papa. De geheime tragedie van Babar zou helemaal niet draaien om het verlies van zijn moeder,

zoals in het eerste album wordt gesuggereerd. Deze wond was namelijk al snel door de auteur geheeld met de introductie van de Rijke Oude Dame. Een veel dieper en onzichtbaar trauma is dat van de dreiging van het verlies van de vader zelf.

Dat lijkt een willekeurige bewering, maar blijkt een diepere waarheid wanneer we kijken naar de manier waarop het Babar-epos verweven is met leven en dood van de schepper en zijn zoon, aldus de Freudianen. Het verlies of ontbreken van één of beide ouders is één van de kernelementen in de sprookjesliteratuur, aldus Freuds leerling Bruno Bettelheim in zijn bekende boek *The Uses of Enchantment*. Hij wijt dit aan een dwanggedachte van kinderen, maar ik denk dat het eerder een dwanggedachte van ouders is -- die de verhalen immers graag kopen en vertellen. Zo ook in het geval van Babar.

De meningen lopen uiteen wat er precies aan de hand was toen de auteur het personage bedacht. Bettina Hürlemann schreef in een standaardwerk over Europese kinderboeken dat Jean de Brunhoff toen al wist dat hij tuberculose had en het niet lang meer zou maken. Christina Hardyment schreef in haar studie over *Heidi's Alp* zelfs dat hij in een sanatorium lag en zijn zoons miste. Maar volgens de naaste familie speelde dit allemaal pas veel later.

Opvallend is wel dat de laatste delen die Jean de Brunhoff zelf maakte, zich nadrukkelijk bezighielden met het gelukkige gezin. In *Babar en zijn Kinderen* krijgt de olifantenkoning opeens een drieling (kort nadat de schepper zelf een derde zoon had gekregen). In *Babar en de Kerstman* gaat de olifantenkoning op zoek naar een gebaarde oervader, die klaagt dat hij moe en ziek is. Inmiddels wist de 37-jarige tekenaar toen inderdaad dat hij tbc had. Dit versterkte zijn wens om iets achter te laten waardoor hij bij zijn kinderen in de herinnering zou blijven.

Het gebrekkige afscheid in een kuuroord zou zijn 12-jarige zoon Laurent het hele leven blijven achtervolgen. 'Ik herinner me dat ik tot ziens tegen hem heb gezegd, zonder me er rekenschap van te geven hóe ziek hij was. Maar in mijn oren hoor ik nog het geluid dat over zijn lippen kwam, alsof hij intuïtief voelde dat het de laatste keer was. Een mmm, zoiets. Daarmee wilde hij volgens mij zeggen: "Ga niet weg. Niet zo vlug ... Blijf nog even." Kort daarop stierf hij, zijn gezin bleef ontredderd achter.

Het jaar daarvoor was Jeans eigen vader overleden, het jaar daarna overleed zijn schoonvader. Cécile stond plotseling er alleen voor met haar drie kleine kinderen. Het prachtige huis in Chessy moest worden ontruimd. De droom was ten einde. Maar hij zou zoon Laurent tot in lengte van dagen blijven achtervolgen, waarover later meer.

Volgens de andere Babarologen van mei 1968 zijn al die bespiegelingen over het gevoelsleven van de maker slechts burgerlijke prietpraat. Het gaat niet om het zielenleven dat in de oertrilogie van Babar doorklinkt, maar om het maatschappijbeeld, zo zeggen zij. Cathérine Hardy schreef bijvoorbeeld ooit een doctoraalscriptie over Babars denkbeelden inzake 'Arbeid, Gezin en Vaderland'. Maar volgens anderen ligt de kern elders.

Volgens hen staat er niet een letter te veel in de naam van de hoofdpersoon, maar juist een te weinig. Volgens hen hoort er een tweede R in het midden. Babar zou dus in feite Barbar heten en een barbaar verbeelden die geciviliseerd wordt. Het verhaal zou dus net als *Kuifje in de Kongo* (waarop we nog terugkomen) een uiting zijn van het imperialistische gedachtegoed. Zij wijzen erop dat het eerste album ontstond in dezelfde tijd dat in de Dierentuin van Vincennes de *Koloniale Expositie* plaatsvond, terwijl Josephine Baker in het Casino de Paris furore maakte met een 'negerdans' -- slechts gekleed in een bananenrokje.

**{{De 'wilde' Babar is uit koloniaal Afrika in de metropool Parijs beland. Hij is rechtop gaan lopen, kleren gaan dragen, en naar school gegaan. Zo kan hij bij terugkeer naar zijn land meteen staatshoofd worden. In de latere albums is met ontwikkelingshulp een echte stad van rijtjeshuizen gebouwd, en ziet de haven van Célesteville er niet uit als een verleidelijke toeristenbestemming, of toch niet echt?}}**

Het Grote Bos zou in feite Afrika verbeelden. Dit zou onder meer te zien zijn op een landkaart in *De Reis van Babar* en tevens blijken uit de afgebeelde combinaties van planten en dieren: struisvogels, apen, antilopen, dromedarissen, giraffen en leeuwen. Bovendien zouden de diersoorten in feite staan voor verschillende rassen en klassen, zoals in veel kinderverhalen.

De rol van de 'inboorlingen' wordt aanvankelijk gespeeld door de eenvormige groep van achtergebleven olifanten. Bij gelegenheid dansen zij en zingen hun lijflied: 'Patali Dirapata, Cromda Cromda Ripalo, Pata Pata, Kokoko'. Wanneer zij geciviliseerd en geïndividualiseerd raken, wordt de rol van de 'goede wilden' overgenomen door de nijlpaarden. De rol van de 'slechte wilden' daarentegen wordt tot op de dag van vandaag gespeeld door de neushoorns.

In het tweede album van vader Jean komen trouwens ook 'wrede en woeste kannibalen' voor, die eruitzien als Al Jolson en de negers uit de toenmalige reclame van Banania kindervoeding: met een pikzwart gezicht en hagelwitte tanden, dikke lippen en een kreupel taaltje (meer daarover in de studie van Jan Nederveen Pieterse). Ze keren later terug in *De Picnic bij*

*Babar*. Maar na kritiek van een redacteur van uitgeverij Random House uit de Verenigde Staten besloot men ze toch maar liever weer weg te poetsen. De kannibalen uit *De Reis van Babar* werden in heruitgaven enigszins bijgewerkt, en in een herdenkingscollectie zelfs helemaal overgeslagen. *De Picnic bij Babar* werd zelfs uit de handel genomen.

Elders gaat het echter veeleer om 'een onbewust systeem van equivalenten', aldus de Chileense schrijver Ariel Dorfman in een essay getiteld *Onschuld en Neokolonialisme in de Kinderliteratuur* (dat voorafging aan zijn roemruchte studie over het imperialisme in de Donald Duck-verhalen). Babar en zijn naaste familieleden verbeelden bijvoorbeeld de inheemse elite in de derde wereld die geleidelijk steeds westerser wordt, aldus Dorfman.

In het begin van het allereerste album bijvoorbeeld, als Babar in de Verre Stad (dat wil zeggen Parijs) aankomt, ziet hij Twee Heren staan en besluit op slag dat hij er voortaan nét zo wil uitzien als zij. De ene draagt een zwart pak en een hoge hoed, en is kennelijk bankier of politicus. De andere draagt een uniform en een pet, en is waarschijnlijk een soort commissaris of generaal. Babar gaat dus naar een warenhuis, koopt witte slobkousen, een net kostuum en een bolhoed. Vanaf dat moment loopt hij niet langer op vier poten maar op twee benen. Van dier is hij mens geworden; van inboorling tot gentleman. Babar leert het ABC en  $2 + 2 = 4$ , en kan dus aan het eind van het eerste album meteen staatshoofd van zijn land worden!

Omgekeerd laat Babar in het derde album een karavaan alle toebehoren van de beschaving naar Afrika brengen. De kisten dragen als opschrift: 'Kleren', 'Hoeden', 'Gereedschappen', 'Trompetten', 'Glaswerk' en 'Let op: Breekbaar!' Onder zijn bevel wordt daarmee in het Grote Bos een Moderne Metropool gebouwd, die bestaat uit rechte rijtjes eengezinshutten, met daarachter een 'Paleis van de Arbeid' en een 'Paleis der Feesten'. Babar in de ontwikkelingshulp.

### *Vader en zoon, licht en schaduw*

Maar hoe is het Babar sindsdien vergaan? De nieuwe uitgever Hachette had de weduwe De Brunhoff aanvankelijk nog gevraagd of ze de Babar-serie niet wilde voortzetten. Ze antwoordde dat de dierbare olifant samen met haar man gestorven was en met hem ter aarde besteld was op de begraafplaats Père Lachaise.

Maar dat bleek voorbarig. Er brandde nog een vonkje leven in Babar waaruit hij als een Phoenix zou herrijzen. Niet bij de vader, maar bij de zoon. Omdat de vader te vroeg overleden was, aldus opnieuw de psychoanalytici, had de zoon zich nooit goed van hem los kunnen maken. In plaats van rebelleren



kon hij zich dus alleen nog maar identificeren. En dat deed hij dan ook.

De vader had de zoons al tijdens zijn leven regelmatig om hun mening gevraagd, bijvoorbeeld over de kleren die hij zijn figuren zou aantrekken. Na zijn overlijden vroeg de jongste oom aan de oudste zoon om te helpen bij het inkleuren van enkele van de nagelaten tekeningen. En geleidelijk aan brandde het heilige vuur weer op. Vader Jean had aan de Académie de la Grande Chaumière een schildersopleiding gevolgd bij Othon Friesz. Zoon Laurent ging nu naar dezelfde school en naar dezelfde leraar. Hij maakte vooral abstract werk, maar zonder veel succes.

Af en toe tekende hij in gedachten een olifantje. Dan kwamen de herinneringen weer boven: aan het huis in Chessy, aan de gelukkige kindertijd, aan de gestorven vader. In 1946 maakte hij een eerste vervolgalbum, over Babar en zijn ondeugende neefje Arthur. Voorin stond een opdracht aan zijn vader, tegenover een tekening van het volledige olifantengezin: vader, moeder en drie kinderen. 'Babar weer tot leven brengen, dat was mijn vader weer tot leven brengen', zo vertelde hij later aan zijn biograaf Nicholas Fox Weber.

Veel lezers viel het helemaal niet op dat de oude serie een jongere auteur had gekregen. Maar er waren duidelijk verschillen. Babar was destijds een brave huisvader geworden. Vandaar dat de aandacht nu geleidelijk verschoof: eerst naar zijn neven en nichten, later naar zijn eigen kinderen. Het avontuur was niet iets wat hen overkwam, maar iets wat ze zelf opzochten, het was echt de jeugd van na de bevrijding. Het nieuwe album sloeg dan ook onmiddellijk aan. In de vijfenveertig jaar daarna tekende Laurent de Brunhoff vrijwel ieder jaar een nieuwe aflevering. Volgens zijn schildersvriend Maurice Sendak was dat als 'één lange brief' ... van een verweesde zoon aan zijn betreurde vader.

Toch kon wrevel niet uitblijven ten aanzien van de lieveling van vader Jean. Die had zelf al eens geprobeerd om weer van de olifant (als reusachtige kogelronde oerbaby) af te komen door in een boek tussendoor een aapje op de voorgrond te schuiven. Zoon Laurent probeerde op zijn beurt van hem af te komen door in andere werken een giraffe op de voorgrond te schuiven. Het mocht niet baten, ze bleven veroordeeld tot elkaar. De brave Babar begon Laurent uiteindelijk zo op de zenuwen te werken dat hij allerlei anti-Babars trachtte te creëren: dierentekeningen voor volwassenen die het burgermansfatsoen op de hak namen. Maar er was weinig belangstelling voor. Des te meer voor Babar, steeds weer Babar, altijd maar Babar.

Rond 1985 werd het Laurent te veel. Hij verliet Frankrijk en Parijs en vrouw en kinderen, om in de Verenigde Staten te gaan samenwonen met de schrijfster Phyllis Rose. Zij had overigens al eerder een essay geschreven getiteld *Children's Books, Adult Readers: The Case of The Elephants*. Zelfs al

vluchtte hij naar de andere kant van de wereld, hij kon niet aan Babar ontkomen.

Dit is ook de diepere boodschap die in de nieuwe reeks lag opgeborgen, aldus de psychoanalytici. Een zoon die van zijn vader probeert los te komen, maar daar niet in slaagt. Een geestelijke vader die van zijn geesteskind probeert los te komen, maar daar niet in slaagt. Want bébé, papa en Babar vormen samen een drieëenheid die niet te ontwarren is.

3

Donalds temperament

Een boek over striphelden in psychotherapie is niet compleet zonder Mickey Mouse en Donald Duck als de belichaming van de dromen en nachtmerries van hun schepper Walt Disney. Want zij resoneerden met de dromen en nachtmerries van zijn eigen crisisgeneratie en de daaropvolgende welvaartsgeneraties, die van zijn eigen Amerikaanse volk en die van andere westerse volkeren. Uiteindelijk werden Mickey, Donald en Walt zelfs een blijvend, wereldwijd fenomeen -- net als Coca Cola en McDonalds.

'Wanneer je hem uitsluitend ziet als de eigenaar van een muizenfabriek, mis je zijn betekenis als een oerkracht in de expressie en formatie van het Amerikaanse massabewustzijn', zo schreef Disney-biograaf Richard Schickel (p. 360-2). 'Er bestond ontegenzeggelijk een soort bijna mystieke band tussen hemzelf en de stemmingen en houdingen en stijlen van zijn mensen'. Toen we in tijden van crisis behoefte hadden aan een verenigende visie 'gaf hij ons een vereenvoudigde en rozige versie van het kleinstedelijke en landelijke Amerika'. Die hielp net als de tekeningen van Norman Rockwell om het volk aaneen te smeden en het richtingsgevoel te vergroten. Er zaten tekortkomingen in die visie 'maar die moeten worden afgewogen tegen de deugden die hij met zijn landgenoten deelde -- zijn individualisme, zijn pragmatisme, zijn wil tot overleven ... En bovenal het vermogen tot opbouwen en opbouwen en opbouwen -- zonder stoppen, zonder omkijken, zonder ophouden -- van een instelling die zijn naam draagt.'

De bekroning daarvan was de stichting van een ander land, een eigen land, een Disneyland dat gaandeweg een utopisch eilandenrijk werd dat de hele wereld omspande. Weliswaar hebben de pretparken bij Anaheim in Californië en Orlando in Florida, bij Parijs in Frankrijk en Tokyo in Japan (en over enkele jaren bij Hongkong in China) tezamen slechts de oppervlakte van een klein Europees prinsdom. Maar wanneer je alle burgers bij elkaar optelt die deze parken ooit bezocht hebben kom je tot een van de drukste virtuele naties op aarde. Het is vooral de hele voorstellingswereld die erbij hoort die het imperium zo invloedrijk maakt. In dat opzicht is Disney een van de machtigste grootmachten in de wereld, slechts gebouwd op onschuldige kinderdromen. Of zijn die toch niet zo onschuldig?

### *Het levenswerk*

Het levensverhaal van Disney werd door hemzelf en de Studio's bij voorkeur verteld volgens het bekende schema van tegenslag en volhouden -- 'van krantenjongen tot miljonair' -- dat in zijn jeugd in de Verenigde Staten gemeengoed werd door de populaire romans van Horatio Alger. Van doorslaggevend belang was evenwel ook dat hij op het juiste ogenblik op de

juiste plaats was. De beginnende tekenfilm -- eerst stom en later met geluid, eerst in zwartwit en later in kleur -- vereiste een gedreven ondernemer die het productieproces industrieel kon organiseren -- zoals Frederick Taylor het voor de industrie en Henry Ford het voor de auto-assemblage hadden gedaan.

Het begon met het verzamelen van ideeën voor mogelijke verhalen en beelden, grappen en typetjes. Daarop volgde het uitzetten en weer samenvoegen van tientallen verschillende taken: van scenarist tot inktster. Vervolgens werden technische innovaties scherp gevolgd, en onmiddellijk toegepast. Dit alles gebeurde met gevoel voor juridische en commerciële implicaties: voor het bewaken van de rechten en het verkopen van afgeleide producten. En ook met een goed oog voor de multimediale kruisbestuiving: hoe bekendheid van film en televisie konden leiden tot de verkoop van boeken en poppetjes, en last but not least tot lucratieve bezoeken aan de genoemde pretparken, vooral bij de naoorlogse babyboom-generatie.

Disneys genie lag in het samenweven van het werk van honderden, of zelfs duizenden, tot iets wat bij miljoenen of miljarden tot de verbeelding blijft spreken. Opvallend is daarbij de gretigheid waarmee volwassenen op hun beurt het kind willen worden dat ze soms zelf nooit echt geweest zijn. Zelfs wanneer ze daarbij het voorwendsel missen van een kind voor te lezen of te begeleiden. Veel bezoekers van de pretparken zijn dan ook middelbare echtparen of bejaarden -- die juist zónder kinderen of kleinkinderen komen. Het is dus kennelijk magie 'voor alle leeftijden'.

Disneys voornaamste aanspraak op groot kunstenaarschap kwam voort uit een lange reeks avondvullende tekenfilms in kleur, gebaseerd op bekende sprookjes en kinderverhalen. Zijn bijzondere verdienste lag er daarbij zoals gezegd in dat hij de bijdragen van honderden andere mensen aan zo'n superproductie wist te dirigeren. Al aan de eerste daarvan, *Sneeuwwitje* (1937), werkten niet minder dan 750 mensen mee. Ten minste drie van de liedjes werden evergreens, oneindig vaak gedraaid op grammofoon en radio: 'Someday my Prince will come', 'Whistle while you work' en natuurlijk het bekende 'Heigh ho' van de zeven dwergen. De film werd vrijwel unaniem enthousiast ontvangen door zowel de critici als het publiek en kreeg Oscars en een toprecette. Vlak voor de oorlog uitbrak werd hij gevolgd door *Pinokkio*.

Juist het thema van de goede en slechte, de echte en de onechte ouder leek onder de supervisie van Disney een extra emotionele lading te krijgen. Biograaf Eliot heeft getracht de verborgen sleutels tot zijn leven en werk te ontcijferen. Hij schrijft (p. 115): 'In Sneeuwwitje was Disneys focus de strijd tussen twee moederfiguren, de "goede" Sneeuwwitje (de "aangenomen" moeder van de zeven dwergen) versus haar "slechte" stiefmoeder (de kwaadaardige heerszuchtige koningin). In Pinokkio was [de strijd] verschoven

naar een conflict tussen twee tegenovergestelde vaderfiguren, de "goede" poppenmaker Gepetto en de "slechte" poppenspeler Stromboli'. Hadden die verdubbelingen en tegenstrijdigheden iets te maken met dubbelzinnige gevoelens die Walt ten aanzien van zijn eigen ouders had?

Tijdens de oorlogsjaren werden daarna avondvullende tekenfilms uitgebracht over *Dombo* het vliegende olifantje en *Bambi* het hertje. Vooral dit laatste aandoenlijke verhaal zou hem erg hebben beziggehouden, omdat het zo veel op zijn eigen verborgen leven leek. Vervolgens kwam er een film over *Fantasia* en de tovenaarsleerling. Eliot merkt op (p. XX) dat alle vijf deze films gaan over de heiligheid van het gezin en de tragische consequenties als die wordt aangetast. 'De helden beginnen allemaal met grote persoonlijkheids- "defecten", veruiterlijkt door verloren of ontbrekende ouderfiguren. De zoektocht van deze figuren wordt uiteindelijk een queeste naar spirituele heilheid [heling]. Het drama wordt verder veruiterlijkt door een reeks van objecten die de heldhaftige zoektocht bedreigen': zoals de appel, de neus en de oren. Disney was overigens kennelijk lang blind voor de diepere betekenis die deze ouder-kindthema's mogelijk voor hemzelf hadden.

Na de oorlog volgden *Assepoester*, *Alice*, *Peter Pan*, *Doornroosje*, enzovoort, tot aan het *Jungle Book* toe. Echte of vermeende verwezing speelt in vrijwel allemaal een centrale emotionele rol (volgens Bettelheim een centraal thema van sprookjes). Enerzijds geldt dat voor vrijwel alle 'klassieke' kinderverhalen, om redenen waarover we het al hebben gehad. Maar anderzijds blijkt dat vooral auteurs die deze drama's bijzonder smartvol aan den lijve hadden ervaren in staat waren om hieraan het meest indrukwekkend uitdrukking te geven. We zullen verderop zien dat dit in zekere zin eveneens voor Walt Disney gold, ook al is die kant van zijn biografie door de Studio's altijd zorgvuldig uit het zicht gehouden.

Disneys genie als zakenman was ondertussen dat geen van deze succesverhalen van hemzelf was. Ook al refereerde de schrijfster Cynthia Lindsey ooit sarcastisch aan hem als 'de bekende auteur van *Alice in Wonderland*, de *Volledige Werken* van William Shakespeare, en de complete *Encyclopaedia Britannica*' (Schickel, p. 113). Tot op de huidige dag wordt iedere grote Disney-productie voorafgegaan door uitvoerige 'research', waarin de medewerkers 'inspiratie' opdoen door systematisch alle eerdere verhalen en beelden over een bepaald onderwerp te verzamelen en door te nemen.

Het proefschrift van Allan meldt (p. 31) dat Walt zo op een vroege reis van drie maanden door Europa een complete bibliotheek van overzeese kinderliteratuur bij elkaar zocht en kocht. In de zomer van 1935 kwamen alleen al nabestellingen binnen met '90 titels uit Frankrijk, 81 uit Engeland, 149 uit Duitsland en 15 uit Italië. Daarbij zaten veel van de geïllustreerde

standaard klassieken'. Hij laat vervolgens tot in de kleinste details zien, hoe niet alleen de Disney-karakters maar ook de filmscènes daar vaak rechtstreeks door geïnspireerd zijn. Overigens tekent Schickel daarbij aan (p. 353) dat hij de originele werken zelden werkelijk las. Hij pikte er alleen invallen uit op of liet dat door zijn medewerkers doen.

Voor de grote speelfilms beperkte hij zich daarbij vaak tot klassieken waarvan het copyright al was verlopen, of waarvan hij de rechten in één maal integraal en zonder beperkende condities van de erfgenamen kon kopen. Want de hierboven genoemde grote tekenfilms waren natuurlijk allemaal gebaseerd op oorspronkelijk werk van mensen als Grimm, Collodi, Salten, Goethe, Perrault, Carroll, Barrie en Kipling. Die hadden dat overigens vaak op hun beurt aan de volkscultuur ontleend. Later moesten ook onder meer Andersen, Milne en Hugo eraan geloven. Maar als het om niet-Engelstalige voorbeelden ging, werd er ook vaak veel rechtstreeks ontleend -- zonder enigerlei naamsvermelding.

Zo was *Dombo* naar verluidt weliswaar gebaseerd op een 'eigentijds olifantenverhaal', maar daarin keerden opvallend veel elementen terug uit *Babar* van de Fransman De Brunhoff, geanalyseerd in het eerste hoofdstuk van dit boek. *Hercules* was veel later gebaseerd op een komisch-heroïsche verbeelding van de Oudheid, maar daarin keerden opvallend veel elementen terug uit *Asterix* van de Fransen Uderzo en Goscinny, geanalyseerd in het laatste hoofdstuk van dit boek. Later was de wereldwijde succesfilm *Lion King* tot in veel details gebaseerd op de tekenfilm *Kimba* van de overleden Japanner Osamu Tezuka, ook al durfden diens erfgenamen het niet aan om daar moeilijkheden over te maken.

Wat Disney en zijn Studio's dus in wezen deden en doen, was het 'substitueren' van klassieke kinderverhalen door een eigen versie. Die was vaak 'bijgezoet': tragische wendingen werden niet zelden vervangen door verplichte 'happy ends'. Terwijl de 'ontlezing' voortschreed, boeken gaandeweg werden verdrongen door strips en drukwerk langzaamaan werd vervangen door audiovisueel materiaal, werd de wereldliteratuur dus in feite gekaapt en omgezet in het privé-bezit van een grote transnationale onderneming. Weliswaar onnavolgbaar vormgegeven en verkocht, door films en televisieseries, door speelgoed en pretparken, maar toch. Het is te vergelijken met wat bij Marx de 'primitieve accumulatie' van kapitaal heet: de eenvoudige toeëigening met machtsmiddelen van het gemeenschapsbezit van zeer velen door zeer weinigen.

In de waarneming van kinderen die nu opgroeien zijn de 'grote klassieken' van de mondiale kinderliteratuur allereerst de Disney-versies daarvan. Ze worden ieder decennium opnieuw uitgebracht, al dan niet aangepast aan de geest van de tijd, en worden daarbij telkens een 'must' voor

een nieuwe generatie. Het is een soort voortdurende recycling, een perpetuum mobile van rechten, een eeuwige geldmachine. Het curieuze is daarbij dat Disney een groot leger van copyright-advocaten in dienst heeft. Wee degene, die de namaak durft na te maken, met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid wachten hem eindeloze rechtszaken en ten slotte bankroet.

### *Roots*

De vraag die hier centraal staat, is of de grote thema's van zijn speelfilms en dierenstrips achteraf gezien iets te maken hebben met zijn eigen psychobiografie. Met obsessies en complexen waarvan hij zich misschien aanvankelijk niet eens bewust was en die pas in de loop van zijn leven (of zelfs na zijn dood) aan het licht traden. Het antwoord daarop luidt bevestigend, maar er is een lange omweg nodig om dat aannemelijk te maken. Laten we ons dus eerst verdiepen in zijn verre wortels.

De voorouders van Walt Disney waren vanuit Engeland en Ierland naar het Midden-Westen van Canada en de Verenigde Staten gekomen. Het grootouderlijk gezin zou godsdienstig geweest zijn, maar verder nogal losjes. De vader van Walt, Elias, probeerde zich overigens als oudste van elf kinderen steeds tegen de hang naar losbandigheid af te zetten. Hij kwam streng over en sprak zich uit tegen drank en vrouwen; maar hij speelde wel poker, maakte schulden, en kneep af en toe de kat in het donker. Zoals zoveel kleine luiden trok hij van de ene plaats naar de andere, was nu eens boer en dan weer timmerman, had twaalf ambachten en dertien ongelukken, en altijd zorgen over werk en geld.

Volgens Schickel (p. 48) was hij 'een ruwe man -- een aanhanger van lijfstraffen en harde economische tucht. De kinderen kregen geen zakgeld en ook geen speelgoed. Met Kerstmis kregen ze praktische dingen zoals schoenen en ondergoed'. Volgens Mosley (p. 24) waren de kinderen dan ook 'bang voor hun vader, die nooit lachte, nooit met hen speelde, en hen met zijn voortdurende uitdrukking van kille afwijzing angst aanjoeg'. Diens broer Ed daarentegen, door de kinderen ook wel Uncle Elf genoemd, was in alles zijn tegenpool. Hij was een vrije jongen die af en toe onaangekondigd een paar dagen, weken of maanden kwam logeren, vol met verhalen zat en alles wist over de dieren in het veld.

Vader Elias was van jongs af aan onhandig geweest, verliefd op zijn jonge buurmeisje Flora zonder het haar te zeggen. Pas toen hij 28 was, en zij 19, was hij haar nagereisd naar Florida, had haar ten huwelijk gevraagd en had een tijdje geprobeerd om daar zijn brood te verdienen. Kort na elkaar werden drie zonen geboren, en daar leek het aanvankelijk bij te blijven. Walt en Ruth



volgden pas veel later. Het is overigens typerend, zegt Schickel (p. 56), dat 'in één van de weergaven van Disneys jeugd veel melding wordt gemaakt van zijn moeder of jongere zuster. De emotionele polen van zijn leven waren zijn vader en oudere broer Roy'. Vele jaren later herinnerde Walt zich dat hij met de laatste in één bed had geslapen, en als angstig kind wel eens over hem heen pieste. Om daar dan grappenderwijs iets aan toe te voegen als: 'daarna is het altijd zo gebleven'.

Zijn volledige naam was Walt Elias Disney, later afgekort tot de initialen WED. Volgens de officiële biografie was hij genoemd naar een bevriende dominee. Diens vrouw zou in 1901 een dag later zijn bevallen, en de vaders zouden hebben besloten de zonen naar elkaar te vernoemen. Maar die twee voornamen stonden opnieuw voor twee radicaal verschillende karakters en aspecten, die in Walt om voorrang streden: de rechtschapene en de dwangmatige. Elias ranselde zijn kinderen regelmatig af. Volgens de biografie van zijn dochter zei Walt dat hij hem maar liet begaan 'om hem te paaien en tevreden te stellen' (sic). Maar ten slotte waren de drie grotere broers hem steeds vaker te slim af, en begonnen ze zich te verzetten.

Later, toen hij inmiddels rijk en beroemd was, kocht Walt een huisje voor zijn treurige ouders, in de buurt van de Studio's. Kort daarna overleed zijn moeder Flora daar aan een koolmonoxide-vergiftiging. Volgens de officiële versie door een defecte geiser, volgens een andere theorie door een zelfgekozen lot. Walt voelde zich schuldig. Hij sloot zich dagenlang op in zijn kantoor, door de deur was alleen zijn wanhopig snikken te horen. De tirannieke Elias overleed drie jaar later in zijn afwezigheid. Het gigantische imperium dat Walt Disney uiteindelijk opbouwde, is dan ook wel een faraonisch monument genoemd voor de gelukkige jeugd (het hechte gezin en de speelse omgeving) die hij zelf nooit had gekend.

Niet alleen door het onzekere en harde migrantenleven in het Midden-Westen was Disneys jeugd typerend voor de pioniersmaatschappij van de vroege twintigste eeuw, maar vooral door het heen-en-weergetrokken worden tussen de steden en het platteland. De werkelijkheid was die van de groeiende krioelende miljoenensteden, waarin niemand elkaar kende en iedereen wanhopig probeerde het hoofd boven water te houden. De weemoedige droom was die van een middelgrote farm, met vriendelijke buren in een ongerepte natuur. De ideaalvoorstelling van de Amerikaanse familietijdschriften.

Disney bracht zijn eerste levensjaren door in een verpauperende wijk van de metropool Chicago. Maar na de geboorte van zijn jongste zusje besloot vader Elias opeens zich te vestigen op het 'ongerepte' platteland, op een eenvoudige boerderij die een broer van hem had gekocht bij het stadje Marceline, aan de nieuwe spoorweg door Missouri. Het waren deze zes

kinderjaren die Walt later in zijn films, strips en pretparken zou idealiseren en fixeren.

Walt moest er hard werken, hij mocht nooit spelen en maakte van het werk met de dieren een spel. Hij was tamelijk eenzaam, met een afstandelijke vader, veel te grote broers en een te kleine zus. In de dieren vond hij plaatsvervangende kameraden. Hij gaf ze namen, praatte met ze, verzong verhalen en begon ze te tekenen op pak- en toiletpapier. De varkens en de eenden op het erf, de konijnen en krekels in het veld. Later zouden ze terugkeren in zijn levenswerk. Maar vader Elias kon het ook hier niet bolwerken. Porker het Varken werd verkocht, Martha de Hen werd opgegeten, en ze verhuisden naar de snelgroeïende grote stad Kansas City, ruim honderdvijftig kilometer zuidwestelijker. Het kortstondige geluk was alweer voorbij.

Vader Elias nam hier een krantenwijk over, wat inhield dat de zoons zeven dagen in de week om half vier 's ochtends (!) moesten opstaan om nog vóór schooltijd de ochtendeditie te bezorgen, en 's middags na schooltijd de avondeditie. Zij werden daarvoor niet betaald, in tegenstelling tot de andere schooljongens die hij later erbij inhuurde. Ze werden daarentegen om de haverklap afgeranseld als er weer eens een krant te laat of verkeerd was bezorgd. Zodra ze hun school hadden afgemaakt, namen de oudere broers dan ook de benen en bleef Walt als enig slachtoffer achter. De krantenwijk moest daarop weer worden verkocht en vader Elias nam nu een aandeel in een fabriekje in Chicago (dat vervolgens failliet ging). Walt bleef in Kansas City om zijn school af te maken en verdiende wat bij als snoepverkoper op de trein. Daar begon ook zijn levenslange fascinatie met het spoor als visioen van de vrijheid, en van vluchtige ontmoetingen met anderen.

Weer terug in Chicago ging Walt naar de Junior High School, hij tekende wat voor de schoolkrant, en volgde zelfs cursussen aan de Academy of Fine Arts. Maar hij bleef een betrekkelijke eenling, een 'loner'. Schickel meldt (p. 62): 'Nergens in zijn levensgeschiedenis zijn er aanwijzingen voor enigerlei langdurige of werkelijke vertrouwelijkheid met wie dan ook, met uitzondering van zijn broer Roy en zijn latere gezin.' Inmiddels was de Eerste Wereldoorlog gaande. Zodra hij van school kwam, wilde hij een avontuurlijke broer volgen en dienst nemen in Europa. Maar op dat moment gebeurde er iets heel erg vreemds dat hem volgens Eliot zijn leven lang zou bezighouden.

Walt moest een geboortebewijs overleggen en vroeg dit aan bij de burgerlijke stand van het betreffende district in Chicago. Binnen een week kreeg hij antwoord dat er voor 5 december 1901 niemand met de naam Walt Disney geregistreerd stond. Hij schreef daarop naar de dominee waarnaar hij was vernoemd, maar die antwoordde dat zijn geboorte evenmin in het kerkregister stond. En omdat hij thuis zou zijn geboren, stond hij ook niet bij

een ziekenhuis geregistreerd. Uiteindelijk kwam er bericht van het Department of Vital Statistics van de staat Illinois dat zijn geboorte daar stond geregistreerd. Maar dan wel op 8 januari 1891, bijna elf jaar eerder. Dat kon niet kloppen. Hij ging ermee naar zijn ouders, die zeiden dat het natuurlijk gewoon een vergissing was. Maar de twijfel of hij wel de zoon van zijn ouders was, begon aan hem te knagen.

Uiteindelijk werd hij vrijwilliger bij het Rode Kruis, maar tegen de tijd dat hij in Frankrijk aankwam was daar al een wapenstilstand afgekondigd. Om zijn zeventiende verjaardag te vieren, arrangeerden zijn lotgenoten een prostitutie. Een meisje thuis dat hij vereerde en waarmee hij dacht verkering te hebben, bleek na zijn terugkeer lang en breed met een ander getrouwd. Hoewel deze dingen daar toen veel voorkwamen, schiep deze Victoriaanse gespletenheid een ietwat neurotische houding ten aanzien van seks en romantiek. De relatie van zijn ouders was wat dat betreft ook al niet echt een goed voorbeeld geweest.

Na de oorlog keerde Walt terug naar Kansas City, om een loopbaan als 'commercial artist' te beginnen. Hij vond wat werk bij een plaatselijk reclamebureau, waar hij kennis maakte met Ub Iwerks, die afstamde van Friese immigranten uit Noord-Duitsland en eveneens gedeeltelijk was opgegroeid op een boerderij. Toen ze na een maand weer ontslagen werden, zetten ze samen een bedrijfje op en gingen plaatselijke reclamefilmjes maken. In de avonden begonnen ze daarnaast in de garage tekenfilmjes te maken voor het voorprogramma van lokale bioscopen. Hun *Laugh-O-Grams* waren aanvankelijk slechts korte grappen van niet meer dan één minuut. Later gingen ze ook bekende sprookjes verfilmen, in zeven maal zeven minuten. Een ambitieuzere mix van tekenfilm en live action rond *Alice in Wonderland* liep halverwege vast op geldtekort.

Walt vertrok daarop naar Los Angeles, waar zijn broer Roy bij oom Robert herstellende was van tbc. Ub volgde. Ze vonden geld, de Alice film werd afgemaakt en groeide uit tot een serie. Ze waren daarbij precies op het juiste ogenblik op de juiste plaats beland. Het zwaartepunt van de filmindustrie was bezig zich te verplaatsen van New York, met zijn onvoorspelbare weer, naar Californië met zijn eeuwige zon. Zo werd de basis gelegd voor de Disney Studio's: met Roy als zakelijk leider, Walt als drijvende kracht, en Ub als uitvoerend kunstenaar. Het succes vloeide echter vooral voort uit Walts persoonlijke psychologie, zo concludeert Schickel (p. 83). Hij was extreem zuinig in de dagelijkse operaties en investeerde periodieke verdiensten onmiddellijk, vaak in uiterst riskante maar altijd ambitieuze plannen.

*Walt Mickey*

In 1926 betrokken ze een nieuwe studio aan Hyperion Avenue. Volgens Allan, die een zeer gedetailleerd proefschrift schreef over zijn artistieke ontwikkeling, 'was Disney op dit moment opgehouden zelf animaties te maken, en begonnen de coördinerende en managersrol op zich te nemen, die hij voor de rest van zijn carrière zou vervullen' (p. 6). Hij bleef overigens nog zeker twintig jaar een sterk persoonlijk stempel drukken op de ontwikkeling van de karakters en de verhalen. De distributie van de films was inmiddels overgegaan van een vrouwelijke agent op haar nieuwe echtgenoot, die goede contacten had met Universal. Die vroegen om een dierencartoon, als antwoord op Felix the Cat en andere concurrenten.

Dierencartoons werden in deze tijd vooral in het immigrantenland Amerika uitzonderlijk populair. Daarvoor zijn verschillende redenen aan te wijzen. Strips met verschillende dieren maken het mogelijk om impliciet te spelen met de menselijke diversiteit, maar zonder de ideële belasting van reëel bestaande categorieën. Zo kon verwezen worden naar raciale, etnische en culturele verschillen, zonder expliciet bevooroordeeld te zijn. Sekse en gender kwamen ook slechts in extreem afgezwakte vorm voor: de meeste dierenfiguren droegen uitdrukkelijk geen broekjes, als om te laten zien dat ze niets zondigs in de zin konden hebben. Ook sociale klasse kwam slechts in uiterst karikaturale vorm voor: het begrip is wel het grote taboe van de Amerikaanse commerciële popcultuur genoemd. Nationale en internationale klassenverhoudingen werden altijd zorgvuldig verborgen achter eenvoudige stereotypen over goed en slecht, over toevallige beroepen en al even toevallige rijkdom.

Het zoeken was op dat moment dus naar een leuke dierenfiguur. In het verlengde van Peter Rabbit van Beatrix Potter kwam men zo in 1927 op Oswald the Lucky Rabbit. (Let op de naamverwantschap tussen de maker en zijn eerste schepping). Walt herinnerde zich dat hij bij de boerderij in Marcelline altijd veel plezier had gehad in de springende konijnen in het veld, maar dat Roy een van de dieren ooit als 'schadelijk' met een windbuks had afgeschoten (en het nog stuiptrekkende beest vervolgens achteloos de nek had gebroken). Walt was volgens Mosley (p. 23-24) in tranen uitgebarsten en had die avond geweigerd om de heerlijke stoofschotel aan te raken die op tafel kwam. Maar hoewel Walt de figuur inspireerde, lijkt het weinig twijfel dat zijn 'stand in' Ub Iwerks degene was die het figuurtje later feitelijk uitwerkte en tekende.

Toen bleek dat Oswald aansloeg, reisde Walt naar New York om bij de distributeur een hoger budget te bepleiten. Tot zijn verbazing en schrik kreeg hij echter juist een lager budget voorgesteld. Men bood hem weliswaar deelname in de productiekosten aan, maar eiste een aandeel van maar liefst de

helpt van de studio. Bovendien bleek dat men veel van zijn medewerkers al achter zijn rug om had benaderd met het voorstel voor een lichte loonsverhoging de overstap te maken. Dat was een dubbele teleurstelling die hem zijn leven lang zou bijblijven. Hij zou de rechten op een karakter nooit meer uit handen geven, en gaf zijn medewerkers nooit meer het volle vertrouwen en de volle eer.

Over wat er daarna gebeurde, verschillen de geautoriseerde biografieën en de alternatieve versies van mening. Volgens Walt dacht hij tijdens de terugreis naar Los Angeles aan zijn beginjaren in Kansas City, aan de muizen in zijn eenvoudige atelier, aan hoe hij er zelfs één een tijd in een kooitje op zijn bureau had gehouden. De cadans van de trein zou hem ook aan de naam hebben herinnerd, die hij hem destijds had gegeven: Mortimer, Mortimer, Mortimer. Na terugkeer zou uitgerekend zijn kersverse echtgenote dat echter een typische 'mietjesnaam' hebben gevonden, en met het alternatief Mickey zijn gekomen. Walt tekende daarbij aan dat Mickey Mouse in feite zijn (eerste) kind was: 'hij spreekt voor mij, en ik voor hem' (Schickel, p. 46, 71).

Het overzichtswerk van Bryman liet echter zien (p. 23-4) dat Disney in de loop der tijd heel verschillende versies van dit verhaal vertelde. Bryman vatte samen (p. 7) dat 'de meeste schrijvers het erover eens zijn dat het vrijwel zeker Iwerks was die Mickey ontwikkelde en tekende'. Diens zoon zei later: 'Het is tamelijk duidelijk dat Mickey een karakter van Ub was. Zelfs de [Disney-]archieven geven toe dat Ub Mickey schiep, hoewel in hun versie Walt over Ubs schouder leunde toen hij het deed. Het hele scenario van het treinverhaal waar de studio zo gek op was, is simpelweg absoluut onjuist'. Ub zou Walts eerste schetsen zelfs hebben verworpen omdat hij die voor de spiegel had gemaakt, en ze te veel op hemzelf leken. Hij zou hebben voorgesteld om eenvoudig terug te keren naar het kernkarakter van zijn eigen konijn, alleen de oren door die van een muis te vervangen, en het figuurtje zo terug te stelen van degenen die het zojuist van hen gestolen hadden (Schickel, p. 36). Overigens zou ook Oswald the Lucky Rabbit decennia later als Roger Rabbit weer terugkeren bij Disney.

Terugblikkend vertelde Walt Disney het volgende verhaal over zijn rol in het geheel. 'Weet je, ik stond ooit perplex toen een jongetje vroeg: 'Bent U degene die Mickey Mouse tekent?' Ik moest toegeven dat ik niet meer tekende. 'Dan bent U zeker degene die alle invallen en grappen bedenkt?' 'Nee', zei ik, 'dat doe ik ook niet.' Ten slotte keek hij me aan en zei: 'Maar wat doet U dan eigenlijk wél, meneer Disney?' 'Nou', zei ik, 'ik zie mezelf soms als een bijtje. Ik ga van de ene kant van de studio naar de andere, verzamel stofmeel en probeer iedereen op de een of andere manier te bevruchten'' (Smoodin, p. 50). En zo was het ook.

Zo begonnen ze dus te werken aan een reeks tekenfilms rond Mickey Mouse. Die speelden zich vaak af op of rond een boerderij, maar ze waren ook opgebouwd rond steeds een ander vervoermiddel -- wat een voorwendsel gaf voor snelle beweging. De eerste was *Plane Crazy*, mede geïnspireerd door de spectaculaire vlucht van Charles Lindbergh. De tweede was *Gallopín' Gaucho*, aansluitend bij de tendens om het Wilde Westen steeds meer naar het zonnige zuiden te verplaatsen. De derde was *Steamboat Willie*, gebaseerd op een eerdere slapstick film van Buster Keaton. Walt zette de productie daarvan echter tijdelijk stil, toen hij de eerste geluidsfilm had gezien, *The Jazz Singer* met Al Jolson. Het scenario werd inderhaast omgewerkt, om geluidseffecten voortaan een centrale rol te geven.

Mickey werd een daverend succes door een combinatie van verschillende factoren. Enerzijds werd het personage geleidelijk aan kinderlijker en aandoenlijker gemaakt: het kreeg een kleiner, gedrongener lichaam en een groter ronder hoofd. Anderzijds werden in de films meteen de nieuwe technieken toegepast -- eerst geluid, toen kleur -- en ze maakten daardoor twee keer zoveel indruk op het publiek. Ze werden ontwikkeld op het hoogtepunt van de explosieve groei van de roaring twenties, maar goddeels pas verspreid na de crash -- toen de behoefte aan goedkope ontspanning bleef bestaan. Er werden al snel vijftien films per jaar uitgebracht, gedrukte strips in albums en kranten, en vooral winstgevendende merchandising -- het doorverkopen van het recht om de figuurtjes af te beelden op allerlei zaken, van agenda's tot serviesgoed. Ze hadden eindelijk een succes te pakken.

Er volgde al snel een nieuwe groeistuij, volgens hetzelfde patroon. Er kwam wederom onenigheid met de distributeur over geld, en wederom benaderde die achter de rug van Disney om zijn belangrijkste tekenaars -- met name de centrale Ub Iwerks. Die laatste was zich steeds onbehaaglijker gaan voelen. Terwijl hij in feite de belangrijkste schepper van Mickey Mouse was, kreeg hij daarvoor slechts ten dele erkenning en bovendien een bescheiden salaris. Hij besloot dus voor zichzelf te beginnen en kreeg een kleine drieduizend dollar voor zijn aandelen, die later overigens een half miljard waard zouden worden. Walt stortte vervolgens in. De dokter verklaarde hem overwerkt, en stuurde hem op een lange vakantie. Pas vele jaren later zou Ub bij de Studio's terugkeren.

Mickey stuitte ondertussen op de grenzen van zijn eigen simplisme. Na een wat balorig begin was hij steeds braver geworden: een keurig iemand, zoals ook Walt dat voor de buitenwereld steeds wilde zijn. Ouders vonden hem een goed voorbeeld voor hun kinderen, dus zijn conformisme droeg bij aan zijn populariteit. Maar in psychologische en sociale zin viel er al snel weinig meer met hem aan te vangen. Er zaten onvoldoende spanningen en

tegenstellingen in het figuurtje. De gespletenheid tussen plicht en lust die mensen van vlees en bloed voortdreef, wat bij Sigmund Freud het *Es*, het *Ich* en het *Ueber Ich* heette (en inmiddels in het Engels deftig was vertaald met de Latijnse termen *Id*, *Ego* en *Super Ego*), ontbrak.

Die gespletenheid was in de literatuur en ook in cartoons vaak verbeeld door tweeling en zelfs drieling-personages te creëren die er weliswaar hetzelfde uitzagen maar toch verschillende persoonlijkheden hadden. Bij Disney kwam men bijvoorbeeld later met de eekhoorn-tweeling Knabbel en Babel (Chip and Dale), en op dit moment met de Drie Kleine Biggetjes. Eén was hardwerkend, spaarlustig en oppassend. De anderen waren lui, spilziek en roekeloos. Die moraal sloot goed aan bij de crisis, die zich inmiddels van Amerika en de wereld meester had gemaakt. Bovendien konden de karakters nu aansprekende liedjes gaan zingen (zoals de hit 'Who's afraid of the Big Bad Wolf'), die via radio en grammofoon brede verspreiding vonden. En die (met het dieper worden van de depressie en het naderen van de oorlog) een bezwerende bijbetekenis kregen. Dergelijke multimediale kruisbestuivingen begonnen trouwens een steeds grotere rol te spelen in de zakelijke exploitatie.

Disney had ditmaal overigens nog uitdrukkelijker aansluiting proberen te vinden bij zijn eigen ervaringen met dieren. Hij herinnerde zich volgens biograaf Mosley (p. 24-5) hoe zijn lieveling op de boerderij in Marceline een slim baby-biggetje was geweest dat hij zelf als een geadopteerd kind met de fles had gevoed. Later had hij steeds geprobeerd het varken te berijden, alsof het een bok was, maar het had er kennelijk plezier in om hem van zich af te werpen in de modderpoel. Volgens biograaf Rein van Willigen zei Walt Disney daarover: 'Terwijl ik aan Porker dacht maakte ik de eerste schetsen, en tegen de tijd dat ik ze afhad zat ik bijna te huilen van heimwee.' Toen hij zag hoe een jonge tekenaar de schetsen had uitgewerkt, raakte hij opnieuw hevig geëmotioneerd (p. 13, 38).

### *Walt Donald*

Een probleem was ondertussen, dat concurrerende filmstudio's steeds wilder en geestiger personages en situaties begonnen te bedenken. De grenzen werden voor het eerst overschreden met Popeye en Betty Boop, maar dit was nog niets vergeleken bij het werk dat de onovertroffen Tex Avery later voor Warner maakte. De brave Mickey begon daarbij steeds meer te verbleken. Vandaar dat men naarstig op zoek ging naar nevenfiguren uit de dierenwereld die meer leven in de brouwerij zouden kunnen brengen -- zoals de domoorhonden Pluto en Goofy. Toen Walt op de radio een imitator een opvallende kwaakstem hoorde doen, nam hij hem meteen in dienst als eend. Zo werd

Donald Duck geboren -- volgens het PR-verhaal op een vrijdag de dertiende, in maart 1934.

Inmiddels was Disney een nieuwe serie gestart, *The Silly Symphonies*. De 45ste aflevering, *Wise Little Hen*, speelde opnieuw op een Old McDonald-achtige farm, op de oerboerderij in Marceline dus. De eend Donald had daarin zegge en schrijve één zinnetje tekst, dat begon met de woorden die de existentiële twijfel over zijn identiteit leken uit te drukken: 'Bedoel je mij?' ('Who, me?'). Hij schetterde het uit, en kreeg meteen de lachers op zijn hand. Vandaar dat hij in de volgende aflevering, met de betekenisvolle titel *Orphan's Benefit*, een veel grotere rol kreeg. In *The Band Concert* werd hij zelfs Mickeys tegenspeler, letterlijk en figuurlijk. In de daaropvolgende zeven jaar keerde hij terug in niet minder dan 26 Mickey-films. Er gebeurde daarbij iets heel wonderlijks: hij stal het voetlicht, en nam de macht op het toneel over, zowel bij Walt, de Studio's als het publiek. De tekeningen werden gemaakt door twee man, onder wie Art Babbitt die later ook al om geldkwesties werd ontslagen, zoals we nog zullen zien. Uiteindelijk zou Donald optreden in niet minder dan 128 eigen tekenfilmpjes en 42 andere.

**{{Mickey Mouse belichaamde de brave kant van Walt Disney, de padvinder. De vroege Donald Duck belichaamde daarentegen een duisterder kant van Walt Disney, de driftkop. De aanvankelijke bijrolspeler Donald schoof hoofdrolspeler Mickey steeds meer opzij. Maar waar kwam Donalds ingehouden agressie vandaan?}}**

Op de een of andere manier had hij veel meer psychologische zeggingskracht en een veel grotere sociale invloed. De vraag is hoe dat kwam. Een belangrijk deel van het antwoord ligt in de vaststelling dat veel meer dan Mickey, het Donald was die het ware ik van Walt en trouwens ook van het publiek benaderde (zeker daar en toen). Edna O'Brien schrijft in haar biografie van de eend (p. 40): 'Mickey vertegenwoordigt wat wij *behoren* te zijn en Donald wat wij *werkelijk* zijn' (cursivering in het origineel). Maar anderen hebben het preciezer gezegd. Mickey vertegenwoordigt wat Walt zelf wilde zijn, zijn *Super Ego*, de rechtschapen dominee waaraan hij zijn eerste voornaam ontleende. Donald vertegenwoordigt wat hij ook was, maar niet wilde weten, zijn *Id*. Dat wil zeggen, zijn explosieve vader Elias, aan wie hij zijn tweede voornaam ontleende.

Ga maar na, Donalds carrière werd levenslang gekenmerkt door twaalf ambachten en dertien ongelukken, zijn voortdurende frustratie werd daarbij onveranderlijk omgezet in tomeloze agressie, maar zijn drie neefjes (Walts oudere broers) waren hem daarbij altijd te slim af. *Sex-and-romance* waren daarbij voor de buitenwereld afwezig of verhuld -- we komen daar uitvoeriger op terug. Die frustratie-agressiehuishouding en die Victoriaanse gespletenheid resoneerden overigens met die van veel beklemden kleinburgers, die in de crisis-



en oorlogsjaren probeerden het hoofd boven water te houden.

Interessant is daarbij dat er in de kernperiode van Walts emotionele groei op de farm in Marceline uitgerekend één zwaarbeladen incident was geweest, waarnaar de latere Donald impliciet verwees. Als zevenjarige had Walt volgens Schickel (p. 51) ooit een grote vogel op een tak in de zon zien slapen, en had geprobeerd hem te pakken. Het beest vocht terug, sloeg wild met zijn vleugels, en probeerde zich te bevrijden. Walt schrok, gooide hem op de grond, en stampte hem vervolgens in razernij dood. Het was dat gebrek aan zelfbeheersing dat hij in zichzelf haatte, maar dat vervolgens door een psychologische omkering uitgerekend belichaamd raakte door een grote vogel -- namelijk de eend Donald.

Zo ontstond de wonderlijke paradox van zijn grootste succes. Enerzijds werd Donald levensecht en sprak hij tot de verbeelding, juist omdat hij veel meer dan Mickey dicht bij de kern van Walts 'echte' persoonlijkheid kwam -- die nog steeds de drijvende kracht was achter de ontwikkeling van de stripfiguren. Aan de andere kant ging Walt zijn jongste kind steeds meer haten, omdat het zo op zijn driftige vader leek. 'Herhaal het nooit in het openbaar, want het zal als ketterij klinken', zo bekende hij in latere dagen spijtig tegenover zijn oudste dochter Diane 'maar om eerlijk te zijn, kan het me niet schelen of ik Donald Duck ooit nog terugzie. Ik vind het vandaag de dag moeilijk om te lachen om dat kleine monster' (Mosley, p. 5).

**{{Donald Duck belichaamt sommige van de verborgen emoties van Walt Disney. Wat is zijn relatie met Katrien? Waarom heette deze 'femme fatale' bij haar eerste optreden Doña Duck, in het Spaans dus? Waarom komt Donald pas echt helemaal los als hij tijdens de oorlog met Walt naar de Spaanstalige wereld reist -- voor de grote film *The three caballeros*? Wat heeft Walt voor bijzondere relatie met *Hispanic women*?}}**

Daar komt nog iets anders bij. Aan het begin en aan het eind van het eigen leven van Donald -- zoals nog persoonlijk gesuperviseerd door Walt -- zitten spaarzame verwijzingen naar flirts en relaties, voorzien van intrigerende markeringen -- namelijk opvallende Spaanse namen. Enerzijds gold voor puriteinse WASP's (*White Anglo Saxon Protestants*) zoals Walt, dat lust en uitpattingen belichaamd werden door Latijnse katholieken en 'donkerder' mensen. Anderzijds hebben psychologen al vaak opgemerkt dat verboden gedachten vaak in een andere taal worden geuit. Donald, het ware libidineuze Ik van Walt, heeft iets geheimzinnigs met *Hispanic women* en met de Iberische wereld in het algemeen. Maar wat in godsnaam?

De enige die op een partner van Donald lijkt, is Katrien (oorspronkelijk: Daisy Duck). Maar nader onderzoek leert dat dit niet haar echte naam was. In zijn eerste 'eigen' tekenfilm uit 1937 blijkt Donald (Don

Walt?) in feite Don Donald te heten, en is Katrien Doña Duck. Volgens zijn biografie O'Brien (p. 44-45) werd daarin zijn `hart in vuur en vlam gezet door een vurige señorita ... Deze chiquita met mantilla en smachtend ogende wimpers en een scherpe linkse was de belichaming van alle vrouwelijke ondeugden ... In *Mr. Duck steps out* (1940) verscheen Donna weer, uiterlijk wat veranderd, maar qua temperament niet. Zij was nog steeds de levendige flirtster, die Donald om haar lieve vingertje kon winden ... Donna was van een mysterieuze vrouw een archetypische vriendin geworden. Katrien Duck deed haar intrede.' Maar: `zij hebben nooit ``huiselijk geluk" gekend. Bovendien is zij bijna de enige vrouw in een omgeving, die bijna uitsluitend bevolkt wordt door mannen.'

Het intrigerende thema van de mysterieuze señorita keerde later nog een paar keer uitdrukkelijk terug. De laatste grote Donald-films die tijdens de Tweede Wereldoorlog persoonlijk door Walt gesuperviseerd werden, zoals *The Three Caballeros*, waren een soort uitroepteken of vuurwerk aan het eind van hun lange samenwerking. Hierin liet Donald zich opeens helemaal gaan, ging totaal uit zijn dak en flirtte doorlopend met Latijnse schonen zoals `Chiquita Banana' (te associëren met zowel de oppermachtige United Fruit Company als met de hyperseksuele danseres Josephine Baker). In die buitenissige productie liet Walt zich onbedoeld in zijn ziel kijken, zoals we hierna nog zullen zien.

Na de oorlog werd Donald Duck, in Nederland en de rest van de wereld, overigens vooral bekend door de gedurfde gedrukte verhalen van Carl Barks. Net als Ub Iwerks had hij een soortgelijke sociaal-culturele achtergrond als Walt Disney, en was hij deels als arme blanke op een boerderij opgevoed. Dat klonk in veel van hun verhalen door, ook al waren ze voor het overige natuurlijk erg verschillend. Hij werkte aanvankelijk bij het Duck-filmteam in Burbank, maar kreeg volgens een monografie van Wim van Helden allergieën door de smog en de airco daar, en verhuisde daarop naar een kippenboerderij een paar honderd kilometer verderop. Later werd hem gevraagd in zijn eentje de Duck-verhalen voor kranten, bladen en boeken te tekenen, en stripkundigen zijn het er vandaag de dag over eens dat dit verreweg de allerbeste waren.

Barks was het die bekende bijfiguren als Guus Geluk en Willie Wortel bedacht. Hij was het ook die de verre avonturen op zoek naar verloren schatten in Aztecland (Mexico), Inca-land (Peru) en `Unsteadystan' (Korea en Vietnam) verzon. Natuurlijk stonden die bol van de culturele stereotypen van zijn sociale groep over de inheemse bevolking van die landen, zoals na de jaren zestig werd betoogd in een anti-imperialistisch geschrift van de Chileense socioloog Ariel Dorfman en de Franse communicatie-wetenschapper Armand Mattelart. Maar het waren wel verhalen die verslonden werden door hele

generaties jongeren in de Amerika's, net als de exotische reizen van Babar, Kuifje en Asterix dat werden in Europa.

Barks tekende in zijn eentje 25 jaar lang een volle pagina per dag, die gedistribueerd werd via de uitgeverij Dell. Hij ontving daarvoor lange tijd niet meer dan twaalf dollar per pagina. Zijn werk werd doorverkocht aan tientallen miljoenen bladen in de hele wereld -- en er werd goud geld mee verdiend. Toen hij uiteindelijk met pensioen ging, had hij nauwelijks kunnen sparen, hij moest bijverdienen met schilderen. Hij kreeg uiteindelijk slechts met heel veel moeite toestemming om daarbij ook parafrases van zijn eigen Donald te verkopen. Sommigen zagen in zijn beroemdste personage Dagobert Duck (de gierige Uncle \$crooge) dan ook een toespeling op zijn allerhoogste baas, de uiterst beminnelijke Walt Disney.

### *De schaduwzijde*

Het wereldwijde succes van Disney kan voor een deel worden verklaard uit de wonderlijke resonantie tussen twee elementen. Aan de ene kant Disney als exponent van Hollywood en de 'entertainment-industrie': van de professie van *make believe*, waarvan de producten veel krachtiger en invloedrijker zijn dan welke 'ware werkelijkheid' dan ook. Aan de andere kant de Verenigde Staten als een *American Dream* in de ogen van zichzelf en anderen, naar geloven voorzien van een puur denkbeeldige voorgeschiedenis. Disney, Hollywood en de *American Dream* berusten op wishful thinking, op het universele verlangen naar geïdealiseerde voorstellingswijzen. Ook het suikerzoete verhaal van 'Uncle Walt' dat sinds de jaren vijftig wordt uitgevent, is slechts een sprookje voor volwassenen, een leugentje om bestwil.

Walt Disney en Disney Studio's hebben nooit gewild dat de diepere achtergronden van zijn leven en werk belicht zouden worden. Zij verleenden medewerking aan vroege tijdschriftartikelen, zoals die in *Atlantic Monthly* (1940) en *National Geographic Magazine* (1963), maar die waren nogal hagiografisch (zie Smoodin). Toen er voor het eerst een onafhankelijke biografie dreigde te zullen verschijnen, dicteerde Walt Disney inderhaast zijn eigen autobiografie aan Pete Martin. Deze werd overigens als een biografie door zijn oudste dochter, Diane Miller, gepresenteerd en verscheen eerst in afleveringen in het familieblad *Saturday Evening Post*, en vervolgens in 1957 als boek.

Tijdens Walts leven kwam er geen enkele biografie uit zonder dat de inhoud door de PR-afdeling van de Studio's was goedgekeurd en desnoods aangepast. Maar ook later slaagde men er lang in het rozige beeld te bepalen. Zo stelden de Studio's hun archieven open voor Bob Thomas, maar wel in ruil

voor zeggenschap over het eindresultaat (1976). Ook geautoriseerde biografieën van Donald Duck door bijvoorbeeld Blitz (1980) en O'Brien (1985), en van Mickey Mouse door bijvoorbeeld Holliss en Sibley (1986) geven alleen een brave versie van het hele verhaal. Het duurde decennia voordat de eerste haarscheurtjes in het officiële staatsieportret begonnen te verschijnen, die zich gaandeweg verbreedden tot dikke barsten. Steeds meer werd daarna duidelijk dat Disney een heel andere, gekwelde kant had gehad.

De Britse journalist Leonard Mosley kreeg enige medewerking voor een iets genuanceerdere versie. Hij stipte enkele pijnlijke puntjes aan, maar deed weinig aanvullend archiefonderzoek elders (1985). Eerder had Richard Schickel een veel kritischer analyse van Walt Disneys leven en werk het licht doen zien, die in 1986 werd heruitgegeven. In 1993 volgde een biografie van Marc Elliot met aanvullende research over de zwartere kanten van de mythe. Uit die alternatieve bronnen kwam naar voren dat het gepolijste imago van de gezonde, opgewekte, innemende Uncle Walt simpelweg niet klopte.

Nu bleek dat hij een groot deel van zijn leven achtervolgd werd door duistere demonen die hij zelf nauwelijks begreep en de baas kon. Echo's daarvan klinken ook door in het vroege werk, waarvan hij de productie persoonlijk had geïnspireerd en gesuperviseerd.

Als van oorsprong 'arme blanke' was Walt eerzuchtig, ambitieus, en erop gebrand om toe te treden tot de blanke elitekring rond Hollywood, bijvoorbeeld tot de country- en poloclub, die in die tijd nog velen weerden. Zijn verre voorouders heetten afkomstig te zijn uit het Normandische plaatsje D'Isigny, waren met Willem de Veroveraar naar Engeland gekomen en hadden daar het plaatsje Disney (bij Coventry) gesticht. Etnisch gesproken behoorde hij dus tot de Amerikaanse bovenlaag, de *White Anglo Saxon Protestants*, maar hij was ook een jongen van het platteland (net als de belangrijkste medescheppers van Mickey Mouse en Donald Duck, Ub Iwerks en Carl Barks).

De 'grote anderen' in hun Noordelijke ogen waren allereerst de Latijnse katholieken van het Zuiden, en vervolgens de nog 'donkerder' mensen. Zij werden geacht lager op de ladder van de beschaving te staan: ze zouden luier, wellustiger en bij gelegenheid kwaadaardiger zijn. Er was een vroege controverse toen de Boze Wolf uitgerekend bij de Drie Biggetjes de oergestalte van een sluwe joodse marskramer aannam (en dus in feite een weinig kosjer maal begeerde). Ook zou Walt zelf bij gelegenheid antisemitische opmerkingen hebben gemaakt over de goeddeels joodse eigenaars van de andere grote filmstudio's (Schickel, p. 95, Eliot, p. 160, Smoodin, p. 20). Er waren late controversen over 'gele' of zwarte mensen, die in de verhalen in stereotiepe termen werden uitgebeeld -- zoals met een vlecht of een botje door

hun neus. Maar dat alles was in die tijd en dat milieu helaas tamelijk gemeengoed.

Walt Disney probeerde zich tegenover de buitenwereld ondertussen levenslang voor te doen als een zonnig mens met zonnige dromen. 'Ik hou niet van deprimerende films', zo zei hij op latere leeftijd verbeten tegen een verslaggever. 'Ik hou niet van films die vies zijn. Ik ga nooit uit om te betalen voor een studie in abnormaliteit. Ik heb geen depressies en ik wil ze niet hebben ook. Ik ben een gelukkig man, gewoon heel heel gelukkig' (Schickel, p. 354). Maar dat was een façade die hijzelf en de Studio's bij het publiek en in de media overeind hielden. De werkelijkheid was anders.

Qua uiterlijk voorkomen presenteerde Disney zich als een innemende gentleman. Slank, goedgekleed, een snorretje (dat hij overigens later aan medewerkers van Disneyland verbood); hij had iets van een dandy. In sommige vroege artikelen werd zijn uiterlijk merkwaardigerwijs zelfs als 'Castilliaans' aangeduid -- wat in het licht van latere onthullingen een wonderlijke intuïtie lijkt. In zijn eigen Studio's en in de filmwereld was hij dagelijks omgeven door leuke, gediensstige jonge vrouwen: van inkters en kleurders tot assistentes en actrices. Toch ging hij in het dagelijks leven liever met mannen om, en vond hij het moeilijk om met vrouwen een gelijkwaardige relatie te onderhouden. Dat gold zelfs voor zijn echtgenote.

Schickel (p. 109-10): 'De enkele keer dat Disney het in het openbaar over zijn huwelijk had, was hij daar beslist onromantisch en onsentimenteel over. Hij vond dat zijn toekomstige bruid goed kon luisteren en hem goed "gezelschap" kon houden. Hij stelde dat hij slechts tot een beslissing kwam omdat zijn broer aan Edna Francis had gevraagd uit Kansas City over te komen om met hem [Roy] te trouwen. En dat het duidelijk was dat hij, Walt, dus een "nieuwe kamergenoot" nodig had.' Hij trouwde dan ook binnen ruim drie maanden met de inktster Lillian, die een beetje op zijn moeder Flora leek. Later gingen de paren naast elkaar wonen, en vaak ook samen op reis.

Achter die gewone façade had Walt echter een moeilijk karakter. Hij was niet alleen een workaholic, maar ook geneigd tot depressiviteit. Hij had dus last van 'mood swings', zoals overigens veel creatieven en pioniers. 'Voordat ik hem ontmoette', zei Aubrey Menen, 'deden zijn assistenten allerlei moeite om me in te prenten dat Walt vriendelijk was. Hij was open en minzaam, zo zeiden ze, en je kon gemakkelijk met hem praten. In plaats daarvan ontmoette ik een lange sombere man, die onder de knoet leek te zitten van een soort particuliere demon ... Ik herinner me dat hij maar één keer glimlachte en niet op zijn gemak was' (Schickel, p. 342). Pas later werden de details van zijn gekwelde leven achter de schermen bekend.

Hij vloekte in de Studio's vaak als een ketter tegen zijn medewerkers. Hij rookte eerst twee, later meer dan drie, pakjes sigaretten per dag en

ontwikkelde gaandeweg een chronische rokershoest. Hij ging aan het eind van de dag steeds meer drinken, tot soms een fles Schotse whisky per keer, reed pas daarna naar huis of overnachtte in de Studio's. Dat patroon deelde hij overigens met veel andere Hollywood-macho's. Maar hij sliep ook slecht en nam steeds meer pillen. Hij kreeg tics bij zijn oog en waste de hele dag dwangmatig zijn handen -- alsof hij zich steeds bezoedeld voelde. Hij liet zich injecteren wegens een kwaal aan zijn schildklier, en masseren tegen pijn. Hij sloot zich vaak op in zijn kantoor, en wilde dan niemand zien.

'Uncle Walt' was dus zeker niet de ongecompliceerde charmeur, die de Studio's probeerden voor te wenden. Hij was regelmatig overwerkt, en stortte in als er moeilijkheden waren. Rond 1930 kreeg hij de eerste maal een ernstige depressie door een combinatie van werkstress en relatieproblemen, en daarna herhaalde dit zich om de paar jaar. In plaats van zich te laten opnemen in een kliniek, gaf hij de voorkeur aan lange vakanties naar het buitenland -- vaak begeleid door zijn broer, zijn schoonzus en zijn vrouw. Maar zijn huwelijk was niet echt goed, na een paar jaar zou zijn vrouw voor het eerst met een scheiding hebben bedreigd. Later kwam er feitelijk een tijdelijke scheiding, en hij zou ten minste één min of meer openlijke buitenechtelijke verhouding hebben gehad.

Ook seksueel waren er problemen. Volgens biograaf Schickel (die de intieme details vermoedelijk van een hoogbejaarde zwager kreeg) was Walt tijdens de wittebroodsdagen zenuwachtig geweest, hij had van de weeromstuit kiespijn gekregen, zodat het enige tijd duurde voordat het huwelijk geconsumeerd was. Ook later zou hij potentie- en fertiliteitsproblemen hebben gehouden. Op een gegeven moment leek Lillian zwanger, maar het bleek een teleurstellende schijnzwangerschap. Pas op 18 december 1933 werd eindelijk dochter Diane geboren. Walt was opgetogen, vertoonde zijn kersverse 'Biggetjes', en grapte dat het eigenlijk een roze drieling had moeten zijn. **{{Donald kreeg uiteindelijk een soort gezin om zich heen, hoe dysfunctioneel ook. Maar zijn partner was zijn partner niet, zijn vader was zijn vader niet, zijn zonen waren zijn zonen niet. Waar komen die verschuivingen vandaan, wat had dat mogelijk met het ouderlijk gezin van Walt Disney zelf te maken?}}**

Hij kondigde aan dat zijn films voortaan altijd en overal op deze dag van het jaar gratis toegankelijk zouden moeten zijn voor wezen, zijn eerstvolgende film in productie heette uitgererekend *Orphan's Benefit*. Maar daarna gebeurde er weer niets -- en volgens de doktoren lag de oorzaak bij hem. Het volgende kind werd daarom drie jaar later geadopteerd: opnieuw een meisje, opdat ze dan leuk kon spelen met haar zusje. Het feit dat het geen eigen kind was, werd echter lang angstvallig voor de buitenwereld verborgen gehouden. Waarom?

Walt was erg gesteld op zijn dochters, maar miste ondertussen nog steeds een zoon en opvolger, met wie hij de jongenstijd had kunnen naspelen die hij zelf eigenlijk nooit gehad had. Met locomotieven bijvoorbeeld, zijn eigen eerste ervaring van vrijheid had hij immers als puber gehad toen hij even snoepverkoper was op de trein. Zijn Nederlandse biograaf Van Willigen meldt dan ook (p. 66): 'In huize Disney schittert Walt door afwezigheid. Als hij al thuis is, behandelt hij Lillian als een van zijn studiomedewerkers ... Rond het huis geeft Walt gestalte aan zijn grote hobby, de modelbouw. Op 1/8 van de ware grootte bouwt hij treintjes. Gezeten op dit miniatuur-transportmiddel tuft hij door de tuin ... Wanneer hij eens met zijn kinderen een plaatselijk speeltuintje bezoekt -- een beetje viezig, met weinig amusementswaarde, zeker voor de ouders -- wordt het idee geboren een pretpark te bouwen waar dat allemaal beter zal zijn.' Op dat moment zijn er al een miljard mensen naar zijn films geweest.

Zo wordt de 'family business' uiteindelijk 'the business of the family', zoals Jon Lewis het uitdrukt (Smoodin, p. 96). Of zoals Walt het volgens Zehnder zei: 'Het enige voor mij ... dat werkelijk belangrijk is ... is de familie, en de familie bij elkaar houden met dingen' (Bryman, p. 87). Vooral die laatste vage formulering is psychologisch belangwekkend. Het omgekeerde gebeurt overigens. Wanneer hij na de oorlog zijn plan voor een pretpark wil gaan doorzetten, leidt dit tot een langdurige brouille met zijn naaste broer, Beide broers praten een tijdlang zelfs niet meer met elkaar. Zakelijk leider Roy vindt de mega-investering veel te riskant en blokkeert iedere medewerking van het bedrijf. Maar wie heeft er recht op de naam Walt Disney? Roy draait pas bij als Walter alvast een eigen alternatief bedrijf 'Retlaw' opricht, en bovendien een serie promotieprogramma's bij de kersverse televisieomroep ABC weet te regelen.

De Disneylands groeien uiteindelijk uit tot de kroon op Walts levenswerk. De pretparken zijn nog lucratiever dan de merchandising, zij zijn het die zijn strips en tekenfilms werkelijk rendabeler maken dan die van anderen. Ze volgen overal hetzelfde schema. Je kunt je er met treintjes omheen verplaatsen. Ze zijn verdeeld in een aantal landen, die de verschillende ontwikkelingsstadia van de mensheid verbeelden: een typisch Amerikaanse gedachte. De sciencefiction-wereld van Tomorrowland, het Wilde Westen van Frontierland, het ongerepte woud van Adventureland, enzovoort. Zijn ridderkastelen en prinsessenpaleizen geven Amerika daarbij bovendien de mythische Europese voorgeschiedenis die het nooit gekend heeft. De kern wordt gevormd door Main Street USA, dat een model op schaal is van de Main Street in het dorp Marceline van Walts jongensjaren.

Boven de brandweerkazerne naast het stadhuis aan de Main Street van het eerste Disneyland, had Walt een privé-flat vol met Victoriaanse bric-à-

brac uit de tijd van de 'Old McDonald'-achtige boerderij. Volgens kwade tongen was het een liefdesnest waar hij in de drukte onopvallend maîtresses kon ontvangen. Maar volgens anderen was het eerder de plaats waar hij mijmerde over het tragische succes van zijn leven als kindervriend. Hij mengde zich af en toe onder de bezoekers, maakte hier en daar een praatje. Maar Eliot (p. 233) vertelt ook: 'Hij bleef de meeste dagen binnen in het appartement, waar hij dan bij het raam stond. Met tranen die over zijn gezicht stroomden, terwijl de mensen langs de boulevard van zijn dromen slenterden.'

### *Donalds haat, Donalds liefde*

Walt's humeur ging over hoge bergen en door diepe dalen, net als zijn relatie. Hij leefde vaak in de Studio's en beschouwde zich daar als de liefhebbende 'vader' van een dankbaar tweede gezin. Die illusie was echter steeds moeilijker vol te houden, vooral naarmate het bedrijf verder groeide. Walt was immers ook zijn vader Elias: hard, gierig en opvliegend tegenover 'zijn kinderen'. Hij beschouwde zichzelf als een visionair genie, wat hij tot op zekere hoogte ook was. Maar de beste scenario's en het beste artwork kwamen onveranderlijk van anderen, die hij niet zelden behandelde alsof ze complete idioten waren.

Eén van zijn vroege topregisseurs herinnerde zich over een productievergadering: 'Ik zou niet kunnen beschrijven hoezeer ik bij die bijeenkomst door Walt werd platgescholden. Zijn woede werd steeds groter totdat hij bij vlagen volledig onsamenhangend werd. Ik zat er stil bij, luisterde, zei niets. Ik herinnerde me dat hij (naast andere vernederingen) zei: 'Je had nooit regisseur moeten worden. Je begrijpt er niets van'. En: 'Je bent hopeloos'. En: 'Iedereen had er meer van gebrouwen dan jij'' (Bryman, p. 16-17). Anderen hadden soortgelijke teleurstellende ervaringen.

Dit alles was de reden dat er weliswaar een grote instroom was van jonge mensen die het vak wilden komen leren, maar ook een grote uitstroom van toptalenten die het na een tijdje voor gezien hielden. De inkomensverschillen waren groot en werden willekeurig vastgesteld, screen credits werden slechts zeer spaarzaam gegeven. Critici Dorfman en Mattelart vatten de gevoelens van veel oud-medewerkers samen: 'Disneys aloude PR-beeld van zijn studio als één grote, gelukkige, democratische familie is niet meer dan een rookgordijn voor het verbergen van de strikt hiërarchische structuur, met zéér slecht betaalde inkters en kleurders (meestal vrouwen) aan de basis van de piramide' (p. 18).

Het ongenoegen spitste zich toe naarmate de economische depressie langer aanhield. De politieke verhoudingen kwamen ook in Californië op scherp te



staan. Bij de gouverneursverkiezingen midden jaren dertig kreeg de campagne van de conservatieve republikeinse kandidaat flinke bijdragen van de grote filmmagnaten. Alleen daardoor waren zij in staat de radicale democratische schrijver Upton Sinclair te verslaan, die de steun van de vakbonden had en zelfs socialistische sympathieën. Disney was echter aan het uitbreiden. Na het succes van *Sneeuwwitje* verhuisden de Studio's naar een groter terrein aan Buena Vista Street: het complex kostte twee miljoen dollar, en het aantal werknemers sprong in vijf jaar van slechts 200 naar niet minder dan 1.100.

In de daaropvolgende jaren werd echter het onafhankelijke Cartoonists Guild opgericht, dat zich aansloot bij een landelijke vakbond van schilders en behangers. De Studio's reageerden door inderhaast eigen tegenvakbonden op te richten. De ene 'echte' bond werd bij Disney geleid door Herb Sorrell, de 'namaak'bond aanvankelijk door de eerder genoemde Art Babbitt, een van de twee tekenaars die oorspronkelijk Donald Duck gestalte gaven. Bij een bijeenkomst van Walt met zijn werknemers liepen de gemoederen hoog op. Eerst schold hij ze uit, hij werd razend. Vervolgens zei hij dat hij zich altijd als 'een vader' van 'zijn jongens' had gevoeld, en kon hij zijn tranen met moeite bedwingen. Totdat boegeroep de stilte doorbrak. De echte breuk ontstond toen de bond 'van binnen' zich begon te verstaan met de bond 'van buiten'. Beide waren voor looneisen en een staking. Walt zag dit als het landverraad van een vijfde colonne en ontsloeg de gangmakers op staande voet -- volledig in strijd met de wet.

Toen hij met zijn auto door een picket-line probeerde te rijden, kwam het tot een confrontatie tussen de beide plaatsvervangers van Donald en Elias, Art Babbitt en Walt Disney. De Nederlandse biografie van Rein van Willigen meldt: 'Via een megafoon schalt Art Babbitt in de richting van zijn ex-baas: "Walt Disney, je moest je schamen voor jezelf!" ... Bij Walt knapt er iets: woest werpt hij de autodeur open en wil Art Babbitt te lijf gaan. Bewakers weten hun baas bijtijds van het strijdtoneel af te voeren. Hij is niet alleen de controle over zijn jongens kwijt, maar ook die over zichzelf' (p. 60).

Walt Disney is buiten zinnen van woede en blijft het niet jaren, maar decennia (!) lang. Het ontslag van Donalds medeschepper Art Babbitt en andere stakingsleiders wordt vijf maal door rechtbanken ongedaan gemaakt, tot het hooggerechtshof aan toe. Maar Walt zegt dat hij zijn hele bedrijf nog liever te gronde zal richten dan de verrader ooit terug te nemen, en betaalt uiteindelijk een afkoopsom. Inmiddels heeft Walt zich dan persoonlijk bij de FBI aangemeld als 'speciaal correspondent' (verklikker) tegen de 'rode ondermijning' -- volgens vertrouwelijke documenten die uiteindelijk door Eliot zijn achterhaald, met behulp van de Freedom of Information Act.

Hij beschuldigt de stakings- en vakbondsleiders in Hollywood ervan communisten te zijn, en rust niet voordat ze geruïneerd zijn. Hij speelt ook

(net als de jonge Ronald Reagan) een rol bij de totstandkoming van de 'zwarte lijst' van filmacteurs, regisseurs en scenarioschrijvers met linkse sympathieën, die het werken later onmogelijk zal worden gemaakt door McCarthys beruchte congrescommissie voor on-Amerikaanse Activiteiten. Een van degenen die voor de heksenjacht naar het buitenland vluchtte, was uitgerekend de joodse komiek Charlie Chaplin -- die eerder 'The Great Dictator' in eigen persoon belachelijk had gemaakt.

Zo ontstond de breuk tussen Walt Disney en degene die volgens Eliot zijn meest intellectuele en artistieke medewerker was geweest, de medeschepper van Donald Duck, die ook een rol had gespeeld in recentere projecten die naar 'serieuze' erkenning van de kunstwereld haakten -- zoals de gedurfde bioscoopfilm *Fantasia*, helemaal op klassieke muziek gezet. Art Babbitt jaren later: 'In feite had hij geen enkele kennis van het tekenaarschap, geen kennis van muziek, geen kennis van literatuur, geen kennis van wat dan ook -- behalve dat hij een groot redacteur was'. Zo liet de driftige Elias in Walt ook een spoor van vernieling en bitterheid achter.

In 1941 zat de situatie muurvast. Terwijl Disney de helft van zijn inkomen misliep door het wegvallen van de export naar Europa, lag de productie stil door een uitzichtloos arbeidsconflict. Een zorgvuldig bewerkte compromis werd door Walt persoonlijk getorpedeerd. Hij was volledig onhandelbaar, en zijn oudere broer Roy, de zakelijk leider, regelde met steun van FBI-directeur Edgar Hoover een reeks lange overzeese reizen om hem uit de weg te hebben. Toen Walt later in het buitenland hoorde dat tijdens zijn afwezigheid alsnog een regeling met de stakers was bereikt, zou hij alles in zijn buurt kort en klein geslagen hebben.

Heel even zou Walt Disney volgens sommigen vóór de oorlog een vage sympathie voor de nazi's en de non-interventionisten hebben getoond, net als de beroemde vlieger Charles Lindbergh, de bekende autofabrikant Henry Ford en anderen. Maar na het feitelijk uitbreken van de oorlog kreeg zijn patriottisme al snel de overhand. Op het studioterrein werden soldaten gelegerd in het kader van de kustbewaking. En omdat de commerciële markt (vooral overzee) instortte, aanvaardde hij gretig grote regeringsopdrachten voor voorlichtingsfilms, militaire instructiefilms en ook propagandafilms in het kader van de psychologische oorlogsvoering. Zoals *Der Führer's Face* -- waarin Donald het persoonlijk opnam tegen Hitler. Op het hoogste- of dieptepunt van de oorlog was zo volgens O'Brien (p. 28) niet minder dan 94% van het geleverde werk voor de overheid.

De Monroe-doctrine ('de Amerika's voor de Amerikanen') werd in deze tijd vertaald in een *Good Neighbour Policy*. Dat hield in dat de Verenigde Staten naar nauwere betrekkingen met hun zuiderburen streefden -- maar ook

dat ze niet zouden tolereren dat die toenadering zochten tot de Asmogendheden (of later het Oostblok). Binnen het Ministerie van Buitenlandse Zaken was daartoe een Coördinator for Inter-American Affairs CIAA aangesteld, de olie-miljonair Nelson Rockefeller, wiens familie grote belangen in de regio had. De Motion Picture Section bevorderde filmprojecten met een tweeledig doel. Enerzijds de Latino's voorlichten over de *American Way of Life*, en anderzijds de Yankees voorlichten over de schitterende vakantiebestemmingen in de (sub)tropen -- zoals het uitzinnige carnaval van Brazilië.

Disney kreeg voor zo'n project een garantie van niet minder dan honderdduizend dollar -- destijds een fortuin. In de zomer van 1941 vertrok 'El Grupo' bestaande uit Walt en zestien anderen in een DC-3 voor de eerste van drie opeenvolgende reizen langs verschillende landen. Onderweg werden ze warm onthaald, en filmde met 16-millimeter-reportagecamera's mensen en bezienswaardigheden. Daaruit kwamen drie middellange films voort, waarin documentaire beelden werden afgewisseld door tekenfilmsketches: *South of de Border* (Ten zuiden van de grens, 1941), *Saludos Amigos* (Gegroet vrienden, 1942) en *The Three Caballeros* (De drie kameraden, 1943). De laatste titel is een toespeeling op de spreekwoordelijke onverbreekelijkheid van *De drie musketiers*.

Voor de laatstgenoemde film neemt in het leven en werk van Disney een zeer merkwaardige plaats in. Het lijkt erop alsof hij zich tijdens de reis voor het eerst helemaal kon laten gaan. De kleuren zijn uitzonderlijk fel, vorm en inhoud zijn zeer ongebruikelijk en grensoverschrijdend. Maar tegelijk rammelde de film aan alle kanten, en lukte het hem kennelijk niet goed om zijn tegenstrijdige gedachten te ordenen. Weliswaar raakten ook andere filmregisseurs zoals Orson Welles in deze tijd in Latijns-Amerika volledig het spoor bijster, maar was er nog een andere aanleiding? Kennelijk was er opeens een loden last van zijn schouders gevallen. Vermoedelijk had Walt vlak voor zijn vertrek van de FBI informatie ontvangen over het grote geheim van zijn jeugd, en over het raadsel van de bijzondere band van Donald en hemzelf met Latijnse vrouwen.

De cast van de film was simpel. De drie kameraden die zich verboederden waren de Amerikaanse eend Donald Duck, de Mexicaanse haan Panchito en de Braziliaanse papegaai Joe Carioca. Zij werden voortdurend uitgedaagd door Iberische schone zoals de samengestelde figuur 'Carmen Miranda'. Er traden overigens ook echte acteurs op, zoals de danseres Carmen Molina uit Mexico en de zangeres Aurora Miranda uit Brazilië. Allan observeerde in zijn gedetailleerde filmanalyses, zonder daar overigens op dat moment iets achter te zoeken: 'Er zit een seksuele obsessie in, en een drang om te informeren. Een doorlopende orgastische wensvervulling die tot uiting

komt in Donalds relaties met werkelijke vrouwen' (p. 187). Walt had misschien opeens ontdekt dat hij naast een benepen Angelsaksische kant ook nog een uitbundige Latijnse kant had. Veel later gingen er trouwens hardnekkige geruchten dat hij een affaire had, uitgerekend met Dolores del Rio, de filmster van Latijnse oorsprong.

Bij het in roulatie brengen van de film in 1945 waren de kritieken ondertussen vernietigend. De *New Yorker* had het over 'een mengeling van afschuwelijke smaak, nepmystiek en echte fantasie ... Een scène met de eend, de jonge vrouw en een lange rij bewegende cactus planten die opvallend op falussen leken, zou waarschijnlijk in een minder onschuldig medium als suggestief worden beschouwd'. De *Los Angeles Times* waarschuwde dat 'The Legion of Decency wel eens de houthakker zou kunnen spelen' door het censureren van bepaalde scènes te eisen. En het intellectuelere *Partisan Review* schreef dat het vanaf een bepaald punt 'wulps, psychopathisch chaotisch is en pijn doet aan de ogen'. Vandaar dat de film al snel weer uit circulatie werd genomen.

Volgens Eliot was het echter 'de meest levendige representatie van Disneys stormachtige onbewuste tot dan toe' (p. 180-1). Wetenschappers als José Piedra en Julianne Burton-Carvajal hebben zich later (onder meer in het boek van Smoodin) gebogen over alle semiologische details van de innige verknoottheid van de (vrouwelijke) sekse en de (Latijnse) etniciteit van 'De Ander' in *The Three Caballeros*. De thema's komen ook veelzeggend tot uiting op een oorspronkelijke affiche daarvoor (zie van Willigens speciale nummer van het *Stripschrift* over Disney, p. 18). Maar wie was dan wel de Grote Onbekende, die hem steeds meer bezighield?

Dit alles brengt ons terug bij een samenstel van raadselen dat achter het glatte verhaal van de Disney Studio's over Walts gedreven leven en werk schuilging. Hoe kwam het dat zijn geboortebewijs aanvankelijk onvindbaar was toen hij in militaire dienst wilde gaan, en dat het later niet bleek te kloppen? Hoe kwam het dat hij van jongs af aan zo'n betrekkelijke eenling was gebleven, zonder veel goede vrienden? Hoe kwam het dat hij maar half op zijn oudste broers leek? Hoe kwam het dat hij zelf en zijn alter ego Donald zo verlangden naar onbereikbare Latijnse vrouwen? Hoe beloonde de FBI hem voor zijn informantenrol in Hollywood? Waarom had hij de adoptie van zijn tweede dochter tot iedere prijs voor de buitenwereld verborgen willen houden?

### *De Mojacar-theorie*

Rond 5 december 2001, 35 jaar na zijn dood en 100 jaar na zijn veronderstelde geboorte, kreeg een alternatief antwoord op die vragen een

nieuwe impuls. Het eeuwfeest werd namelijk niet alleen herdacht in zijn veronderstelde geboorteplaats Chicago in de Verenigde Staten, maar ook in een overzees dorp dat zich inmiddels zijn 'echte' geboorteplaats noemde: Mojacar bij Almeria, aan de zuidkust van Spanje. Het hoofd van de plaatselijke VVV, José Luis Cano, organiseerde daar een alternatieve herdenking die veel aandacht kreeg, niet alleen in Spanje, maar ook in de rest van Europa. In Nederland bijvoorbeeld in het *Algemeen Dagblad*, in Groot Brittannië in het dagblad *The Guardian*, het weekblad *The Sunday Times* en bij de BBC-televisie, in Frankrijk in het weekblad *Le Nouvel Observateur*, in Duitsland van verscheidene tv-omroepen, enzovoort. Cano kondigde zelfs de toekomstige oprichting aan van een plaatselijk centrum voor beeldcultuur, op te dragen aan de schepper van Mickey en Donald.

Al eerder was er af en toe aandacht voor dit gerucht geweest. Zelfs in het puriteinse Amerika, waar de gedachte overigens op een besliste afwijzing stuitte. De Amerikaanse filmster Jane Wyatt had bijvoorbeeld al eens haar enorme verbazing uitgesproken had over het feit dat ze bij filmopnamen in de omgeving van het Zuid-Spaanse Almeria bij de gemeentegrens van Mojacar opeens op een bord was gestuit: 'Geboorteplaats van Walt Disney'. In sommige semi-officiële biografieën van Disney (zoals die van Mosley) was het onderwerp wel kort aangestipt, maar vervolgens meteen weer als vergezocht terzijde geschoven. Pas in de ongeautoriseerde biografie van Marc Eliot, *Hollywood's dark prince* uit 1994, waren enkele schetsmatige lijnen van het vreemde verhaal verder uitgewerkt. Zij het dat allerlei details in die versie niet klopten en pas later beter uitgekristalliseerd raakten.

Eliot had met behulp van de Freedom of Information Act (een soort Wet Openbaarheid van Bestuur) de dossiers over Disney opgevraagd bij de FBI, de Amerikaanse binnenlandse veiligheidsdienst. Hij had uiteindelijk kopieën van 600 papieren gekregen, maar veel regels waren zwartgemaakt, en veel ontbrak. Er zat echter wel een intrigerend stukje bij van een brief die het roemruchte hoofd van de FBI, Edgar Hoover, in de zomer van 1936 aan Walt Disney had geschreven naar aanleiding van hun eerste contacten rond de gezamenlijke strijd tegen de 'linkse subversie' in Hollywood. Het merendeel van die brief bleef geheim, maar de laatste alinea was vrijgegeven. Die luidde: 'Ik ben blij dat wij U [op onze beurt] van dienst kunnen zijn door U de middelen te verschaffen voor een absolute identiteit gedurende Uw hele leven' (p. 125).

Een absolute identiteit? Was er dan ook een dubieuze identiteit? Ging dat soms over zijn geboortebewijs dat eerder onvindbaar was geweest, maar dat later alsnog 'gevonden' werd? Of ging het juist over het vinden van een ander 'echt' geboortebewijs dat later alsnog onvindbaar moest worden gemaakt? In het najaar van 1940 zouden twee vertegenwoordigers van de FBI namelijk

speciaal daarvoor een lange reis hebben gemaakt naar een verre uithoek van Spanje, zonder water, licht of telefoon. Zij hadden zich volgens verschillende getuigen gemeld bij de autoriteiten van Mojacar. Volgens oud-burgemeester Jacinto Alarcon en zijn zoon zouden zij zich trouwens hebben voorgesteld als vertegenwoordigers van de Disney Studio's. Zij waren volgens hem op zoek geweest naar de geboorteregisters en naar de oorsprong van een zekere José Guirao. Maar de administratie zou door de juist beëindigde Spaanse Burgeroorlog nog ongeordend of onvolledig zijn geweest en deels zelfs als 'oud papier' verkocht.

Volgens priester Federico Acosta Martin en zijn neef Pepe (die later dagbladuitgever werd), zouden zij ook in het doopregister de betreffende pagina hebben bekeken, maar enkele dagen later bleek die uitgescheurd en verdwenen. Volgens de voormalig stadsarchivaris Paco Flores en zijn zoon, die later journalist werd, bestaan er ook nog aantekeningen over een tweede bezoek in 1954, ditmaal van kerkelijke autoriteiten die zich in de Verenigde Staten hadden beziggehouden met de opvang van Spanjaarden. Zij hadden weer met de burgemeester gepraat en op hun beurt de registers van de rechtbank en de school doorgenomen -- opnieuw op zoek naar José Guirao en diens moeder. Volgens de plaatselijke rechter Blas Caparros gaf hij in 1966 ten derden male toestemming voor onderzoek aan een 'American Search Committee' dat ter plaatse allerlei mensen ontmoette (Eliot, p. 153 e.v.). Getuigenverklaringen van een burgemeester, een priester, een stadsarchivaris en een rechter over tot driemaal toe herhaalde bezoeken: dat lijkt serieus te moeten worden genomen.

Daarvóór en daarna waren er trouwens ook een hele reeks andere Spanjaarden met de zaak bezig geweest. Tito del Amo had in Chicago toevallig in de buurt van de ouders van Disney gewoond, maar hoorde pas na remigratie naar Spanje van de alternatieve theorie over Walt. In zijn bar in Mojacar toont hij tegenwoordig volgens het grote dagblad *El Pais* graag enkele van de foto's die een rol spelen in het raadsel. Foto's van Walt Disney, waarop hij er opvallend Spaans uitziet. Foto's van zijn veronderstelde Amerikaanse adoptievader en zijn oudste broers, op wie hij maar zeer ten dele zou lijken. Foto's van zijn veronderstelde Spaanse biologische vader, op wie hij daarentegen veel meer zou lijken.

Christopher is de zoon van de favoriete PR-man van Disney in de Verenigde Staten, Tom Jones, en in die functie de opvolger van zijn Ierse oom Joe Reddy. Pas na de dood van de laatste kreeg Christopher in Frankrijk diens nagelaten papieren onder ogen, waaruit bleek dat het gepolijste beeld van de 'vriendelijke oom' helemaal niet klopte met de gekwelde persoonlijkheid die Walt Disney in feite was geweest. Tegenwoordig werkt ook Jones in Spanje aan een boek over 'de ware oorsprong' van Walt.

Carlos Almendros, een historicus van de gemeente, schreef al eerder

een boek over Mojacar. Hij deed tien jaar lang onderzoek naar de herkomst van Walt Disney. Zijn vriend Dr. Eulogio Jerez vroeg vanuit New Jersey in Chicago een kopie van het geboortebewijs van Disney aan, maar kreeg ook te horen dat het er niet was. Anderen die zich met de zaak hebben beziggehouden, zijn de plaatselijke professor Fernando Garcia Piñero en de bekende journalist Julian Ruiz. De sleutel van het verhaal ligt volgens de nationale krant *ABC* bij Pedro Ruiz Zamora, een oom van Isabel Zamora Ascensio.

Isabel was een mooie wasvrouw, bijgenaamd *La Bicha*. Ze werkte in de herberg El Torreon, die eigendom was van een familie van plaatselijke notabelen, de Carillo's. Isabel raakte zwanger van de zoon des huizes, Don Ginès Carillo, die later arts werd en zelfs burgemeester, en die zich in zijn betrokkenheid bij het plaatselijke theater als zeer kunstzinnig zou ontplooiën. Er werd daarop een erkenning van vaderschap geregeld door een mijnwerker José Guirao, die ziek was en kort daarna overleed. Een welwillende kapitein in de mijnbouwhaven zou zich daarop bereid hebben getoond om de vernederde en alleenstaande moeder en haar baby mee te nemen, ver weg, naar Boston. Daar reisde ze meteen door naar haar broer Juan, die in een circus in Chicago werkte -- en dus ook al iets artistieks had.

En nu komt de *missing link*, de ontbrekende schakel. Die broer woonde in State Street... vlak bij de Tripp Avenue van de familie Disney. Zij zouden adoptie van het kind hebben aangeboden. Het zou opnieuw zijn gedoopt en daarbij de voornaam hebben gekregen van de dominee. Het kind zou ook pas in juni 1902 zijn ingeschreven, als zijnde geboren op 5 december 1901. Meteen daarna verdwenen Isabel en Juan uit het zicht, maar onlangs waren er geruchten dat er een graf van haar zou bestaan, en elders mogelijk zelfs nog een kleinkind.

Omdat er vooralsnog zo veel op mondelinge doorgave berust, valt niet helemaal uit te sluiten dat het allemaal een *urban legend* of broodje-aap-verhaal is, zoals er wel meer zijn. Juist over bekende personen en merken als Disney (zie mijn boek *Brein-bevingen*, over het hardnekkige gerucht dat er kinderen in de pretparken ontvoerd worden). Volgens mijn analyse krijgen dergelijke verhalen vooral een kans, als een instelling zijn eigen geloofwaardigheid ondermijnt door een al te grote en permanente controle op de beeldvorming te willen uitoefenen. Het is heel wel denkbaar dat Disney zelf heeft getwijfeld naar aanleiding van het aanvankelijk ontbreken van zijn geboortebewijs. Zou hij de buitenechtelijke zoon kunnen zijn geweest van een Spaanse wasvrouw in de buurt? In dat geval komt de bijzondere rol van *Hispanic women* in het latere leven en werk van Walt Disney opeens in een heel ander licht te staan. Van wulpse zangeressen en danseressen zoals Carmen Miranda in de buitenissige film *De drie caballeros*, gemaakt tijdens

opeenvolgende euforische reizen door Latijns-Amerika, tot aan zijn vermeende latere verhouding met de Mexicaanse filmster Dolores del Rio. En niet te vergeten de bijzondere rol van Doña Duck in het leven van zijn alter ego, Don Duck. Hadden de journalisten die zijn uiterlijk eerder intuïtief als 'Castilliaans' hadden omschreven dan toch gelijk gehad? Niet te geloven! Niet te geloven?

Bij zijn dood in 1966 noemde het gezaghebbende geïllustreerde blad *Life* Disney in een coverstory een van de meest invloedrijke mensen van het millennium, en dat was niet helemaal overdreven. Hij was namelijk de persoonlijke belichaming van de naoorlogse triomf van Hollywood en de Amerikaanse populaire cultuur. Hij had inmiddels niet minder dan 48 Academy Awards, 29 Oscars en 7 Emmy's gewonnen. Zijn oorspronkelijke investering van tachtig dollar had zich meer dan vermiljoenvoudigd.

Het bedrijf schatte namelijk dat er op dat moment wekelijks al honderd miljoen mensen in de wereld naar een Disney tv-show keken en jaarlijks bijna een kwart miljard een Disney [bioscoop] film zagen. Vijftig miljoen mensen kochten Disney grammofoonplaten, en tachtig miljoen merchandise zoals speelgoed. Honderdvijftig miljoen lazen een Disney comic strip, en Achthonddert miljoen kochten een Disney magazine of boek. De totale omzet was daardoor gestegen tot 117 miljoen dollar en het netto inkomen tot twaalf miljoen (Schickel, p. 19). Toch bleek dat later nog maar het begin te zijn geweest. Bij de eeuwwisseling was de omzet al verder doorgestegen naar 29 miljard dollar, en de winst naar bijna een miljard. Disney was inmiddels het grootste entertainmentbedrijf ter wereld en was toegetreden tot de top 10 van transnationals op de *Fortune* 500-lijst.

Het was overigens met de dood van Walt Disney zoals met zijn geboorte en jeugd: de buitenwereld mocht onder geen beding weten wat er werkelijk aan de hand was. Walt was onderzocht in het hospitaal tegenover de Studio's. Artsen ontdekten een gezwel ter grootte van een walnoot, maar aan de buitenwereld werd aanvankelijk slechts gezegd dat hij last had van een oude polo-blessure. Kort daarna werd gemeld dat de operatie een volledig succes was geweest, terwijl de kwaadaardige cellen inmiddels onherroepelijk waren uitgezaaid naar zijn lymfeklieren. Toen hij overleed heette dat dan ook aan een 'gesprongen ader' te zijn, in plaats van aan vergevorderde longkanker -- het grote taboe van de massamedia in die tijd, verslaafd aan tabaksreclame.

Met de bekendmaking van zijn dood werd zelfs even gearzeld. Disney was bang geweest dat de aandelen van zijn bedrijf onmiddellijk zouden kelderen, maar het omgekeerde was het geval. Zijn as zou ten slotte begraven zijn onder het grasveld van een privé-terrein, maar niemand wist op welke plaats precies. Volgens oude bekenden als Ward Kimball en Ken Annakin was



zijn lichaam echter in feite met een nieuwe techniek ingevroren die op dat moment in Californië in de mode kwam (Mosley, p. 281-283). Wachtend op het moment waarop de medische wetenschap ver genoeg gevorderd zou zijn om gezondheidsproblemen achteraf alsnog op te lossen en wederopstanding een reële mogelijkheid zou zijn...

4  
Kuifjes verdriet

Kuifje wordt vrij algemeen beschouwd als de eerste Europese strip die internationaal succes kreeg, als een van de allereerste grote Franstalige strips überhaupt, en maker Hergé als een van de grondleggers van de stripschool van 'De Klare Lijn'. Kuifje-kundigen, zoals in België Benoît Peeters en in Nederland Har Brok, hebben er een hele sport van gemaakt om details uit de strip achteraf te herleiden tot 'de ware werkelijkheid' waarop Hergé zich vaak baseerde: bijvoorbeeld pleinen, gebouwen, transportmiddelen en niet te vergeten 'faits divers' uit de actualiteit.

Maar behalve die uiterlijkheden is er natuurlijk het innerlijk. De psychologie van Kuifje valt daarbij uiteen in de collectieve psychologie van de *Ort- und Zeitgeist* (en het milieu dat er duidelijk in doorklinkt), en de individuele psychologie van de karakters. De maker Hergé kwam zelf uit een conservatief Rooms en kleinburgerlijk milieu in Waals-Brabant. Tussen zijn elfde en zijn drieëntwintigste (!) was hij 'boy scout' (padvinder). Hij ging daarom regelmatig 'op kamp' in verre Europese landen en was dus al vroeg een reiziger. Ook hij droeg eerst een korte broek, en later een driekwart plusfour, net als zijn latere held.

Kuifje heette eerst Totor en later Tintin. Hergé verzong (de voorlopers van) de verhalen voor het blad *Le Boy scout Belge*; en breidde ze later uit in het wekelijkse jeugdsupplement van een Roomse bourgeoiskrant. De baas daarvan was de rechtse Abbé Wallez, Hergés eerste vrouw Germaine was oorspronkelijk diens secretaresse. Een jonge reizende verslaggever van de krant in die tijd was trouwens de latere 'rexist' en crypto-fascist Léon Degrelle, die oorspronkelijk model zou hebben gestaan voor de stripheld. \*<<\*

Na de Tweede Wereldoorlog werd Degrelle wegens collaboratie veroordeeld, hij vluchtte naar het Spanje van Franco. In de eerste versie van de mémoires die hij op hoge leeftijd schreef, beweerde Degrelle dat hij (met zijn opvallende plukje haar) het was geweest die in eerste instantie model had gestaan voor de 'razende reporter' Kuifje, en dat hij ook lang daarna met Hergé bevriend was gebleven. Hij was bovendien degene geweest die destijds de eerste ballonstrips voor hem had meegenomen uit Noord-Amerika (zie Van der Hoeven). Deze 'bruine' band werd later uitgespit in een biografie van de Fransman Pierre Assouline: een serieus historicus, die eerder een spraakmakend werk over de naoorlogse zuiveringen had geschreven.>>

Hergé zelf werkte tijdens de bezetting gewoon door, wat hem na de bevrijding aanvankelijk ernstig werd aangerekend. Hij beschouwde zichzelf weliswaar als apolitek, maar de vroege albums staan natuurlijk vol van details die achteraf gezien als tamelijk dubieus konden worden beschouwd. Een reden waarom termen, losse plaatjes, hele pagina's en albumtitels later bijgewerkt werden -- soms zelfs meermalen achter elkaar. Toch is dat alles voor de psychologie van Kuifje en Hergé slechts zijdelings van belang.

### *De razende reporter*

Biografen als de Britse Harry Thompson herhalen hoe in de wereldberoemd geworden karakters allerlei aspecten van personages uit Hergés jeugd terugkeerden. Zijn lievelingshondje Milou kreeg de naam van een jeugdvriendinnetje (de Nederlandse vertaling Bobbie verhult overigens die vrouwelijke referentie). De detectives Dupond en Dupondt zouden gebaseerd zijn op Hergés vader Alexis en diens tweelingbroer Léon, die vaak samen over straat wandelden met bolhoed en wandelstok. Ook hun verkleedpartijen kwamen niet uit de lucht vallen: de een was kledingontwerper-tekenaar, de ander kleermaker. De Nederlandse vertaling Jansen en Jansens geeft goed de grote 'gewoonheid' en geringe 'verhevenheid' van hun Franse namen weer. Maar die zijn zeer misleidend -- zoals we nog zullen zien.

**{{In geestig-spannende scènes in Kuifje komen net als in andere kinderverhalen veel verkleedpartijen en dubbelgangers voor. Maar een heel opvallende rol wordt gespeeld door de tweeling die geen tweeling is, en die voortdurend door omstanders wordt nagewezen. Jansen en Jansens hebben immers verwante maar verschillende achternamen, en moeten dus twee verschillende vaders hebben: bijvoorbeeld een biologische vader en een adoptievader. Wie is die tragikomische tweeling, waaraan Hergé almaar moet denken?}}**

De operazangeres Bianca Castafiore deed denken aan Hergés tante Ninie, die piano speelde en er oorverdovend bij zong 'zodat de glazen rinkelden in het buffet'. Volgens Hergé zelf waren dat slechts toevallige uitvergrotingen, maar we zullen later zien dat daar wel degelijk diepere betekenissen en gevoelsverknoppingen achter schuilgingen. Kuifje heeft in de verhalen geen echte ouders of familie; Hergés moeder was afstandelijk, gevoelsarm en werd later geestesziek. Dat versterkte bij hem het gevoel eigenlijk een wees te zijn.

De avonturen van Kuifje speelden zich vooral in drie concentrische cirkels af. De binnenste cirkel van het gezin is aanvankelijk opvallend afwezig, maar in die leemte wordt later voorzien door de min of meer huiselijke situatie rondom het kasteeltje Molensloot, in een dorps en landelijk België. Het is wat in Nederland (naar een oude tv-serie) wel de 'wereld van Swiebertje' wordt genoemd: een corporatistische maatschappij met stereotiepe beroepsgroepen, een standenmaatschappij met baronessen, dienstboden en veldwachters. Schijnbaar voor eeuwig gegeven, en daarom vredig en rustig. Een duidelijk laat voorbeeld daarvan is *De juwelen van Bianca Castafiore*.

**{{Kuifje heeft twee kameraden, een jongere -- het hondje Bobbie (in**

het oorspronkelijke Frans: Milou), en een oudere broer of vaderfiguur -- kapitein Haddock. In veel van hun avonturen raken ze elkaar kwijt en hervinden ze elkaar. Waar Kuifje zelf goeddeels rationeel is, is zijn alter ego Haddock juist hoogst emotioneel. Hij heeft volgens Tisseron duidelijk een hechtingsprobleem. Hij verlangt wanhopig naar zijn moeder, maar kan zich niet binden aan een vrouw. Ook al heet die vrouw Bianca Castafiore, Italiaans voor 'blanke kuise bloem'. Wie is die moeder en maagd, die in de hoogste kringen verkeert?}}

De tweede cirkel is die van de buurlanden in Europa: van de Britse eilanden tot aan de Balkan. Opvallend is dat adellijke en vorstelijke personages daarin een grote rol spelen, kastelen en paleizen, erfelijkheid en afstamming -- en politieke bedreigingen van die traditionele feodale wereld, die in deze jaren juist steeds meer begon af te brokkelen. Een duidelijk vroeg voorbeeld is *De scepter van Ottokar*, waarin Kuifje zelfs de kroon van een koning redt. We zullen later zien dat dit thema veel met zijn allergeheimste dromen en nachtmerries te maken had.

De derde en buitenste cirkel is 'de wijde wereld' daarbuiten van de andere continenten. Kuifje werd van padvinder tot journalist, en dat was wat de verhalen bij uitstek aantrekkelijk maakte: zijn verre reizen naar onbereikbare buitengebieden, voorzien van allerlei ogenschijnlijk realistische details -- in een tijd dat film en televisie nog maar net begonnen op te komen. Het latere typische avonturenfilm-personage, de populaire archeoloog Indiana Jones, blijkt trouwens door Hollywood-regisseur Steven Spielberg rechtstreeks te zijn afgeleid van Kuifje.

Natuurlijk dragen deze albums aanvankelijk sterk de sporen van Hergés voornoemde rechtse milieu; het racisme en de stereotypen rond zwarten in *Kuifje in Afrika*, het antisemitisme en de stereotypen rond joden en Arabieren in onder meer de oorspronkelijke versie van *Het zwarte goud* en andere albums. Later corrigeert Hergé deze jeugdzonden, Kuifje wordt net als andere (ex-) katholieken kosmopolitisch en internationalistisch. Het laatste voltooide album, *Kuifje en de Picaros* uit de jaren zeventig, is zelfs wel beschuldigd van links-radical sympathieën met Latijns-Amerikaanse guerrillero's. Volgens critici was hij zelfs een windvaan die in de loop van zijn leven met alle winden meedraaide. Maar dat is ongetwijfeld te zwaar geoordeeld.

Het eerste drieluik uit de hele serie Kuifje-albums (over de Belgische kolonie Kongo en de supermachten in wording van die tijd, de Sovjet Unie en de Verenigde Staten) was nog erg kinderlijk, rommelig en reactionair. Pas in het tweede drieluik over Oost en West (*De sigaren van de farao*, *De blauwe lotus* en *Het gebroken oor*) ontstaan complexere wereldbeelden, verhaallijnen

en personages -- zij het nog steeds doorspekt met tamelijk oubollige stereotypen.

Maar *De blauwe lotus* houdt ook al een scherpe kritiek op het imperialisme in (zij het dan op dat van de Japanners en Britten), en een warme sympathie voor het emancipatiestreven van de arme en uitgebuite Chinezen. Ook krijgt het dramatische lading doordat Kuifje vriendschap sluit met de wees Chang, net zoals Hergé zelf vriendschap sluit met de student Chang Chon Ren, die hem helpt met details voor het album en hem aanspoort zich voortaan beter te documenteren over vreemde culturen.

Van dit album loopt overigens een rechtstreekse psychologische spanningsboog naar het veel latere *Kuifje in Tibet*, waarin Kuifje het verlangen uitspreekt dat zij elkaar weer zullen vinden -- uitgerekend in het ijskoude en barre landschap van de Himalaya. Hergé voelde zich op dat moment eenzaam en verlaten, en maakte een grote persoonlijke crisis door. Het weerzien met zijn oude vriend Chang Chon Ren (die decennia lang in de Volksrepubliek onvindbaar was) vond in werkelijkheid overigens pas veel later plaats.

In die verhalen over Azië en Arabië, Afrika en Latijns-Amerika zijn overigens ook alle typerende ideologische verhaallijnen te herkennen van de koloniale exotische avonturenroman die zelfs in het postkoloniale en neokoloniale tijdperk nog probleemloos voortbestaan (bijvoorbeeld bij de genoemde *Indiana Jones*). De blanke held, 'een gewone jongen', verkeert bijvoorbeeld overzee vanzelfsprekend in de allerhoogste kringen: de hoge adel en vorsten, ministers en presidenten beschouwen hem intuïtief meteen als hun gelijke.

De 'leegheid' en natuurlijkheid van de Derde Wereld wordt kunstmatig benadrukt door de uitgestrekte wilde landschappen (woestijn, jungle, gebergte) en enge dieren. Zij bieden zich als het ware ter 'ont-dekking' aan de held aan. Die laat zich daarbij overigens terloops bijstaan door plaatselijke hulpkrachten die er al eeuwen vertrouwd mee zijn (meer over deze thematiek is te vinden in het boek van Shohat & Stam over ethnocentrisme in de westerse populaire cultuur).

In het verre buitenland liggen bovendien grote rijkdommen verscholen, die letterlijk 'voor het oprapen' liggen. Het bekendste thema is dat van de verborgen schat, variërend van een nieuw ontdekte tempel met waardevolle kunstvoorwerpen tot een kist met juwelen. Die Europese literaire fantasie gaat terug op de plunderingen van Arabische handelssteden in het Midden-Oosten ten tijde van de Middeleeuwse kruistochten, maar kreeg een nieuwe vorm bij de grootschalige piraterij langs de kusten van de Atlantische en Stille Oceaan. Omdat de kostbare metalen en edelstenen 'kennelijk' aan niemand toebehoorden waren ze voor de 'eerlijke' vinder, die daarmee thuis fortuin kon maken. In het verlengde daarvan ontstond het hele thema van

schatkaarten, schatzoeken en schatgraven op een schateiland met al zijn vaste elementen -- die ook bij Kuifje en Indiana Jones nadrukkelijk aanwezig zijn.

Bij Kuifje is die verhaallijn verbonden met een mysterieuze erfenis van kapitein Haddock, afkomstig van zijn voorvader de Chevalier de Haddock -- enerzijds een ordinaire zeeschuimer, anderzijds een hooggeplaatst aristocraat. Telkens wanneer deze verhaallijn ergens opduikt is er bovendien sprake van grote emoties, van verlies en hereniging, van verwonding en genezing. Zou hierin ergens het raadsel schuilen van de individuele psychologie van Kuifje en Hergé, van hun onbewuste gevoelsmatige verbondenheid?

### *Het familiegeheim*

Op de laatste bladzijde van het Kuifje-album *De Juwelen van Bianca Castafiore*, na het laatste plaatje, staan drie vogels getekend: een uil, een ekster en een papegaai. De eerste twee zijn onverstaanbaar. De derde zegt in de oorspronkelijke Franse versie: 'C'est fini' (Het is afgelopen). 'Wat betekenen die vogels?', vroeg Numa Sadoul aan de tekenaar. In een lang interview over zijn leven en werk (waarvan overigens maar liefst drie verschillende opeenvolgende versies bestaan, waardoor allerlei persoonlijke geheimen slechts beetje bij beetje werden prijsgegeven). 'Ik weet het niet', antwoordt Hergé. Om er vervolgens half-ernstig, half-grappend aan toe te voegen: 'Maar misschien zou een psychiater dat kunnen uitleggen'.

Die uitdaging is aangenomen door een hele reeks exegeten. Zoals de Kuifje-kundige Benoît Peeters, die in de monografie *Les bijoux ravis* een gedetailleerde analyse van verborgen betekenissen en verwijzingen in *De Juwelen van Bianca Castafiore* ondernam, opgedragen aan Michel Serres, en verwijzend naar het oeuvre van Franse meesterdenkers als Roland Barthes, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Octave Mannoni, Elisabeth Roudinesco en Tzvetan Todorov. Maar een nóg fijnmaziger ontleding is ondernomen door de Parijse psychiater, psychoanalyticus en striptekenaar Serge Tisseron.

Lang geleden verscheen een eerste boek, waarin hij een aantal hypothesen opperde over een grote persoonlijke tragedie, die volgens hem onbewust en onbedoeld doorklonk in de Kuifje-verhalen. Later verscheen een tweede boek, waarin hij probeert te demonstreren dat zijn eerdere giswerk bevestigd is door nieuwe gegevens die inmiddels boven water zijn gekomen -- over een groot geheim binnen de familie van Hergé. En nog later publiceerde hij een derde boek over Kuifje, waarin hij zijn stellingen verder illustreert aan de hand van de duiding van afzonderlijke stripplaatjes.

Waar het eerste boek een oplage van maar liefst dertigduizend exemplaren haalde, is het tweede een mengeling van de theorieën van Sigmund Freud, diens Franse opvolger Jacques Lacan en anderen, die voor niet-ingewijden volstrekt onverteerbaar is. Het derde is door de vele illustraties al weer een heel stuk leesbaarder. Over het geheel genomen leest zijn relaas als een spannende psychologische thriller. Je kunt het voor honderd procent ernstig opvatten, voor vijftig procent, of helemaal niet: het blijft hoe dan ook een boeiend verhaal.

Na zijn uitvoerige diepte-interviews met Hergé had Numa Sadoul (1983, p. 19-20) al geconstateerd dat diens oeuvre maar één enkel doel had gehad: ontdekken wie hij werkelijk was. 'Hij projecteert zijn schaduw door zijn scheppingen heen, en belast hen er onbewust mee antwoorden te geven op zijn vragen'. Dat geldt bij uitstek ook voor het thema van de vogel: volgens Tisseron de 'droomvoorstelling van de wil om zich te bevrijden, maar ook van een onderdrukte vrees, van een panische angst voor de val'.

Tisseron zoekt zijn eerste aanwijzingen tot de ontraadseling van het mysterie in de albums die Hergé tekende rond zijn psychische ineenstorting, het gevolg van huwelijksproblemen en een echo van de gevoelsarme relatie met zijn ouders. Hij ging in analyse bij een leerling van Jung, een zekere Professor Ricklin in Zürich.

In een interview met Benoît Peeters (1990, p. 30) verklaarde hij daarover: 'Ik vertelde hem de dromen die ik had. Het waren dromen van wit, alleen maar wit -- je vindt daar iets terug van *Kuifje in Tibet*. En Ricklin zei iets dat me erg trof: je moet de demon van de zuiverheid in jezelf doden. Voor mij was dat een schok' (zie ook Sadoul 1989, p. 57-8). De padvinder moest dood. Biografen Smolderen en Sterkx citeerden later (in hoofdstuk 31) zelfs letterlijk uit het uitvoerige droomdagboek dat hij in die tijd had bijgehouden, en samen met zijn therapeut had geanalyseerd. Hun conclusie was dat Hergé steeds had geprobeerd een ideale zoon en echtgenoot te blijven. Maar dat lukte hem niet, zodat hij zich almaar schuldig voelde en zelfs depressief werd.

Door die psychotherapie vond in Hergé een ingrijpende verandering plaats; 'Ik heb mezelf aanvaard. Ik heb aanvaard dat ik niet onbevlekt was.' Enige tijd later verscheen *De Juwelen van Bianca Castafiore*. Hergé was eindelijk genezen van de obsessie om een katholieke padvinder en een hardwerkende huisvader te zijn. De tijd tussen het verschijnen van opeenvolgende albums werd steeds langer; van twee jaar werd het drie jaar, vervolgens vijf en ten slotte zelfs acht jaar. De dwang van het werk aan zijn geesteskind was hem gaandeweg tegen gaan staan. Hij ontdekte volgens zijn eigen zeggen 'het plezier van het leven, van het flaneren, van het nietsdoen'. Maar wat waren de diepere wortels van dit psychische conflict?



*Kuifje in Tibet* brengt Kuifje naar de Himalaya, de meest barre en eenzame bestemming die hij op aarde ooit heeft bezocht. Hij ontmoet er de Verschrikkelijke Sneeuwman: een monster zó groot dat een volwassene er een kind bij lijkt. Maar gaandeweg blijkt het monster een zorgzame, koesterende en moederende figuur te zijn. De sneeuwman redde immers Chang, die in eenzaamheid dreigde te verkommeren. Vanwaar die obsessie met de scheiding van de ouders, de verlatingsangst, die ook in veel andere albums doorklinkt?

Het daaropvolgende *De Juwelen van Bianca Castafiore* is hier de exacte tegenpool van: het meest huiselijke en vrolijke verhaal uit de hele serie. Het is een soort parodie op het Gelukkige Gezin. Alle verwickelingen spelen zich af op en rond het kasteeltje Molensloot dat inmiddels een soort alternatief ouderlijk huis geworden is. *De Juwelen* verwijst zo terug naar het veel oudere dubbelalbum *Het geheim van de Eenhoorn* en *De schat van Scharlaken Rackham*, waarin kapitein Haddock het kasteel min of meer erft van een geheimzinnige voorvader. Vanwaar deze obsessie met afstamming die ook in veel andere albums doorklinkt?

**{{Haddock is volgens Tisseron de drager van een onuitsprekelijk geheim, dat hij overschreeuwt met zijn onuitputtelijke voorraad scheldwoorden. Het is het geheim van zijn voorname afstamming van de hoog-adellijke Chevalier de Haddock. Het voorouderlijke kasteel Molensloot wordt uiteindelijk het ware thuis van Kuifje, van Haddock, en zelfs van Bianca Castafiore. Boven de deur van het kasteel staat een dolfijn afgebeeld. Wat verraadt die dolfijn?}}**

Tisseron stelt dat achter al deze scènes volgens hem een grote tragedie schuilgaat, een onuitsprekelijk familiegeheim. Het mysterie is in de loop der tijd in verschillende fasen door hem ontsluitend. Om die ontsluiting te volgen, moeten we de ontwikkeling van de personages en de episoden van het begin af aan bekijken. De figuren belichamen immers verschillende aspecten van Hergé zelf. 'Kuifje, dat ben ik als ik heldhaftig wil zijn', zo verklaarde hij in het voornoemde interview tegenover Numa Sadoul. 'De Jansens, dat ben ik als ik dom doe. Haddock, dat ben ik als ik behoefte voel om mezelf te uiten.'

### *Verlies en hereniging*

Hergé noemde Kuifje in een 'open brief' aan zijn geesteskind zijn enige zoon. 'Er was zelfs een tijd -- die van mijn jeugd -- toen mijn ideaal was om op je te lijken'. Maar 'je bent nu juist al te perfect' (Sadoul 1983, p. 141). Kuifje is dus in zekere zin het 'onechte' ik van Hergé (net als Mickey dat van Disney was). Hij is daarbij van een opvallende onopvallendheid. Hij heeft een simpel rond gezicht, zijn ogen zijn slechts puntjes, zijn neus is alleen aangegeven door een

haaltje. Zijn leeftijd is onduidelijk: hij is jongetje, puber en volwassene tegelijk. Hij heeft geen uitgesproken karakter, zoals andere personages dat wél hebben. Hij komt eigenlijk pas los en echt 'tot leven' in de kameraadschappelijke relatie met een alter ego, jonger of ouder.

Die rol van kameraad werd aanvankelijk vervuld door de hond Milou/Bobby. In *Kuifje in Afrika* (oorspronkelijk *Kuifje in de Kongo*) wordt Bobby voortdurend door vreselijke gevaren bedreigd en vervolgens door Kuifje gered en mee naar de dokter genomen. Hetzelfde gebeurt in *Kuifje in Amerika*. Bobby wordt ontvoerd, Kuifje onderneemt een bevrijdingspoging. Hij wordt op zijn beurt gevangen genomen en lijdt onder hun scheiding. Of liever gezegd: hij stelt zich voor hoe Bobby lijdt onder hun scheiding. Dit thema keert hardnekkig terug in het hele oeuvre. De jongere wordt gescheiden van de ouder, en Kuifje stelt zich voor hoezeer de ander hem mist. Waarop heeft deze fantasie betrekking?

In hetzelfde album krijgen we een eerste aanwijzing. Kuifje meent het gekerm van een hond te horen, klimt tegen een hoog gebouw op, en ziet... een moeder die haar kind wiegt. Een dergelijk motief keert in de vroege albums regelmatig terug. Een kind wordt van de ouders gescheiden, maar door toedoen van Kuifje worden ze weer herenigd. In *De Sigaren van de Farao* wordt het weerzien van de Maharadja vorst en zijn kind begeleid door emotionele uitroepen: 'Vader!' en 'Mijn zoon!'. In *Het Zwarte Goud* speelt de kleine Abdallah een vergelijkbare dramatische rol.

De hereniging van een zoon met zijn liefhebbende vader (vaak van hoge adellijke of zelfs vorstelijke komaf) is dan ook een steeds terugkerend thema in de vooroorlogse periode. Dit is de eerste fase in de oplossing van het psychodrama. Het is een dubbele echo: enerzijds van de verhouding tussen Hergé en zijn eigen ouders. In het voornoemde interview met Benoît Peeters zei Hergé dat zijn ouders moeite hadden hun affectie te uiten. Zijn vader was volgens hem zelfs 'een treurige man'. Anderzijds was de gevoelsarmoede van die vader weer een echo van de relatie met diens eigen vader, de grootvader van Hergé. Die had zijn eigen vader namelijk nooit gekend. Zijn leven werd als het ware overschaduwed door een onvervuld verlangen dat hij ongemerkt weer doorgaf aan de volgende generatie. Het enige waarin de vader van Hergé wel eens plezier had, was tekenen. Datgene waarmee Hergé zijn vader een plezier deed, was tekenen. Hergé en zijn vader heetten daarbij uitgerekend ... Remi, net als de hoofdpersoon uit het beroemde kinderboek *Alleen op de wereld*.

De tekenaar zelf heette dan ook Georges Remi, maar noemde zich G.R., omgekeerd R.G. en op zijn Frans uitgesproken Hergé. Hergé had zo volgens de semioloog Michel Serres niet echt een achternaam, maar eerder een combinatie van twee voornamen. Zelfs die voornamen werden door hem verschrompeld tot initialen, slechts fonetisch weergegeven, en omgedraaid tot

een pseudoniem, zodat ieder spoor terug welbewust werd uitgewist. Wat was er dan mis met die afstamming?

Hergé zelf kreeg trouwens op zijn beurt ook geen kinderen, maar schiep wel een nieuwe familie van oervertrouwde stripkarakters. Zijn 'geestelijke' zoon Kuifje was echter slechts een onpersoonlijke schim in zijn eigen avonturen, onzeker over zijn eigen identiteit. Warempel!

### *De merkwaardige tweeling*

Voor het vervolg moeten we kijken naar de andere personages. Kuifje heeft, zoals gezegd, altijd een tegenhanger die levendiger is dan hij zelf. In verschillende albums heeft hij zelfs een dubbelganger die op hem lijkt als een tweelingbroer, maar die zich verkleed heeft. In *Kuifje in Afrika* heeft die al hetzelfde gezicht en hetzelfde postuur, maar hij is donkerharig en gebaard. Hij is een voorafspiegeling van kapitein Haddock, die later in zekere zin het 'ware Ik' van Kuifje en Hergé zal worden -- geladen met emoties en openlijke agressie -- net als Donald bij Disney. Haddock hoort in het register alter ego, tweelingbroer, oudere broer, vaderfiguur.

Maar laten we ons hier eerst nog even nader verdiepen in het thema van de tweelingbroer. We kennen dat natuurlijk van het duo Jansen en Jansens. Zij zijn de meest absurde figuren uit de hele cyclus. Het lijkt dus vergezocht hen een diepere betekenis toe te kennen. Maar Tisseron beweert dat zij in de gevoelsassociaties van Hergé een heel bijzondere plaats innemen. Het feit dat zij in vele avonturen in opvallende kleren over straat lopen en door omstanders worden nagewezen, is volgens hem de echo van een oertrauma, waarop we nog terug zullen komen. Ook het feit dat zij detectives zijn die het mysterie moeten ontrafelen, maar die daarin steeds opnieuw niet slagen, wil wat zeggen. Er is namelijk iets vreemds met ze aan de hand.

Enerzijds zijn Jansen en Jansens overduidelijk een identieke tweeling, maar anderzijds hebben ze nadrukkelijk een verschillende familienaam, en dus twee verschillende vaders: bijvoorbeeld een biologische en een adoptieve. Een onschuldige grapje, zal de lezer zeggen. Maar volgens Freuds studie over *Der Witz* bestaan er geen onschuldige grapjes. Vaak verraadt humor een onbewuste obsessie, die we liefst voor de buitenwereld verborgen zouden houden. Zo ook in dit geval. Het brengt ons namelijk op de tweede fase in de oplossing van het psychodrama.

We hebben al gezien dat Jansen en Jansens in sommige opzichten leken op Hergés vader en diens tweelingbroer. Hergé verlangde bovendien naar meer liefde van zijn vader, zoals die vader op zijn beurt verlangde naar meer liefde van zijn vader. Maar daar blijft het niet bij. Want inmiddels is bekend

geworden dat de vader van die tweeling hun vader niet was. De tweeling had dus net als Jansen en Jansens twee vaders: een schijnbare vader en een echte vader.

De tweeling was (net zoals Jansen en Jansens) de belichaming van 'een domheid' die was begaan. Vergelijk dat met de omstrede 'Mojacar-connectie' bij Disney. De (groot)moeder was pas veel later pro forma getrouwd met de schijnbare (groot)vader Remi, toen haar kinderen al opgegroeid waren. Ze was dienstmeisje geweest van een mevrouw die haar -- naar we inmiddels weten -- hielp totdat de tweeling veertien jaar was, onder meer met mooie kleren. De tweeling liep dus net als Jansen en Jansens opvallend gekleed over straat, voor hun gevoel door de omstanders nagewezen als bastaarden. Dat één van de twee (Hergés vader) uitgerekend ging werken op een atelier voor jongenskleding, en zijn enige plezier beleefde aan het tekenen daarvan, terwijl de tweede kleermaker werd, is extra navrant. Potjandorie!

### *Een voorname afstamming?*

Om tot de diepste laag door te dringen, moeten we ons verder verdiepen in Haddock. Hij verschijnt aanvankelijk als een bijfiguur in *De Krab met de Gulden Scharen*: een treurige man, verteerd door spijt en drank, die als een kind om zijn moeder roept. In de daaropvolgende albums wordt hij steeds meer een hoofdfiguur, die ook allengs sympathieker wordt. Dit krijgt definitief zijn beslag in het centrale dubbelalbum *Het Geheim van de Eenhoorn* en *De Schat van Scharlaken Rackham*.

Haddock belichaamt in zekere zin de mateloze woede die Kuifje, Hergé en diens vader in zich dragen, maar niet kunnen uiten. Hij wordt zoals gezegd getypeerd door zijn ongelofelijke repertoire aan scheldwoorden. Brok telt er zelfs meer dan duizend. Dat komt, omdat hij álles mag zeggen, behalve één ding: een onuitsprekelijk geheim. Dat is het geheim van zijn afstamming. Toen Tisseron dit motief voor het eerst uitvoerig uitwerkte, leek het een gratuit 'jeu d'esprit'. Maar later verscheen in een obscuur blaadje, *De middelaar tussen de genealogische navorsers*, een eerste stuk over de ware afstamming van Hergé (Tisseron 1993, p. 43).

De onbekende grootvader van Hergé had helemaal niet Rémi geheten. Rémi was de naam van degene die zijn vader en oom vele jaren na hun geboorte pro forma had erkend, maar die ze verder nooit hadden gekend (vergelijk de rol van José Guirao senior in het vorige hoofdstuk). De biologische grootvader was dus ook naamloos gebleven, ongenoemd, een raadsel. Het geheim van zijn identiteit hield hen een leven lang bezig. Want vermoedelijk was het niet zó maar iemand geweest. Maar een zéer

hooggeplaatste persoon.

De tragische grootmoeder, Marie Dewigne, werkte namelijk niet zó maar bij iemand, maar bij gravin Hélène Errebault de Dutzeel, die veel hoge adellijke gasten ontving op haar landgoed in Chaumont-Gistoux, dertig kilometer ten zuidoosten van Brussel. Was het kamermeisje zwanger geworden van een voorname gast? Hergé zou daarover volgens zijn nicht Marie-Louise ooit verklaard hebben: 'Ik vertel je niet wie onze grootvader is, want dan krijg je het in je bol!' (Springael, p. 12). Duivekaters!

### *De kuise blanke bloem*

Het is ook tegen deze achtergrond dat het humoristische album *De Juwelen van Bianca Castafiore* zijn diepere betekenis krijgt. Hoewel de operazangeres al eens eerder was opgetreden, is het de eerste maal dat een moederlijke figuur zo'n centrale rol speelt. Freud wees er al eerder op dat middenklasse burgers belaste gedachten vaak in een andere taal uiten. Haar Italiaanse naam betekent namelijk letterlijk 'kuise witte bloem'. Het juweel (in het Frans 'bijou') dat zij in het album kwijt lijkt te zijn is haar 'schat' of 'schatje'. Volgens sommige exegeten is dat haar maagdelijkheid, volgens anderen haar kind.

De kern van het verhaal is dat Bianca Castafiore volgens de krant gaat trouwen met kapitein Haddock, die overigens geheel door haar gedomineerd en ge  nfantiliseerd wordt. Er komt zelfs een dorpsfanfare om hen een aubade te brengen, zoals dat gebeurt bij huwelijken van hooggeplaatste personen. Is dit het huwelijk dat nooit had plaatsgevonden, en dat de vader van Hergé en de tekenaar zelf een leven lang achtervolgde en kwelde?

Deze lange omweg brengt ons terug bij de oorspronkelijke vraag: wat betekenen de drie vogels aan het eind van dit album waarvan de laatste zegt: 'C'est fini' (Het is afgelopen)? Ofwel: Het mysterie is opgelost, het trauma is overwonnen. De eerste vogel is een uil. Die heeft in het verhaal op de zolder van het kasteel rondgespookt en is even voor een geest aangezien -- wellicht de geest van de ontbrekende grootvader, aldus Tisseron. Later wordt zelfs nog gezegd dat de vogel misschien kwam om een 'nest' te maken, maar ... er is helemaal nergens een nest te zien.

De tweede vogel is een ekster. Die heeft in het verhaal het juweel als een adoptievader meegenomen naar het eigen nest, en als een ei bebroed alvorens Kuifje het (zoals de genoemde andere kinderen eerder) terugbezorgt aan de bezitster/moeder Bianca Castafiore. De derde vogel is de papegaai van de kapitein. Die is al sinds *De Schat van Scharlaken Rackham* de band met de geheimzinnige voorvader, de drager van het onuitsprekelijke geheim dat overschreeuwd moet worden met scheldwoorden.

Tisseron wijst erop dat er door het hele oeuvre heen ook nog andere vogels zijn, die symbolisch steeds verbonden zijn met de problematische voorouder. Met name een vierde vogel, aangeduid met het + van de adelaar, ofwel het kruis dat de koning draagt. Juist het gebruik van dat verhullende teken, in plaats van het overeenkomstige woord, duidt volgens Tisseron op een bijzondere lading, op een taboe. Donder, bliksem en weerlicht!

Tisserons boeken zitten vol met meer van dergelijke vondsten, zij het verpakt in zwaarwichtige duidingen en ook een heleboel onzin. De steeds door Bianca Castafiore gezongen juwelenaria uit *Faust* van Gounod is niet voor niets bij Hergé blijven hangen, zo zegt hij. Het gaat namelijk over hetzelfde thema van een vrouw van bescheiden herkomst, die houdt van iemand die zij aanziet voor een prins. Zij wordt zwanger, wordt verlaten, en aan een ander uitgehuwelijkt. In *De Sigaren van de Farao* zingt de gek geworden professor Siclone (een voorloper van Zonnebloem) ook een regel uit een opera. Het blijkt uitgerekend uit *Madame Butterfly* van Puccini (tegenwoordig geparafraseerd in *Miss Saigon*) die helemaal draait om een vergelijkbare situatie. 'Se non è vero, è ben trovato', zou Puccini zelf zeggen.

#### *De koning van de strip*

Maar wie was dan de hoge adellijke grootvader die Hergés grootmoeder had ontmoagd, zwanger gemaakt, en vervolgens met de tweeling had laten zitten? En welke echo klinkt daar mogelijk van door in de Kuifje-albums? Was het de graaf Gaston Errebault de Dutzeel zelf, bij wiens vrouw zij kamermeisje was geweest? Hij was als beroepsdiplomaat vaak op reis, maar kwam toch ook regelmatig thuis. In dat geval zouden de twee jongens halfbroers zijn geweest van de beide dochters des huizes, de meisjes Germaine en Valentine. De laatste trouwde later op haar beurt met graaf Sforza, de Italiaanse minister van Buitenlandse Zaken. Of was het misschien een hoge adellijke gast geweest?

Het is nauwelijks voorstelbaar dat we het nog hoger moeten zoeken, maar er zijn desondanks allerlei aanwijzingen in die richting. In de omgeving van Kuifje en ook Hergé werd namelijk regelmatig verwezen naar niet minder dan een koninklijke afstamming. In de loop van *Het Geheim van de Eenhoorn* en *De Schat van Scharlaken Rackham* wordt duidelijk dat de Chevalier de Haddoque een kasteel van de koning ten geschenke heeft gekregen. Dat is Kasteel Molensloot, in het oorspronkelijke Frans 'Moulinsart'. Maar Moulinsart is volgens Tisseron wellicht een parafraze van Hardouin-Mansart, de naam van de architect van het Paleis van Versailles. Boven de voordeur van Kuifjes 'thuis' Molensloot, zo toont Tisseron, is bovendien uitgerekend een wapen te zien van een dolfijn met een kroontje.

Het Franse woord 'dauphin' betekent echter tevens troonopvolger. We komen langzaam dichterbij.

Ook op grond van andere aanwijzingen probeert hij aannemelijk te maken dat hiermee in bedekte termen geïmpliceerd lijkt te worden dat de voorvader van Haddock een soort bastaardzoon van de Franstalige oerkoning, de Zonnekoning Lodewijk de Veertiende was, net zoals Molensloot een kleinere bastaardversie van Versailles is. Dit sluit ook aan bij het in Franstalige landen bekende verhaal over het 'IJzeren Masker' en de verborgen gehouden broer van de koning. Zijn Kuifje en Hergé eigenlijk van royale herkomst?

Als echte Lacaniaan hecht Tisseron ondertussen veel betekenis aan woorden en letters. Zo is er bijvoorbeeld het geheim van de letters C of K, A en R, die steeds terugkeren in de namen van allerlei ontzagwekkende figuren in de albums. Ligt daar een gecodeerde verwijzing naar de geheimzinnige grootvader? In *De Skepter van Ottokar* wordt uitgelegd dat 'kar' koning betekent. De broer van koning Leopold de Derde in de tijd dat Hergé zijn eerste Haddock-albums schreef, was Charles of Karel. Na de oorlog werd hij zelfs een aantal jaren regent. Was dat een onbewuste toespeling of verschuiving?

Maar veel recente biografieën, zoals ook die uit 1996 van de zeer serieuze historicus Pierre Assouline (p. 19), suggereren dat we voor de grootvader van Hergé misschien wel op het aller-allerhoogste niveau moeten zoeken. Na de onafhankelijkheid van Nederland was er namelijk maar één Belgische oerkoning geweest die als psychologisch equivalent voor de Franse Zonnekoning kon gelden. Dat was de ontzagwekkende Leopold de Tweede geweest: de vader van Leopold de Derde en diens broer Karel. Hij had getracht van België een wereldmacht te maken door rücksichtlos het reusachtige, rijke gebied van de Kongo te veroveren (en een groot deel van de bevolking daarbij uit te roeien): aanvankelijk niet als kolonie van de staat, maar gewoon als privé-bezit. Dat was trouwens toevallig ook de eerste overzeese bestemming van Kuifje geweest, in zijn eerste 'echte' album.

Koning Leopold de Tweede was (net als zijn toenmalige Nederlandse en sommige buitenlandse collega's) een notoire schuinsmarcheerder geweest. Hij was heel regelmatig bij de gravin Hélène Errembault de Dudzele te logeren geweest -- in dezelfde tijd dat haar kamermeisje opeens zwanger was geworden van een hoge gast. Wanneer je de Kuifje-albums opnieuw leest in het besef dat een mogelijk koninklijke afstamming daarvan een verborgen/verdrongen thema is, valt alles opeens op zijn plaats. Haddock als Hergés ware, emotionele ik met de hoogadelijke Chevalier de Haddock als verborgen voorvader die zijn kasteel van de koning zelf cadeau had gekregen; een kasteel dat op verschillende impliciete manieren naar een koninklijk paleis verwees. En dat na al die omzwervingen eindelijk het 'ware thuis' van Kuifje werd.

Potverkoffiebonen!

Een interessante bijkomstigheid is daarbij dat Hergé zowel in België als in Zwitserland over de vloer kwam bij de zoon van Leopold de Tweede (en wellicht dus zijn half-oom), Leopold de Derde. Die trad aan in 1934, maar was tijdens de Tweede Wereldoorlog (in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Nederlandse Wilhelmina) op zijn post gebleven en was daardoor na de bevrijding lang omstreden. Na de oorlog was daarom zijn broer Charles of Karel een tijdje regent, totdat Leopold afstand deed.

Ze gingen zowel in functie als privé met elkaar om. Leopold de Derde nodigde Hergé als bekende vertegenwoordiger van de Belgische cultuur bijvoorbeeld uit voor staatsbanketten ter ere van (andere) prinses -- die het altijd op prijs stelden iemand te ontmoeten die nog beroemder was dan zijzelf waren. Maar Leopold stelde Kuifje ook expliciet ten voorbeeld aan zijn opvolger Boudewijn. 'Interesseer je voor alles, dat is het beginsel waaraan ik het meeste hecht. Ik herhaal het sinds jaren tegenover mijn oudste zoon ... Dát is wat ik altijd zo opmerkelijk heb gevonden bij Kuifje' (Smolderen & Sterkx, p. 11, 328-30).

Natuurlijk valt er heel wat af te dingen op de psychoanalyse, en op een dergelijk jarenlang dierend gezelschapsspel van psychologen en semiologen en Kuifje-kundigen, uitgevochten in publicaties en in de media. Deelnemers zoals Tisseron ontkennen overigens dat hij het leven en werk van Hergé daarmee zou willen reduceren tot dat ene oertrauma. 22 delen, vertaald in 56 talen, verkocht in rond de tweehonderd miljoen exemplaren: alleen als gevolg van een kleine grote misstap van de ontbrekende grootvader, de Chevalier de Haddock? Maar wat een revanche. Honderdduizend bommen en granaten!



5

Superman als schlemiel

`Sneller dan een rondvliegende kogel! Sterker dan een locomotief! Kan in één keer over hoge gebouwen springen! Kijk, daar bóven in de lucht! Het is een vogel! Het is een vliegtuig! *Het is Superman!* Zo klonk het wekelijks in de Amerikaanse ether, in 1940: een jaar nadat in Europa de Tweede Wereldoorlog tegen het fascisme was losgebrand, en een jaar voordat de Verenigde Staten hun neutraliteit zouden opgeven.

Superman was de belangrijkste van een nieuwe generatie helden, die aan de vooravond van de oorlog was ontstaan met de *comic books*, een held die tijdens de oorlog zou uitgroeien tot een nationaal icoon, en die na de oorlog mét de Amerikaanse popcultuur over de hele wereld zou uitzwermen. In kranten, bladen en albums, op radio, televisie en film. In miljarden exemplaren, voor miljarden dollars.

**{{Superman was de belangrijkste van een hele reeks van nieuwe superhelden die aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog ontstond. Maar waar komen zijn uiterlijk en zijn kleding eigenlijk vandaan? Zoals dat boksebroekje en die boksebroekjes? En zoals dat vreemde symbool op zijn borst: oorspronkelijk een enkele gele driehoek met de punt naar beneden, later een diamant-vorm. Met daarin slechts één enkele slingerende letter, een initiaal. Waarnaar verwijst dat?}}**

Weinig striphelden hebben zo'n grote invloed gehad, en toch lijken weinig striphelden ook zo verschrikkelijk simplistisch te zijn. Dat is evenwel bedrieglijk, want achter Supermans oppervlak van papier-maché gaat een verborgen wereld schuil van fascinerende referenties: psychologische, sociale en culturele. Laten we die voorzichtig afschillen, zoals bij een ui, laagje voor laagje. Totdat de tranen ons in de ogen schieten, van het beurtelings huilen en lachen om de afwisselend tragische en komische kanten van deze supergeschiedenis.

### *The Great All-American Super-Hero*

De superheld in stripverhalen is natuurlijk een van de meest opvallende verschijningen in de moderne populaire cultuur. De oorsprong van het superpersonage en het supergenre kan worden getraceerd in de Verenigde Staten van de late jaren dertig. Er kwamen daar toen twee belangrijke trends samen.

Enerzijds was er een vernieuwing naar vorm. Stripverhalen hadden zich tot dan toe goeddeels beperkt tot kleine reeksen plaatjes in kranten. Maar om kranten te kopen en te lezen moest je redelijk geletterd zijn en goed Engels kennen. Dat gold niet voor veel kersverse immigranten en

laagopgeleide jongeren. Zij bleken veel beter bereikt te worden door de nieuwe audiovisuele media, zoals de radio en de film. Het was de eerste generatie die volledig vertrouwd was met de nieuwe beeldtaal; met perspectief, uitsneden, montage, sequentie. Er ontstond zo ook een groeiende markt voor losse, gedrukte beeldverhalen. Vanaf de late jaren dertig werden de krantenverhalen daarom opnieuw gepubliceerd in speciale striptijdschriften en stripalbums, en soms ook helemaal los daarvoor ontwikkeld.

Anderzijds was er een vernieuwing naar inhoud. Kersverse immigranten en laagopgeleide jongeren raakten steeds meer in de knel. De Eerste Wereldoorlog en de revoluties in Europa waren gevolgd door een aanzwellende vreemdelingenhaat en de eerste 'Red Scare', waarbij de gevestigde middengroepen van Angelsaksische en Noordwest-Europese oorsprong zich afzetten tegen de nieuwkomers en 'onruststokers' uit het Zuiden en het Oosten van Europa. Het verbod op alcohol tijdens de Prohibition leidde tot onveiligheid en een toename van het gangsterisme. De beurskrach leidde tot een economische depressie, oplopende werkeloosheid en schrijnende armoede. Kinderverhalen rond dierenfiguren waren niet langer voldoende. De halfvolwassen 'kleine man' wilde de uitzichtloze werkelijkheid ook later ontvluchten met fantasieën over helden -- grote helden, superhelden. En de media en de opkomende entertainmentindustrie leverden ze op bestelling.

Bestaande romanpersonages en situaties werden omgewerkt voor krantenstrips, zoals het junglekind Tarzan en de gemaskerde wreker Zorro. Maar er werden ook nieuwe varianten op oude thema's ontwikkeld, zoals de gentleman-magiër Mandrake en de politie-detective Dick Tracy, en niet te vergeten SF-figuren zoals de toekomst-piloten Buck Rogers en Flash Gordon. Interplanetaire reizen, ontmoetingen en botsingen bleken trouwens een mooie half-verhullende metafoer te bieden voor internationale spanningen en gewapende conflicten -- zoals die ook in het verre Europa opnieuw de kop op leken te steken. In het merendeel van de films en strips van die tijd waren het overigens natuurlijk allereerst blanke middenklassehelden, die verwikkeld raakten in een strijd met minder blanke onderklasseschurken.

De grote doorbraak kwam overigens pas met een eerste nieuw oer karakter dat welhaast een heel nieuw genre deed ontstaan: Superman. Uitgeverij National Periodicals had in 1937 een eerste groot succes geboekt met het lanceren van het stripblad *Detective Comics* of DC. Een jaar later volgde een tweede groot succes met het lanceren van *Action Comics* of AC. De eerste aflevering daarvan bracht in juni een cover en een eerste verhaal van Superman. Het leek een gevoelige snaar te raken, want er bleek onmiddellijk enorme vraag naar. Uit een lezersonderzoek een paar maanden later, bleek dat jongeren namelijk niet vroegen naar *Action Comics*, maar naar 'dat blaadje met Superman'. Al snel werden er een half miljoen exemplaren

per maand van verkocht. Weer een jaar later verscheen het eerste Superman-album. Al snel werden daar elke twee maanden nog eens een kwart miljoen exemplaren van verkocht.

Tot dat moment waren *comic books* een extreem marginale business geweest, zo schreef Denis O'Neill, die later aan de Superman-verhalen werkte. 'Toen, bam. Een fenomeen. Binnen een paar weken waren de kiosken door Action [Comics] heen, en vroegen handelaren overal om meer exemplaren'. Hij deed het vrijwel in zijn eentje. 'Superman heeft deze industrie letterlijk gecreëerd', zo bevestigde een latere directeur van de uitgeverij: 'Hij is de sleutel, de grootvader van hen allemaal'. De ontwikkeling nam een andere wending. 'Superman veranderde als het ware de loop van een machtige rivier van populaire cultuur', zo concludeerden Superman-watchers Dennis Dooley en Gary Engle (p. 32, 60).

Inmiddels had dezelfde uitgeverij ook Batman gelanceerd. Concurrent Marvel Comics bracht Captain Marvel en andere superhelden op de markt. Kort daarop waren er alleen al in New York niet minder dan dertig uitgeverijen van *comic books*, en was er een hele Olympus met oer-Amerikaanse superhelden gecreëerd. Bij het begin van de Amerikaanse deelname aan de Tweede Wereldoorlog in 1941 werden er maandelijks al tien miljoen *comic books* verkocht: zes jaar later zelfs het zesvoudige. Na de depressie voedde de oorlog de behoefte aan superhelden immers nog verder, zowel thuis, als aan het front. Eén uitgever meldde enkele jaren later zelfs dat de half-jaarproductie van *comic books* naast elkaar gelegd de afstand naar de maan zou overbruggen (Lowery & De Fleur, p. 236).

Overigens wekte deze afwending van het lezen van teksten, en de toewending naar beeldverhalen, ook toen al verontrusting, temeer omdat grof geweld daarin een steeds grotere rol ging spelen als kunstmatige spanningsmaker (net als later bij de commerciële televisie). In 1946-47 zouden *crime comics* slechts tien procent van het totale aanbod van strips hebben gevormd, het jaar daarop een derde deel, het jaar daarop de helft, en enkele jaren later het overgrote merendeel. Eén *comic* gaf zelfs een tarievenlijst voor bestellingen bij vechtersbazen: vier dollar voor een blauw oog, tien voor een gebroken arm of been, honderd dollar voor 'de hele klus' (Wertham, in Lowery & De Fleur, p. 241-2).

### *Anonieme auteurs*

In de loop der tijd is Superman een houten pop zonder persoonlijkheid of karakter geworden, die teert op eerder vergaarde roem. Maar een belangrijke vraag is wat hem oorspronkelijk onderscheidde van de andere superhelden van

die tijd, wat hem extra zeggingskracht en identificatie-mogelijkheden verschafte. Er moet wel degelijk een krachtige psychologische lading in de eerste strips hebben gezeten, anders kan de grote resonantie bij de massa lezers niet worden verklaard. Binnen het schijnbaar wezenloze oerverhaal ligt dan ook een ijzersterke kern verscholen, die diepte en reliëf geeft.

Superman was afkomstig van de verre planeet Krypton. Zijn biologische vader, een briljante wetenschapper, slaagde erin de baby in een krachtige raket af te schieten, vlak voordat zijn wereld helemaal ten onder ging. De ruimtecapsule belandde op aarde in een veld, en werd daar gevonden door het echtpaar John en Mary Kent. Zij besloten uiteindelijk de baby te adopteren, en gaven hem de voornaam Clark. In de loop van zijn opvoeding bleek echter steeds meer dat hij over uitzonderlijke gaven beschikte, en ze lieten hem zweren deze alleen voor het Goede en tegen het Kwade te gebruiken.

Als jonge volwassene werd Clark Kent verslaggever bij de plaatselijke krant, wat hem een voorwendsel gaf onmiddellijk naar de plaats des onheils te gaan, steeds als er iets aan de hand was. Hij kleepte en gedroeg zich daarbij onopvallend, als een gewone en ietwat schlemielige kleinburger. Maar indien nodig kleepte hij zich razendsnel om in zijn Superman-pak, zag scherp en ver, sprong hoog en ver, tilde mensen en voertuigen moeiteloos boven zijn hoofd, en liet kogels afketsen op zijn ondoordringbare huid. Als de confrontatie eenmaal afgelopen was, onttrok hij zich even snel weer aan de schijnwerpers, en hervatte zijn onopvallende bestaan.

Dit leidde tot de merkwaardige situatie dat zijn knappe collega Lois Lane hem als Clark Kent niet zag staan, omdat zij almaar verliefd bleef op de onbereikbare Superman. Ook andere medeburgers kleineerden hem in de ene rol, en stelden hem daarbij nota bene zijn eigen alter ego als voorbeeld. De tragiek lag erin dat hij zijn superioriteit niet mocht onthullen; hij moest zich straffeloos als inferieur laten behandelen en liep zo de ware liefde en achting van anderen mis. Het was dus in deze psychologische tweeslachtigheid en in deze sociale driehoeksverhouding, dat de ware dramatische kracht van het verhaal lag.

Natuurlijk was Superman niet de eerste en ook niet de laatste fantasieheld met een dubbele identiteit, enerzijds als onopvallende burger, en anderzijds als redder van onschuldigen en wreker van onrecht. Hij had een hele reeks illustere voorgangers: van de Scarlet Pimpernel van de Britse barones Orczy, tot aan Zorro van de Amerikaan Johnston McCulley (beiden overigens veeleer aristocraten in revolutionaire tijden). Superman bood in zijn alias van Clark Kent evenwel een heel nieuw scala aan identificatiemogelijkheden en grootheidsfantasieën aan kleine burgers en kersverse immigranten die bekneeld raakten in crisis en oorlog. Maar wie had hem bedacht?

Wie er de eerste grote standaardwerken op nakijkt, ziet tot zijn verbazing dat daarin de namen van de oorspronkelijke auteurs van Superman volledig ontbreken. Dat geldt bijvoorbeeld voor *The Great Superman book* van Michael Fleisher, maar ook voor *Superman from the Thirties to the Seventies* van Nelson Bridwell. Natuurlijk hebben er in de loop van de tijd tientallen schrijvers en tekenaars, producers en filmers aan Superman gewerkt. Het maken van populaire cultuur is in Amerika immers een industrie, een collectieve inspanning van steeds wisselende teams, onder de strakke directie van zakelijke topmanagers.

Een enkele keer was er een verwijzing naar het feit dat Superman oorspronkelijk was bedacht door twee studenten aan wat tegenwoordig de Franklin Delano Roosevelt Junior High School heet, in de stad Cleveland aan het Erie-Meer. Maar dat is nogal misleidend, want achter die oppervlakkige façade van de Amerikaanse Droom gaat een heel specifieke andere werkelijkheid schuil. Het eerste geheim van Superman en zijn makers is namelijk hun etniciteit, die bij nader inzien op duizend-en-een manieren doorklinkt in hun wederwaardigheden.

### *Migratie en discriminatie*

Wanneer we de hiervoor geschetste oorsprongsmythe van Superman nog eens lezen, vallen verschillende dingen op. Ten eerste: Superman is oorspronkelijk afkomstig van een andere (eigenlijk superieure) beschaving, heel ver weg in ruimte en tijd. Ten tweede: hij kan die echte identiteit eigenlijk maar beter zoveel mogelijk verbergen, omdat het anders tot extra wrijving met zijn omgeving leidt. Ten derde: hij moet zich daardoor allerlei vernederingen laten welgevallen, en zelfs de liefde van zijn leven mislopen.

Wat is dit voor kerngevoel? Het is het kerngevoel van de migrant, de eerste, tweede of derde-generatiemigrant. Of het nu is in het Europa van nu, of in het Amerika van toen, het immigratie-continent bij uitstek. Dat verklaart ook waarom de Superman-mythe, zelfs in zijn meest simplistische vorm, kennelijk resoneerde met het alledaagse levensgevoel van miljoenen mensen in de smeltkroes: jong, maar half geletterd, slecht opgeleid. Vooral de oerdimensie van een fantasie van gedroomde superioriteit als compensatie voor ervaren inferioriteit is de motor van de populariteit van Superman.

Maar waar komt het woord, de figuur, de mythe Superman eigenlijk vandaan? De eerste maal dat het woord in de Engelse taal opdook, was in de titel van het stuk *Man and superman* van de Britse auteur George Bernard Shaw. 'Superman' was daarin een nieuwe vertaling van het Duitse woord 'Übermensch'. Dat verwees naar het roemruchte *Also sprach Zarathustra* van

de Duitse filosoof Friedrich Nietzsche en naar de daarin vervatte gedachte dat de evolutie zou uitmonden in het ontstaan van boven-mensen, die zich zouden losmaken van de onder-mensen.

Voor een deel was Superman echter een betrekkelijk gewone compensatie-fantasie van de kleine man, die in de knel kwam door de massamaatschappij. 'Je kunt stellen dat de beweerde Nietzscheaanse 'boven-menselijkheid' niet Zarathustra als oorsprong en doctrinaal model heeft, maar de Graaf van Monte Christo van Alexandre Dumas', zo stelde de Italiaanse marxist en cultuur-criticus Antonio Gramsci ooit. De Italiaanse semioloog Umberto Eco trok diezelfde lijn door naar James Bond en andere hedendaagse superhelden in een provocerende beschouwing over Superman op een gewichtig filosofisch congres aan het begin van de jaren zestig.

Want, zo zei hij, '...in een maatschappij die bij uitstek genivelleerd is, [en] waar psychologische spanningen, frustraties en minderwaardigheids-complexen aan de orde van de dag zijn; in een industriële maatschappij waarin de mens een nummer wordt binnen een organisatie die voor hem beslist; waarin de individuele kracht ... vernederd wordt ten opzichte van de machine (die in plaats van de mens werkt en zelfs zijn bewegingen bepaalt); in een dergelijke maatschappij moet de positieve held tot voorbij het voorstelbare het verlangen naar macht belichamen -- dat de gewone burger koestert zonder het te kunnen bevredigen' (Eco, p. 131).

Maar voor een ander deel sloot de mythe van de Übermensch wel degelijk aan bij het denken over een Arisch superras dat bedreigd werd door de opmars van minder begaafden, door een 'opstand der horden' (zie over de voorgeschiedenis daarvan onder meer Poliakov, p. 309 e.v.; en Van Ginneken 1992, hoofdstuk 3-5). Na het woord Superman werd namelijk vervolgens ook het woord 'Underman' in het Engelse spraakgebruik geïntroduceerd.

Snyder schrijft (p. 100): 'De vlijtigste apostel van de Nordische mythe [in de Verenigde Staten] was waarschijnlijk Lothrop Stoddard (1883-1950), advocaat en schrijver. In een reeks van populair-wetenschappelijke boeken sloeg Stoddard alarm over de 'de-nordisatie' van de Verenigde Staten. In zijn boek *Revolt against civilization -- The menace of the Under-Man* (1922) probeerde hij aan te tonen hoe degeneratie van het ras de grote culturen van het verleden vernietigd had en hoe het nu dreigde de Amerikaanse beschaving te vernietigen'. Stoddard stelde onder meer: 'De opvatting van 'natuurlijke gelijkheid' is een van de gevaarlijkste waanvoorstellingen die ooit op de mensheid vat heeft gekregen. Het is een fictie van de menselijke verbeelding. De natuur kent geen gelijkheid' (Stoddard, p. 30).

Het boek van Stoddard over de Underman stond niet op zichzelf. Het maakte deel uit van een 'brede maatschappelijke discussie' onder de

Amerikaanse WASP's (*White Anglo-Saxon Protestants*), vlak na de Eerste Wereldoorlog. Daarin kwam bezorgdheid naar voren over het feit dat de immigranten van Noordwest-Europese oorsprong in de minderheid dreigden te raken, en dreigden te worden overspoeld door immigranten van Zuid en Oost-Europese oorsprong zoals Latino's en Slaven. Dit had in 1921 al geleid tot het aannemen van een immigratie-restrictiewet, waarin werd vastgelegd dat jaarlijks niet meer dan drie procent mocht worden toegelaten van de aantallen waarin een nationaliteit dertig jaar eerder (!) al in de Verenigde Staten vertegenwoordigd was geweest. In 1924 werd deze drempel zelfs nog verder verlaagd tot maar twee procent (Jansz, in Van Ginneken & Jansz, p. 70).

Xenofoben, racisten en antisemieten voelden zich daardoor gesterkt: niet alleen semi-legale groepen als de Klu Klux Klan, maar ook allerlei *opinion leaders*. Terwijl laat-negentiende-eeuwse racisten zich vooral op de biologische wetenschap hadden beroepen, beriepen vroeg-twintigste-eeuwse racisten zich onder meer op de nieuwe psychologische wetenschap. De Verenigde Staten hadden zich pas laat in de Eerste Wereldoorlog gemengd, en moesten daarbij inderhaast een groot landleger van dienstplichtigen uit de grond stampen. Voor de selectie hadden zij onder meer gebruik gemaakt van de spiksplinternieuwe intelligentietests, afgeleid van het voorbeeld van de Fransman Alfred Binet.

Uit die massale afname zou onder meer zijn gebleken dat recruten van Britse oorsprong de hoogste 'mentale leeftijd' hadden, gevolgd door die uit merendeels protestante Noordwest-Europese landen, gevolgd door die uit merendeels katholieke Noordwest-Europese landen (zoals Ierland en België), gevolgd door die uit katholieke Zuid-Europese landen. Helemaal onderaan stonden de recruten van Oost-Europese landen en de 'kleurlingen' (zie onder meer Brigham's schaal in Van Ginneken & Jansz, p. 62-8). Aanvankelijk werden die 'intelligentieverschillen' door veel psychologen, intellectuelen en leken voor zoete koek aangenomen. Pas later begon het merendeel zich te realiseren dat acculturatie, taalvaardigheid en opleiding in deze 'schoolkennis'-tests natuurlijk voor een grove vertekening zorgden (zie Gould, hoofdstuk 5).

De discussie spitste zich daarbij onder meer toe op het intellect van de categorie Russische en Poolse immigranten, die in feite joodse immigranten waren. Waren de joden een 'minderwaardig volk', zoals verscheidene prominente Amerikanen tot ver in de jaren dertig met de nazi's volhielden? Of was de joodse cultuur door eeuwen van uitsluiting en onderdrukking juist bij uitstek een hoog-intellectuele en hoog-artistieke geworden? Die tientallen van de bekendste pioniers van de moderne wetenschap en kunst had voortgebracht, tot Freud en Einstein aan toe? (Keller).

Deze hele achtergrond van de woorden Superman en Underman is met name daarom interessant, omdat Superman bij nader inzien niet zo maar een



migrant was. Maar een joodse migrant. De namen van de oorspronkelijke schrijver en tekenaar, die decennia lang verborgen werden gehouden, waren Siegel en Shuster. De spiksplinternieuwe *comic book*-industrie van die tijd in New York was trouwens merendeels in joodse handen (Salamon, p. 86). Net als de entertainment-industrie, veel van de grote filmstudio's in Hollywood en allerlei andere nieuwe media-sectoren waar binnenstromend joods talent bij uitstek emplot zoekt en vond.

Was de arische Superman dus eigenlijk joods? Inderdaad. En op veel meer manieren dan op het eerste gezicht in het oog springt, zoals we hierna nog zullen zien.

### *Superman als schlemiel*

Hier stuiten we natuurlijk meteen op een vreemde paradox. De hele notie van Superman of Übermensch lijkt haaks te staan op de joodse traditie. De cultuur en de literatuur van de joodse diaspora in Midden en Oost-Europa was weinig expliciet heroïsch geweest. Haar maatschappelijke positie liet dat niet toe, men moest meebuigen als het riet in de wind om te kunnen overleven. Integendeel, die cultuur en literatuur draaiden juist om de verheerlijking van de anti-held die zijn inferieure positie uiterlijk aanvaardt, maar met een superieure innerlijke pose pareert. De anti-held bleek in staat tot scherpe observaties over sociologie, psychologie en de 'menselijke natuur'. Zijn wapen was niet het zwaard maar het woord, niet fysiek geweld maar spirituele spitsvondigheid.

Het sprookje *Peter Schlemihl* uit het begin van de negentiende eeuw was het eerste geweest dat die term in zijn titel introduceerde; de auteur, Adalbert von Chamisso, was weliswaar een christen maar ook een oer-migrant, en het sprookje was opgedragen aan de kinderen van een joodse vriend. Zo schreef hij zelf aan zijn vriendin Madame de Staël: 'Ik ben nergens thuis. Ik ben een Fransman in Duitsland en een Duitser in Frankrijk. Een katholiek onder protestanten, een protestant onder katholieken. Een Jacobijn onder aristocraten, een aristocraat onder democraten'. In haar boek *The schlemiel as modern hero* volgt Ruth Wisse de verdere ontwikkeling van die typische anti-held binnen de joodse cultuur. Hij maakte van zijn zwakte steeds zijn kracht en draaide de dominante verhoudingen behendig ondersteboven, binnenstebuiten en achterstevoren.

Binnen de Zionistische beweging was overigens vanaf het einde van de negentiende eeuw opgeroepen om die weinig militante houding te laten varen. Het boek *Der Judenstaat* van Theodor Herzl had veel van het gedachtegoed van de Europese nationalistische bewegingen overgenomen (Van Ginneken

1992, p. 185). Daarin lag ook steeds een sterke nadruk op Körperkultur en sport. Op het Tweede Zionistische Congres had de arts en cultuurcriticus Max Nordau joodse jongeren opgeroepen om meer aan atletiek en bodybuilding te gaan doen, om 'scherpziende, gespierde mannen met een brede borstkas te worden', supermannen dus. Woody Allen moest Arnold Schwarzenegger worden, om het in hedendaagse termen te vertalen. De toespraak werd daarna als brochure gedrukt onder de titel *Muskel-judentum* (letterlijk 'Gespierd jodendom') en gekoppeld aan een oproep om zich bij de Bar Kokhba gymnastiekclub aan te sluiten (Salamon, p. 86).

Dat werkte in de jaren twintig en dertig nog door in de Verenigde Staten. De pogroms van het eind van de negentiende eeuw hadden veel joden van Oost-Europa naar Centraal-Europa gedreven. De opkomst van het nationalisme en fascisme daar had hen verder naar West-Europa gedreven, en het naderen van de oorlog had vervolgens velen verder het water overgedreven naar Engeland en vooral Amerika. Ze voeren binnen in de haven van New York, en herkenden in het Vrijheidsbeeld het baken van een nieuw bestaan. Aanvankelijk vestigden ze zich vooral in de steden aan de Oostkust, later trokken ze geleidelijk verder in de richting van het Midden-Westen.

De Franklin Delano Roosevelt Junior High School van de bedenkers van Superman blijkt in de jaren dertig de Glenville High School te hebben geheten, en in de wijk Glenville (met veertigduizend inwoners) te hebben gelegen. Scott Raab meldde: 'Langs de 105e straat vanaf Euclid Avenue bijna tot aan het Erie-Meer woonde de helft van de joden van Cleveland. De sfeer was intellectueel, politiek, geëngageerd en vooral joods. Ouders stuurden hun kinderen tweemaal zo vaak naar een joodse school als in New York of Chicago. Op Glenville High School was 75% van de studenten joods'.

De naam van het schoolblad was *The Glenville Torch* (wat zowel fakkel als aanstichter kan betekenen). De redactie en medewerkers van die jaren brachten het later allemaal ver in media en entertainment: Seymour Heller werd manager van de bekende pianist Liberace, Bernard Schmittke werd een bekende cartoonist. Charlotte Plimmer werd hoofdredactrice van het bekende meisjesblad *Seventeen* en medeauteur van een aantal boeken, Jerry Lawrence werd medeauteur van een aantal bekende toneelstukken en Willie Gilbert schreef naast de beroemde comedy *How to succeed in business without really trying* een aantal bekende televisieshows. Alleen droegen de laatste drie toen nog de veel herkenbaarder joodse namen Fingerhut, Schwartz en Gomborg. Bij elkaar thuis hoorden ze van ouders en grootouders veel over de voorgeschiedenis van hun families in Europa, over vervolging en verzet.

Er was ook een medewerker die onder meer over sciencefiction

schreef, onder Angelsaksisch aandoende pseudoniemen als Hugh Langley en Herbert Fine. In feite heette hij Jerry Siegel en hij was de eerste bedenker van Superman. Dennis Dooley beschreef hem als '...een paradox. Terwijl hij van buiten verlegen, mager en onatletisch was, heen en weer bewegend achter de bril die van zijn neus afgleed, leefde hij vrijwel volledig in een jongensachtige fantasiewereld vol van spectaculaire avonturen en verhalen over ongehoorde durf. Hier zat een ziel van [de musketier] D'Artagnan opgesloten in het lichaam van een ondervoede boodschappenjongen.' Hij was klein en iel, maar volgens vrienden geobsedeerd met body building.

Thuis zat hij te fantaseren, tot 's avonds laat heldenverhalen te lezen en te bedenken. Op school kwam hij dan te laat: 'Zijn overhemd hing nog uit zijn broek, zijn gekreukelde gestreepte pyjama nog zichtbaar onder de omslag van zijn haastig aangetrokken broek.' Een voorafschaduwning van Clark Kents excentrieke gewoonte om zijn Superman-kostuum alvast onder zijn kleren aan te trekken, om in noodgevallen tijd uit te sparen. Op zijn veertiende gaf hij al een gestencild SF-blaadje uit onder de naam *Cosmic Stories*, en kort daarop *Science Fiction*.

Bij dat laatste blad werkte hij samen met zijn vriend Joe Shuster. Diens vader was kleermaker, zijn moeder zangeres en actrice. De Shusters waren via Toronto naar Cleveland gekomen, waar Joe later naar een kunstacademie ging. Volgens zijn zuster had hij eigenlijk violist willen worden, maar had zijn familie geen geld voor een viool. Hij begon daarom maar met tekenen en schilderen, meestal op overgebleven stukken boodschappenpapier of behang - - want dat was goedkoper (aldus zijn latere obituary in *The Comics Journal*). Tekenaar Joe was net zo klein als schrijver Jerry maar nog slechtiender: hij moest vaak door een vergrootglas kijken, had een dikke bril met 'jampottenbodems'. Maar hij deed wel aan hardlopen en gewichtheffen, en had zelfs een abonnement op het sportblad *Physical culture*.

Het derde nummer van hun gezamenlijke blaadje *Science Fiction* had op de omslag al een allereerste afbeelding van Superman, maar een heel andere Superman dan die later beroemd werd. De betreffende Superman had geen haar maar was kaal, was geen held maar een schurk, en leek veeleer op zijn latere aartsvijand Lex Luthor. Op een warme zomeravond in 1934, toen hij niet kon slapen, kreeg Jerry Siegel echter een briljante inval. 'Plotseling daagt het me. Ik bedenk een figuur zoals Samson, Hercules en alle sterke mannen waar ik ooit over had horen vertellen, samengebald in één. Alleen méér'. Het moest bovendien iemand van een andere planeet zijn, die zijn ware herkomst voor zijn aardse omgeving verborgen moest houden.

's Morgens in alle vroegte rende hij naar zijn vriend Joe Shuster, en gingen ze vol enthousiasme samen aan de slag. Het was een soort folie à deux

die aansloot bij hun persoonlijke frustraties, zo gaven ze later toe tegenover het stripblad *Nemo*. Siegel: '...Ik was verliefd op verschillende aantrekkelijke meisjes, die niet wisten van mijn bestaan of het niets kon schelen of ik bestond ... Het schoot me door het hoofd: Wat als ik ... iets speciaals had, zoals over gebouwen kunnen springen of auto's in de rondte kunnen slingeren of iets dergelijks ... Joe was [in dat opzicht] een getrouwe kopie van mij.' Shuster bevestigde: 'Ik was bedeesd, droeg een bril, was heel verlegen met vrouwen.' Siegel weer: 'Dus in de plaatjes ... tékende hij het niet alleen, hij vóelde het' (Dooley, p. 30).

Zodra ze hun eerste strips van Superman klaar hadden, probeerden ze die te verkopen. Maar dat bleek niet gemakkelijk. De ene na de andere krant wees hun held af. Daarom gingen ze onder uiteenlopende pseudoniemen aan andere figuren werken, voor verschillende stripblaadjes van een kleine uitgeverij. Toen die failliet dreigde te gaan, werd hij overgenomen door het eerdergenoemde National Periodicals, het latere DC, van Harry Donenfeld. Toen die voor het eerst met hun Superman-verhaal werd geconfronteerd, rolde hij naar verluidt met zijn ogen en noemde het ronduit 'belachelijk'. Maar uiteindelijk besloot hij het toch te kopen voor het eerste nummer van zijn nieuwe blad *Action Comics* dat medio 1938 verscheen. Het jaar daarop verscheen het eerste album. Het bleek, zoals gezegd, een 'instant hit'. Op één pagina lijkt het er overigens sterk op, dat Superman naast al zijn andere kwaliteiten ook nog in de toekomst kan zien. Het eerste verhaal bevatte namelijk een aantal elementen die lijken te refereren aan gebeurtenissen die pas een kwart eeuw later plaatsvonden.\* <<\* Superman belet burgers om een man te lynchen, die ten onrechte van een moord werd verdacht. De man achter de tralies zegt letterlijk: 'Ik word vastgehouden voor de moord op Jack Kennedy, maar ik heb het niet gedaan'. Jack Ruby en Lee Harvey Oswald? De man wijst vervolgens een nachtclubzangeres als de ware schuldige aan. Die blijkt er vervolgens uit te zien als... Marilyn Monroe! Of was zij het nou die in opdracht van haar minnaar Jack Kennedy en diens broer werd vermoord? Zie de reprint in Bridwell, p. 24).>>

Hoe het ook zij, rond het begin van de Amerikaanse deelname aan de Tweede Wereldoorlog, in 1941, publiceerden al zo'n 230 Amerikaanse kranten (met een gezamenlijke oplage van 25 miljoen exemplaren) een dagelijkse Superman-strip. Het jaar daarop verscheen er zelfs een volledige roman, waarin de door Siegel en Shuster bedachte mythische thema's verder werden uitgewerkt door de schrijver George Lowther. Superman werd de favoriet van de Amerikaanse soldaten aan de overzeese fronten. Er ontstonden later zelfs allerlei sterke verhalen dat Hitler en Goebbels de held met naam en toenaam zouden hebben gehegeld als een joodse vinding (wat om allerlei redenen nogal onwaarschijnlijk lijkt).

### *Supermans etnische identiteit*

Superman werd dus een moderne mythe, een van de meest bekende figuren uit de wereldwijde populaire beeldcultuur. Maar net als bij andere grote successen is de vraag: is hij universeel, is hij Amerikaans of Europees, is hij joods, of is hij misschien allemaal tegelijk? En in hoeverre draagt hij typisch de sporen van zijn oorsprong in de jaren dertig en veertig? Je zou kunnen volhouden dat hij in zekere zin de aarts- of oermigrant is die wij in zekere zin allemaal zijn geworden binnen de sterk geïndividualiseerde massamaatschappij. De ontwortelde, de beweeglijke, die voortdurend moet knokken om zich staande te houden, maar die in het diepst van zijn hart een groot verlangen koestert naar hereniging met de geïdealiseerde geboortegrond, naar het helen van de wond.

De meningen hierover lopen uiteen. Gary Engle schreef (in zijn boek met Dennis Dooley) een stuk onder de vragende titel 'Wat maakt Superman zo vervloekt Amerikaans?' Hij stelde: '... Superman is een alien, maar hij is niet zomaar een vreemdeling. Hij is de totale en compromisloze vreemdeling. Een immigrant wiens zichtbare afwijking van de norm onderstreept wordt door zijn besluit om een kostuum in onverschrokken primaire kleuren te dragen dat bovendien zo nauw sluit als ware het zijn eigen huid ... Supermans krachten -- sterkte, beweeglijkheid, Röntgen-visie en dergelijke -- zijn de *comic-book* equivalenten van etnische eigenschappen...!.

Scott Raab schreef in hetzelfde boek evenwel een stuk onder de vragende titel 'Is Superman joods?'. Waarin hij op zijn beurt stelt: 'De man heeft de etniciteit van Formica. Wat een immigrant: Meneer Krypton, Meneer Blauwe Ogen, Meneer Vierkante Kaken'. Maar beide auteurs, en vele anderen, laten vervolgens zien dat het oerverhaal van Superman op allerlei wonderlijke manieren wel degelijk impliciet verwijst naar zijn typisch joods-Amerikaanse achtergrond. Manieren waarvan Siegel en Shuster zich vermoedelijk soms maar half, en vaak ook helemaal niet, bewust waren. En die latere stripgeleerden pas weer hebben opgemerkt.

Laten we eens een aantal raadsels proberen te ontcijferen.

*Krypton*. Het woord Krypton verwijst etymologisch naar 'cryptisch': iets dat duister, verborgen, gecodeerd is. De verborgen code van Superman is dat zijn wederwaardigheden wel degelijk als een opvallende etnische metafoor kunnen worden gelezen. De vernietiging van de verre planeet Krypton is dan een metafoor voor de vernietiging van de oude staat Israël en van de tempel van Jeruzalem. De ruimtereis van Superman is een metafoor voor de joodse

diaspora in Europa. De landing op aarde, aan het andere uiteinde van het universum, is dan een metafoor voor de behouden aankomst in Amerika. De raket die hem vervoerde, is een nieuwe variant op de rieten wieg waarin men Moses eerder de rivier liet afdrijven, in de hoop dat hij als vondeling zou worden geadopteerd. Sigmund Freud schreef een fascinerende analyse van *Der Mann Moses*, en zijn leerling Otto Rank over *Der Mythos von der Geburt des Helden*, waarin de universaliteit van dergelijke oorsprong-legenden in diverse culturen wordt gesignaleerd.

*De biologische ouders van Superman.* In de vroegste strips wordt summier ingegaan op Supermans afstamming, en in de roman van George Lowther wordt die zelfs helemaal uitgewerkt. Zijn Kryptonse ouders heten dan Jor El en Lara. Maar volgens Engle (Dooley, p. 86) blijken dat bij nader inzien geen Kryptonse maar Hebreeuwse namen. El kan in het Hebreeuws zowel stam als toevoeging zijn, zo zegt hij. Als stam is het het enkelvoudig mannelijke woord voor God, en 'benei Elohim' zijn letterlijk Godenzonen. Als toevoeging betekent el 'van God' zoals in de engelennamen Uri-el, Yo-el, Rapha-el, Gabri-el en vooral de strijdbare Micha-el. Superman de Zoon heette hier Kal El. De lettergreep Kal kan volgens hem in het Hebreeuws verwijzen naar snel en naar licht. Sneller dan een lichtstraal?

**{{Superman was oorspronkelijk afkomstig van de planeet Krypton: maar waarheen verwijst dat? Hij was de laatste overlevende van een heel intellectuele beschaving. Zijn biologische ouders daar heetten Jor El en Lara. Zijn aardse adoptie-ouders heetten daarentegen 'gewoon' John en Mary, en hijzelf kreeg de aangenomen naam van Clark Kent. Waar komen al die namen vandaan, wat gaat daarachter schuil?}}**

*De adoptie-ouders van Superman.* In de vroegste strips heten Supermans adoptieouders John en Mary Kent, dus Johannes en Maria -- nog net geen Josef en Maria. Later en elders blijken zij echter opeens Jonathan en Martha te heten. In de meest uitgewerkte versie van de 'family romance' (bij George Lowther) heten Supermans adoptieouders echter zelfs Eben[ezer] en Sarah. Allemaal verwijzingen naar het Nieuwe en Oude Testament, naar de overbekende wereld van de aartsvaders en de profeten, en daarmee naar de komst van een Messias. Verschillende auteurs hebben gewezen op het messianistische karakter van veel verhaallijnen, woorden en beelden, in Superman.

*Clark Kent.* De voornaam Clark van de oorspronkelijke aardse versie van Superman komt enerzijds gewoon van de filmster Clark Gable. Maar anderzijds werd bij de schoolkrant van Jerry en Joe een van de bekendere oudere joodse studenten plagend aangeduid met het rijmende Clark Schnabel (hij heette in werkelijkheid Irv Schnabel). De achternaam Kent kwam van een

andere acteur, Kent Taylor. Maar de figuur van Clark Kent was naar verluidt eerder geënt op de schlemiel uit de stomme film Harold Lloyd, een soort Charlie Chaplin. En ook op Jerry's aanvankelijk stille, verlegen en ernstige vriend Wilson Hirschfeld. Die ging na school trouwens net als Clark Kent bij de krant werken, eerst als reporter en later als hoofdredacteur, en ontpopte zich daarbij op zijn beurt als een fel onthuller en bestrijder van machtsmisbruik.

*Superman zelf.* Ook Superman was enerzijds op het eerste gezicht gewoon geënt op filmsterren van die tijd, met name op Douglas Fairbanks senior. Maar anderzijds was hij inhoudelijk veel meer gebaseerd op Jackie Davis, de held van alle joodse jongens van Cleveland. Een weltergewicht bokser uit hun eigen wijk Glenville, die gedurende de hele eerste helft van de jaren dertig als beroeps gemiddeld om de week een match vocht. Hij kreeg de bijnaam 'de joodse engel', en droeg een Davidsster op zijn boksbroek. Jerry Siegel en Joe Shuster (allebei klein van stuk) waren beiden geobsedeerd met body-building, en met zo'n alter ego als krachtpatser.

**{{Superman bleek gaandeweg te beschikken over uitzonderlijke fysieke krachten: hij kon over wolkenkrabbers springen, of een halve mijl ver. Hij kon hele auto's optillen, en harder lopen dan een trein. Injectienaalden braken af op zijn keiharde huid! Dat sprak juist nieuwe migranten aan, die vaak slecht gevoed en lichamelijk zwak in Amerika aankwamen. Hoe zat dat met zijn makers?}}**

*Gespierd en scherpsziend.* Zoals alle migranten, en ook joodse migranten, bracht Superman een specifieke combinatie van eigenschappen en vaardigheden mee naar zijn nieuwe vaderland, die hem in staat stelde om zich nuttig te maken en te onderscheiden. Omdat de omvang en zwaartekracht op Krypton veel groter waren dan op aarde, kon Superman bijvoorbeeld veel hoger en verder springen, uiteindelijk kon hij zelfs vliegen. Zoals Freud in de *Traumdeutung* al aangaf, is de universele droom van alle mensen om zichzelf te overstijgen. Daarnaast kon Superman uitzonderlijk scherp zien en ver kijken, uiteindelijk zelfs door de dingen heen. Jerry en Joe waren daarentegen brildragend, schaamden zich daar een beetje voor, en probeerden het te verbergen (zie Kagelmann en Zimmermann over de bijzondere rol van bijziendheid en andere handicaps in *comic strips*).

*Supermans kostuum.* Waar Clark Kent een keurig kostuum droeg, verkleedde Superman zich steeds in een cape, boksbroekje en laarsjes over een bodysuit. Dat werd vooral nuttig toen hij ging vliegen: de bodysuit was aerodynamisch, de cape waaierde daarbij zichtbaar uit als een vleugel. De kleuren van de bodysuit, rood-wit-blauw, waren trouwens die van de Stars and stripes (en de Union Jack, en de vlag van andere West-Europese landen waar de joden al vroeg gelijkberechtigd waren). Het trotse logo op zijn borst

vormde daarentegen een gele vijfhoek in diamantvorm met in het midden de gestileerde, en herhaalde letter S. De gele vijfhoek herinnerde aan de Davidsster die de joden in Midden en Oost-Europa vaak moesten dragen.

*Lois Lane.* Dennis Dooley identificeerde in de registers van Glenville High maar liefst vijf vrouwelijke jaargenoten die Lois heetten, op wie de jongens misschien verliefd waren geweest terwijl het die meisjes onverschillig liet. Beiden gaven toe dat dat ze was overkomen, en dat het ze beziggehouden had. Jerry bekende later volgens Dooley dat hij omgekeerd plaatsvervangend leedvermaak beleefde als hij de onverschilligheid van Superman voor Lois Lane uitwerkte. Voor de eerste tekeningen van Lois Lane had Joe op zijn beurt een model gezocht, via een advertentie in de plaatselijke krant. Hij ging met deze Joanne Carter een tijdje uit, maar verloor haar vervolgens uit het oog. Totdat hij haar tien jaar later toevallig weer tegenkwam -- en onmiddellijk met haar trouwde!

*Smallville en Metropolis.* Noord-Amerika wordt in de populaire cultuur van de twintigste eeuw beurtelings voorgesteld als idyllisch landelijk of dreigend kosmopolitische. Het Smallville van Supermans jeugd op aarde is typisch de geïdealiseerde 'tweede geboortegrond' van de migrant in een mobiel werelddeel als Noord-Amerika. (Denk ook aan het vergelijkbare Main Street USA, als gezegd de kern van ieder Disneyland). Het Metropolis van Supermans volwassen leven is daarentegen de zeer grote stad, met zijn anonimiteit en criminaliteit: Toronto in Canada, of New York in de Verenigde Staten (denk ook aan Gotham City in Batman). De naam Metropolis en het beeld verwezen overigens ook naar de beroemde Europese film van Fritz Lang over de stad van de toekomst, die Siegel en Shuster eerder gezien hadden.

*De schurk Luthor.* Een laatste element is dat van Supermans vrienden en vijanden. Oorspronkelijk is daar een grote ambivalentie te ontdekken. De eerste keer dat Superman in de jeugdige verhalen van Siegel verschijnt, was hij namelijk zoals gezegd zijn eigen tegendeel, de Superschurk. Pas later werd hij de Superheld, die hij vervolgens gebleven is. In die eerste gedaante was hij bovendien lelijk en kaal, net als later zijn grote tegenstrever Luthor. Die naam Luthor lijkt trouwens maar op één andere naam in de hele encyclopedie. Namelijk die van Maarten Luther, niet alleen de aartsvader van de christelijke reformatie, maar ook een van de aartsvaders van het christelijke antisemitisme -- die in merendeels protestantse landen liefst niet als zodanig mocht worden aangemerkt. Toeval?

*Om-politisering tot WASP*



Inmiddels was Superman aan het thuisfront ook aan zijn audiovisuele carrière begonnen. Het Mutual Radio Network zond aan het begin van de oorlog om de dag een hoorspel van een kwartier uit, gesponsord door het krachtvoer van Kellogg's Cornflakes. Over Superman 'die de loop van machtige rivieren kan veranderen, en die vermoed als Clark Kent ... een nimmer eindigende strijd voert voor waarheid, gerechtigheid en ... THE AMERICAN WAY!' Er werden in de loop van de oorlog bovendien zeventien korte tekenfilms in kleur gemaakt voor Paramount Pictures. Halverwege werden dit openlijke politieke propagandafilms, zoals de aflevering *Japoteurs* over Japanse saboteurs.

Na de oorlog volgden twee 'live action' series voor Columbia. Gevolgd door een lange speelfilm over *Superman and the Mole Men*, waarin hij als Übermensch een heel volk in bescherming nam dat ten onrechte als Untermenschen werd behandeld. Gevolgd door twee maal 52 afleveringen van een eerste tv-serie, in de eerste helft van jaren vijftig, opgenomen in kleur, maar aanvankelijk uitgezonden in zwartwit. Bij het begin van de kernwapenwedloop en de Koude Oorlog kreeg de vervaarlijke stof Kryptonite natuurlijk een andere betekenis en ging gaandeweg steeds meer op een soort uranium lijken.

Superman groeide dus steeds meer uit tot een soort nationaal symbool, tot een militantere versie van Uncle Sam. 'Twee teenagers uit Cleveland schiepen de eerste God van een nieuwe mythologie: duidelijk Amerikaans, niet geleend, helemaal van onszelf. Superman is de Man van Staal, die zich wijdt aan de zaak van Waarheid en Gerechtigheid en The American Way', zo bevestigde de hoofdredactrice van hun uitgeverij DC later in *The Comics Journal*. 'Superman is de grote Amerikaanse held' bij uitstek, zo schreef Superman-kundige Gary Engle op zijn beurt in een bundel bij zijn vijftigste verjaardag. 'Hij is de heroïsche mannelijke tegenhanger van het Vrijheidsbeeld'.

Een echte macho bovendien, 'Superman is het grootste symbool van westerse mannelijkheid', zo schreef de feministe Camille Paglia in haar *Sex, art and American culture*, 'een heel fallische, glanzende, hard-blinkende, hypermasculiene figuur' (McDonagh). 'Vijf decennia lang heeft Superman generaties van jongeren laten zien wat het werkelijk betekent een held te zijn, zo zei later John Glenn -- een van de eerste ruimtevaarders. Verwijzingen naar Superman keerden ook terug in de titels van bekende songs van Donovan, Barbara Streisand en Rick Springfield, en in bekende oer-Amerikaanse musicals en films als *White Christmas*, *West Side Story* en *Beverly Hills Cop* (Dooley & Engle, p. 80-87, 135, 180-2).

Superman was dus *as American as apple pie* geworden, maar hij was in de loop der jaren ook sluipenderwijs van karakter veranderd. Superman was niet langer

een gewoon stripverhaal van twee mensen, maar een hele industrietak waarin tientallen of zelfs honderden mensen voortdurend aan de held boetseerden totdat hij nog verder een karikatuur werd van zichzelf en als boven-mens niets gewoon menselijks meer had. Iedere nieuwe auteur en ieder nieuw product voegde namelijk een nieuwe overtreffende trap toe aan zijn uitzonderlijke krachten.

Hij kon niet langer alleen maar ver en scherp zien, nee, hij kon nu dwars door de dingen heen kijken. Hij kon niet langer alleen maar goed horen, hij kon geluiden ontwaren in een ruimteschip op miljoenen kilometers afstand. Hij kon niet langer alleen maar hoog en ver springen, nee, hij kon nu vliegen. Hij ging niet langer alleen maar sneller dan een trein of een kogel, hij ging nu vele malen sneller dan het licht. Zijn huid hield nu niet langer alleen maar kleine projectielen tegen, het waren nu ook ontploffende granaten en zelfs hele atoombommen. Hij kon niet langer alleen maar auto's of locomotieven optillen, hij kon nu volledige planeten uit hun baan halen. Sterker nog: hij kon met zijn adem in één keer een hele ster uitblazen! Hij belichaamde zo ook als geen ander het overtrokken zelfgevoel van de Verenigde Staten als nieuwe supermacht en zelfbenoemde politieagent van de wereld.

Het werd daardoor overigens ook steeds moeilijker om hem nog op een geloofwaardige manier in het nauw te brengen. Het werd dus ook steeds moeilijker om spanning op te roepen. Dat lukte alleen nog maar door ook aan zijn aartsvijand Lex Luthor steeds uitzonderlijker krachten toe te schrijven. En door een hele reeks van andere buitenissige superschurken met al even uitzonderlijke krachten te verzinnen. Het was een eindeloze wapenwedloop en een vlucht voorwaarts, de voordehandliggende fantasie van de fantasielozen.

In plaats van volwassener te worden, werden de Superman-verhalen zo dus juist steeds infantiel. Een voorstel van Dennis O'Neill als later ingeschakelde script-doctor (wellicht geïnspireerd door de vroege analyses van Umberto Eco), om hem een aantal van die uitzonderlijke eigenschappen en tegenstanders juist weer af te nemen, en hem zo weer interessanter te maken, redde het dan ook niet. De escalatie moest doorgaan, steeds maar doorgaan, tot in het oneindige, tot in het niets.

Eén van degenen die zich tegen de toename van het 'zinloos geweld' in strips keerde, was Dr. Fredric Wertham. Een psychiater die na eerdere artikelen in *Parent-Teacher Magazine*, *Reader's Digest* en *Ladies Home Journal* in 1954 een verontrust boek over de 'verderfelijke invloed' van de *comics* publiceerde, *The seduction of the innocent* (waarop overigens vervolgens weer veel kritiek van vakmensen kwam). Hij keerde zich met name tegen het Superman-genre 'dat onze wereld in een soort fascistische setting presenteert, van haat en geweld en vernietiging'. En tegen de

voortdurende indeling van mensen in Übermensen en Untermenschen.

Kinderen vertelden hem dat er in de *comics* twee soorten mensen voorkwamen, zo zei hij. `Aan de ene kant de lange blonde man met een regelmatig gezicht, soms verkleed als superman (of superman verkleed als een man) en een mooie jonge blondine met superborsten. Aan de andere kant bevonden zich de inferieure mensen: inboorlingen, primitievelingen, wilden, ``aapmensen'', Negers, joden, Indianen, Italianen, Slaven, Chinezen en Japanners. Immigranten in alle soorten en maten, mensen met onregelmatige trekken, een donkere huid, fysieke handicaps, Oriëntaals trekken' (Lowery & De Fleur, p. 248 e.a.). Daarmee was de cirkel rond, Superman bleek van de belichaming van de ontheemde immigrant definitief omgevormd tot diens voornaamste tegenpool, een crypto-racistische burgerman.

Superman werd in deze jaren ook steeds verder gedepolitiseerd. Of liever: quasi gedepolitiseerd, maar in feite omgepolitiseerd, gerepolitiseerd. Oorspronkelijk was zijn alter ego Clark Kent namelijk een soort padvinder geweest, een Kuifje, een hervormingsgezinde verslaggever, een `muckraker' die machtsmisbruik door grootkapitalisten en corrupte bestuurders zonder aanzien des persoons aan de kaak stelde. Hij leek op de moedige journalisten zoals die in vooroorlogse films voorkwamen (en die na de Watergate-affaire terugkeerden in *All the president's men*). Maar de persmagnaten en filmproducers waren daar al spoedig niet meer van gediend. Tijdens de oorlog werd Superman daarom omgebouwd tot een monomane patriot, in de jaren van McCarthy was hij politiek correct -- aan de andere kant, wel te verstaan.

Eco (p. 168-9) realiseerde zich dan ook vermoedelijk niet dat zijn observaties over de ideologie van Superman niet zozeer betrekking hadden op de oorspronkelijke versie, als wel op de latere. De eerste was een aanhanger van de New Deal en stemde (net als de schlemielen uit de crisisjaren) waarschijnlijk op Roosevelt, de latere (net als het naoorlogse `White Anglo-Saxon Protestant' establishment) op Nixon, Reagan, Bush. Het goede was in die laatste Superman-ideologie niet langer gebaseerd op morele rechten, maar slechts op vrijblijvende filantropie -- zo stelde Eco. Het kwade nam daarbij vooral de vorm aan van inbreuk op het particuliere eigendom. Het bestaan van een criminele onderwereld en tegenwereld was daarbij een endemisch gegeven.

Internationaal gesproken werd Superman tijdens de Koude Oorlog steeds meer de overdrachtelijke belichaming van de Verenigde Staten zélf als *Superpower*, als zelfbenoemde politieagent van de wereld, als ongenode interventionist in andere landen. Als zodanig werd hij ook bij uitstek het voorwerp van de minachting van de progressieve intelligentsia, bijvoorbeeld in het boekje dat over hem werd geschreven door Ariel Dorfman, destijds een culturele autoriteit in het Chili van president Salvador Allende (door generaal

Augusto Pinochet met actieve steun van de CIA in een bloedbad ten val gebracht), tegenwoordig een gerespecteerd literator in de Verenigde Staten.

### *De gewettigde diefstal van een succes-symbool*

Hoe was het ondertussen met Siegel en Shuster afgelopen, de twee oorspronkelijk wat schlemielige joodse jongens, die de blonde superheld met blauwe ogen in eerste instantie hadden bedacht? Er werd geschat dat zij tussen 1938 en 1947 samen ongeveer vierhonderdduizend dollar aan Superman hadden verdiend. Dat was ongeveer twintigduizend dollar per persoon per jaar: voor die tijd een mooi bedrag. Maar ze hadden een klein foutje gemaakt dat niet gemakkelijk werd vergeven door hetzelfde oppermachtige Amerikaanse grootkapitalisme waaraan ze een van de krachtigste symbolen aller tijden hadden geleverd -- naast Disney, Coca Cola en McDonalds.

Nadat ze vier jaar tevergeefs naar een uitgever hadden gezocht, hadden ze hun eerste Superman-verhalen namelijk voor vijf dollar per persoon per pagina verkocht aan National Periodicals, later DC, tegenwoordig eigendom van AOL Time-Warner, verreweg het grootste en rijkste mediabedrijf ter wereld. Ze hadden alleen niet goed op de kleine lettertjes gelet. Volgens die kleine lettertjes droegen ze daarbij namelijk vanzelf alle rechten op het personage en ieder afgeleid product over aan de uitgever. De eerste tien jaar was dat niet zo'n probleem geweest, omdat ze ook op allerlei andere manieren werk en inkomen ontleenden aan Superman -- zoals we hiervoor zagen. Maar naarmate de industrie groeide, werd hun rol marginaler. Dat werd nog erger toen ze hardop begonnen te zeggen dat het eigenlijk onrechtvaardig was, en rechtszaken begonnen om een deel van de rechten terug te krijgen. Om zich tegen hun claims in te dekken, bracht de uitgever inderhaast nieuwe spin-offs op de markt, te weten Superboy en vervolgens Supergirl. Onder verwijzing naar het oorspronkelijke contract ontzegde de rechter Siegel en Schuster echter merkwaardigerwijs elk recht op Superman, en kende hen slechts een éénmalige vergoeding van honderdduizend dollar toe voor Superboy.

Uit wraak sloot de uitgever hen vervolgens uit van alle projecten rond Superman (en Superboy en Supergirl). Ze kwamen dus zonder werk te zitten en zonder inkomen en konden alleen nog wat bijverdienen door het verkopen van een paar oude Superman-tekeningen en uitgaven. Het eerste nummer van *Action Comics* was echter tien jaar geleden al vijftien duizend dollar waard, dus ze hadden ze beter nog enkele decennia vast kunnen houden.

Enige tijd later kregen ze weer laagbetaald marginaal werk (twintigduizend dollar per jaar voor Siegel, wat inmiddels weinig was, en slechts

zevenenhalfduizend voor Shuster, die steeds slechter werd). Vervolgens herhaalde zich de opeenvolging van een rechtszaak en uitsluiting nog een keer. Hun namen bleven daarna ongenoemd bij alle nieuwe Supermanstrips, bij de films, tv-series en afgeleide producten, en waren zelfs opvallend afwezig in alle 'officiële' Superman-bloemlezingen. Ze werden door die censuur bijna letterlijk dood gezwegen.

Ze slaagden er namelijk uit frustratie ook niet in nog iets anders te creëren. Een collega vertelde dat Siegel fysiek onpasselijk werd toen ze een keer langs een kiosk kwamen met een affiche van Superman. Een shabby Shuster belandde op zijn beurt als boodschappenjongen ooit per ongeluk bij het gebouw in New York waar het Superman-imperium inmiddels was gevestigd. Een portier stelde de directeur op de hoogte, die hem de volgende dag bij zich riep. Hij hoopte alsnog op een baantje, maar kreeg een biljet van honderd dollar in zijn handen gedrukt. Om een behoorlijke overjas te kopen en op voorwaarde dat hij zich daar nooit meer zou laten zien. Aldus het vakblad *The Comics Journal* bij zijn overlijden.

Shuster vertelde later dat hij bij de Broadway première in 1966 van de vrolijke Superman supermusical *It's a bird... It's a plane... It's Superman!* buiten op de stoep stond. Hij zag de filmsterren en celebrities naar binnen gaan. Hij had geen geld om een kaartje te kopen, en heeft de show ook nooit gezien.

Toch beleefden Superman (en later ook Batman) eind van de jaren zestig een wederopstanding, nadat ze eerder door de overexploitatie vrijwel waren doodgebloed. Doordat ze in de jaren vijftig steeds meer corny (oubollig, flauw, melig, afgezaagd) waren geworden, werden ze in de jaren zestig vanzelf weer camp. Daarbij krijgt vertrouwde alledaagse kitsch door het toevoegen van een vette knipoog weer iets dubbelzinnig artistieks voor een nieuwe generatie van fans.

Daarnaast was Hollywood eindelijk bezig het speelfilm-antwoord op televisie te ontdekken. Terug naar grote spektakelfilms, maar nu met allerlei hi-tech special effects. Dat leidde uiteindelijk tot een voortdurend heen en weer kaatsen van *Star Trek* tussen film en televisie, maar ook tot meesterwerken zoals Stanley Kubricks *2001 -- A space odyssey*, Steven Spielbergs *Close encounters of a third kind*, George Lucas' *Star Wars*-serie, enzovoort. In diezelfde lijn begon ook de zoveelste recycling van Superman en Batman opeens weer tot de mogelijkheden te behoren.

Midden jaren zeventig kondigden de superproducers van speelfilms, Alexander en Ilya Salkind, dan ook aan dat zij een grote campy *Superman*-speelfilm zouden gaan maken, naar een scenario van niemand minder dan Mario Puzo (van *The Godfather*), en met rollen voor onder meer superstars

als Marlon Brando en Gene Hackman. De film had een budget van maar liefst twintig miljoen dollar (wat uiteindelijk zelfs opliep tot het dubbele). Dat was voor Siegel de druppel die de emmer deed overlopen. Hij werkte op dat moment als anoniem op een sorteerkamer van de posterijen, voor het schamele bedrag van 635 dollar per maand. Shuster was inmiddels vrijwel blind, werkloos en armlastig, en woonde bij zijn broer in huis. Siegel schreeuwde het uit van frustratie.

Hij riep op tot een boycot-actie tegen de film zolang hun rechten niet waren erkend, en kreeg daarin steun van één van de latere schrijvers van de verhalen. Na enkele jaren ging Warner overstag en zegde hen beiden een pensioen toe van twintigduizend dollar per jaar, dat later nog iets werd opgetrokken. Superman I was inmiddels gevolgd door Superman II, met (tot dan toe) het grootste budget aller tijden. Tezamen met Superman III brachten ze vervolgens meer dan een miljard op. Een stichting die een monument voor Superman, Siegel en Shuster in hun plaats van herkomst, Cleveland, wilde oprichten, ging echter roemloos failliet. Of zoals het schlemielen-spreekwoord zegt: als je voor een dubbeltje geboren bent, word je nooit een kwartje.

Toch rustte er kennelijk een vloek op de Superman-verfilmingen zonder de betrokkenheid van de auteurs. De hoofdrolspeler van de oudere verfilmingen uit de jaren veertig en vijftig heette Reeves, die van de nieuwere verfilmingen Reeve -- bijna hetzelfde. De naam George Reeves was het pseudoniem van een vroegere bokser, die vervolgens macho-acteur werd. Hij werd in 1959 gevonden met een kogel door zijn hoofd. Aanvankelijk werd gespeculeerd dat de maffia hem in opdracht had vermoord omdat hij een verhouding had gehad met de vrouw van een directeur van de filmmaatschappij. Maar korter geleden beweerde auteur Lee Saylor dat hij zelfmoord had gepleegd omdat zij nadat zij door hem verlaten was als represaille gedreigd had bekend te maken dat hij biseksueel was. Dat laatste gegeven werd vervolgens door andere betrokkenen bevestigd. Superman een homoseksueel? Dus toch, met die rare maillot!

De jongere Superman, Christopher Reeve, brak zoals bekend in 1995 zijn rug bij een val van zijn paard en is tot de nek verlamd, hij zit sindsdien in een rolstoel. De actrice die de verliefde Lois Lane speelde, Margot Kidder, kreeg op haar beurt in 1990 een whiplash en een gedeeltelijke verlamming bij een ongeluk op een filmset. Haar verzekering bleek ontoereikend en ze ging vrijwel failliet. In 1996 werd ze panisch, paranoïde en schizofreen aangetroffen in de achtertuin van een villa in Los Angeles en overgebracht naar een psychiatrische kliniek. Er rustte dus geen zegen op Superman en Lois Lane, nadat ze aan hun oorspronkelijke makers waren onvreemd.

6

Asterix de vreemdeling

Asterix is veruit het meest succesvolle Franse stripverhaal. Een van de laatste delen die Goscinny en Uderzo samen maakten, had in West-Europa een beginoplage van zeven miljoen exemplaren: op elkaar gelegd 130 stapels ter hoogte van de Eiffeltoren. Van alle albums tezamen zijn over de hele wereld inmiddels ruim driehonderd miljoen exemplaren verkocht: naast elkaar gelegd de lengte van de evenaar. Dat bracht heel wat harde francs in het laatje.

Asterix is ook nog om andere redenen belangrijk voor Frankrijk. Toen het grootste weekblad van de westerse wereld, het Amerikaanse *Time*, ooit een coverstory wijdde aan 'The New France', sierde Asterix de omslag. Toen ruim dertig jaar eerder de huidige Vijfde Republiek gevestigd werd, was dat nog Charles De Gaulle geweest.

**{{De kleine grote man Asterix was een soort kruising tussen de kleine Frans-Italiaanse Napoleon Bonaparte en de grote generaal Charles De Gaulle. Hij ging 'L'Honneur' van 'La Patrie' redden. Hij maakte daarbij gebruik van een wondermiddel dat was ontdekt door oude wijzen. Pierre en Marie Curie misschien?}}**

Asterix is stilaan de verpersoonlijking van Frankrijk geworden, de nieuwe Marianne. De tegenhanger van de Amerikaanse Superman, en tevens een parodie daarop. Maar hoe is dat gegaan? Laten we Frankrijk, haar kleine grote held en zijn scheppers eens onder de loep nemen: half-serieus en half-ironisch. En ons verdiepen in de vele betekenissen en mogelijke bijbetekenissen die het epos heeft gekregen.

### *Een dwerg wordt reus*

1958 was het jaar van de laatste grote crisis over de staatsvorm. Frankrijk was sterk verzwakt de Tweede Wereldoorlog uitgekomen. Net als bij de Eerste Wereldoorlog had het de beproeving alleen overleefd door de steun van de Angelsaksische wereld. Op 1 januari was Frankrijk bovendien opgegaan in de Europese Economische Gemeenschap, samen met grote rivalen als Duitsland en Italië. Ondertussen kalfde haar koloniale rijk in hoog tempo af. Na de nederlaag bij Dien Bien Phu had men Indochina moeten opgeven. Met de opstand in Algiers dreigde men nu ook de laatste van de Noordwest-Afrikaanse Maghreb-landen te verliezen. De nationale identiteit liep dus ernstig gevaar.

In de bioscopen draaiden bovendien Amerikaanse films, in de kiosken lagen Amerikaanse strips als *Superman* en *Batman*. Er was weliswaar een perswet uitgevaardigd die geweld en seks in jeugdverhalen verbood, maar de massacultuur rukte aan alle kanten op. De reclamechef van parfumeur L'Oréal, die goede relaties met het commerciële Radio Luxemburg had, nam



het initiatief tot een jongerenblad met strips dat helemaal Frans zou zijn, als tegenhanger voor onder meer het van oorsprong Amerikaanse *Mickey (Mouse)* en het van oorsprong Belgische *Tintin (Kuifje)*. Patriottische motieven speelden daarbij een rol. Eind oktober 1959 verscheen zo het eerste nummer van *Pilote*. Het wilde aanvankelijk vooral een 'gids' of 'loods' zijn voor de jeugd. Door de reclame van Radio Luxemburg werden er meteen al twee- tot driehonderdduizend exemplaren van verkocht. Later werd het blad overgedaan aan Georges Dargaud, die tevens de Franse vertegenwoordiger van het blad *Tintin (Kuifje)* was.

Bij de kerngroep valt dan vooral een drietal talenten op: de scenaristen Jean-Michel Charlier en René Goscinny, en de tekenaar Albert Uderzo. Charlier heeft al eerder enig succes geboekt met heroïsch-realistische series, en begint nu met Uderzo een strip over de Franse straaljagerpiloot *Michel Tanguy*, een tegenhanger van zijn eigen Amerikaanse *Buck Danny* dat in het Belgische *Spirou (Robbedoes)* verschijnt. De legervoortlichtingsdienst is uiteraard enthousiast over deze unieke mogelijkheid om toekomstige rekruten te bereiken. De auteurs krijgen dan ook toegang tot geheime luchtmachtbases, om er uitvoerig kennis te maken met de Franse Mirage IIIc van de spiksplinternieuwe en hypermoderne aanvalsmacht.

Goscinny heeft op zijn beurt al eerder enig succes geboekt met komische fantasiefiguren (bijvoorbeeld als partner van Morris bij de latere delen van *Lucky Luke*). Hij begint nu met Uderzo aan een historische strip die over Franse folklore moet gaan. Aanvankelijk denken zij aan Reinaert de Vos, maar dat blijkt iemand anders al eens te hebben geprobeerd. Reinaert de Vos was elders als feuilleton-figuur zelfs een beetje fout in de oorlog. Na enig brainstormen komen zij daarom uit op Asterix de Galliër. Met als beroep: verzetsheld.

Het feuilleton verschijnt in 1961 ook in albumvorm, maar verkoopt aanvankelijk niet meer dan zesduizend exemplaren. Het tweede album in 1962 verkoopt al twintigduizend exemplaren, het derde album in 1963 veertigduizend, het vierde album in 1964 honderdvijftigduizend, en het vijfde album in 1965 driehonderdduizend exemplaren. Asterix blijkt dus een gevoelige snaar te raken. Op de een of andere manier is er een resonantie tussen de thema's van de strips en de complexen van de natie. Nadat het grootste weekblad *L'Express* een coverstory heeft gewijd aan 'Het Fenomeen Asterix' is het hek van de dam.

De beginregels van de strip zijn inmiddels legendarisch. 'In het jaar vijftig voor Christus werden onze voorouders de Galliërs na een lange strijd overwonnen door de Romeinen. Leiders zoals Vercingétorix moeten hun wapens neerleggen aan de voeten van Caesar ... Heel Gallië werd bezet. Heel

Gallië? Nee! Want één gebied verzet zich met succes tegen de indringer.' Het gaat om Le Village, een Keltisch dorp aan de Noordkant van Bretagne, waar Asterix de strijd voortzet.

Asterix is ook weer een typisch moderne held, vermomd als antiheld. Hij is geen ster maar een sterretje (asterisk). Dat sterretje verwijst naar een voetnoot bij de geschiedenis, met name bij het klassieke *De Bello Gallico* van Julius Caesar. Asterix is zoals iedere rechtgeaarde Fransman een driftkop en een kankerpit, maar met een hart van goud. De forse Obelix is zoals iedere Fransman een gastronom, een fijnproever. Hij is gek op gebraden everzwijn. ('Dik? Wie is hier dik?'). En hij krijgt later het hondje Idéfix (net zoals Kuifje zijn Bobbie heeft). De idee-fixe van Asterix en Obelix is dat Frankrijk een vrij en zelfbewust land is dat culturele indringers kan weerstaan.

Goscinny en Uderzo hebben zich later met hand en tand verdedigd tegen de bewering dat zij een 'bedoeling' met het verhaal hadden. Die hadden ze ook niet. Ze wilden gewoon de actualiteit op de hak nemen en gemeenplaatsen parafraseren. Maar daardoor ontstond als vanzelf een wonderlijke vervlechting tussen realiteit en fantasie die vaak veel verder ging dan zij zelf meteen bevroedden. Of zij dat nu wilden of niet. De kleine Asterix de Galliër werd in binnen- en buitenland bijvoorbeeld meteen vereenzelvigd met de grote Charles de Gaulle die zijn charisma ontleende aan zijn grote gestalte, aan zijn naam, aan zijn visie op de rol van Frankrijk in de geschiedenis (net als eerder de kleine Napoleon), en zijn nadruk op de noodzaak van een versterking van eigen kracht en onafhankelijkheid. De vraag is niet of Asterix een bewonderaar van de Gaulle was. Het omgekeerde is waar: de Gaulle en de zijnen waren bewonderaars van Asterix.

Minister François Misoffe vertelde de auteurs ooit dat de zwaarwichtige president de laatste kabinetszitting had geopend door alle aanwezigen grappenderwijs de naam van een bewoner van het mythische dorp in Bretagne te geven -- onveranderlijk eindigend op -ix. Zijn premier Georges Pompidou was een fervent lezer van de albums en suggereerde, uitgerekend als bankier, aan Goscinny en Uderzo het latere album over *Asterix en de Helvetiërs*. Minister van cultuur André Malraux, minister van informatie Georges Gorse, omroepdirecteur Jacques-Bernard Dupond en andere hoogwaardigheidsbekleders waren eveneens fervente fans. Uderzo en Goscinny kregen al snel hun eerste lintjes, en werden door *Le Tout Paris* op speciale etentjes gevraagd -- totdat ze geen everzwijn meer konden zien!

Zoals Asterix en de dorpelingen onverslaanbaar waren geworden door de toverdrank -- zo meenden de gaullisten -- zo was Frankrijk onverslaanbaar geworden omdat het in Afrika uranium had gevonden. Het zou de energiecrisis overleven, met het grootste aantal kerncentrales ter wereld. Het herstelde zich als grootmacht door een eigen atoomwapen te ontwikkelen, en een eigen

ruimtevaartprogramma. De eerste Franse satelliet, die in het midden van de jaren zestig vanaf een basis in de Sahara werd gelanceerd, kreeg dan ook veelbetekenend de trotse naam van... Asterix.

### *Geschiedmythologie*

De grote vraag blijft natuurlijk toch waarom het verhaal zo aansloeg in het Frankrijk van dat moment -- zowel bij de regering als bij het volk? Inmiddels zijn daar vele tientallen scripties en boeken over geschreven. Waarin bijvoorbeeld archeologen vaststellen dat Menhirs in feite ouder waren, de hoofdstad Lutetia (Parijs) jonger en 'Mjam Mjam' everzwijnen schaars. Of waarin linguïsten vaststellen dat er van het oorspronkelijke Gallisch nog maar zestig woorden in het huidige Frans terug te vinden zijn. Denk ook aan het boek van de oudheidkundige René van Royen (en een speciale tentoonstelling in het Leidse Rijksmuseum voor Oudheden, bij de millenniumwende in het jaar 2000).

Een van de beste oudere analyses is van Stoll, die een schitterende reeks gewilde en ongewilde beeldparallellen laat zien, onder meer met allerlei werk van Doré en Daumier. Hij wijst er verder op dat het Asterix verhaal een parafrase is van de Republikeinse geschied-mythologie zoals generaties Franse kinderen die ingehamerd kregen sinds de schoolplicht meer dan honderd jaar geleden werd ingevoerd. De overgave van Vercingétorix was daarin tot een soort oermoment verheven, tot het vaderlandse equivalent van de kruisiging van Christus. Enerzijds waren de Kelten daarbij tot een soort oerfransen en oerrepublikeinen verheven, tot de voorlopers van 'Le Peuple'. En anderzijds waren hun tegenstanders de Romeinen daarin tot een soort oermonarchisten gemaakt, tot de voorlopers van 'Les Tyrans'. Werden zij niet geleid door Caesar -- de keizer der keizers -- en zijn erfopvolgers? Het 'eenvoudige dorp' was zo het landelijke ideaal van de gewone man, en de tegenhanger van de decadente levenswijze van de heersers in hun hoofdstedelijke paleizen.

Als Asterix en Obelix in het vijfde album een Ronde van Gallia ondernemen verwijst dat bovendien niet alleen naar de Tour de France als een van de belangrijkste jaarlijkse manifestaties van het nationaal gevoel, maar ook naar de Tour de France als de rondreis die ambachtsgezellen moesten ondernemen voordat zij meester werden, en waarin zij liefde voor het grote en veelzijdige vaderland opvatten. En vooral naar de beroemde *Le Tour de la France par Deux Enfants -- Devoir et Patrie*: een romantisch boek dat generaties scholieren een soort patriottische maatschappijleer bijbracht. Het was geschreven door de echtgenote van de filosoof A. Fouillée, dezelfde denker die uit het begrip 'idée fixe' het begrip 'idée force' ontwikkelde,

volgens hetwelk een pakkend (denk)beeld tot een maatschappelijke kracht kon worden, die naties aaneensmeedde en zo historie kon maken -- zoals ook met Asterix het geval was. Deze vroege massapsychologie had grote invloed gehad op nationalistische staatslieden, uiteenlopend van Clémenceau tot de Gaulle (Van Ginneken 1992, p. 136 e.v.).

De identiteit van een land en volk krijgen echter niet vanuit zichzelf gestalte, maar vanuit de botsing met andere landen en volken. De offensieven tegen Le Village, en de escapades van Asterix en zijn vrienden naar elders zijn dus evenzeer een metafoor voor de opeenvolgende confrontaties van de Fransen met grotere en kleinere buurlanden ('Rare jongens, die Romeinen!'). De verschillende albums zijn een soort psycho-culturele *Guide Michelin* van Europa, waarbij niet zozeer vreemde gebouwen, maar andere volksaarden centraal staan. Achtereenvolgens werden behalve de Romeinen onder anderen de Britten en de Gothen op de hak genomen, de Zwitsers en de Belgen (beide laatsten in Frankrijk altijd voorwerp van veelvuldige grollen en grappen).

De Britten zijn verre familie van de Bretons, wel raar maar niet vijandig. Philippe Lanoe heeft een complete monografie geschreven over *Asterix in Britain*. De Gothen daarentegen zijn in het derde album een soort Romeinen in de overtreffende trap -- zoals Albert Stoll laat zien in *Asterix -- Das Trivialepochen Frankreichs*. Het is waar dat de heerschappij van de Romeinen op het noordelijke deel van het continent werd afgewisseld door die van de (Visi-) Gothen. Bij Asterix zijn dat de Germanen, de Franse erfvijanden van de laatste eeuw. Zij zijn autoritair, gedisciplineerd en rücksichtlos.

De 'dreiging uit het Oosten' zit al vanaf het begin in de geografie van Asterix ingebouwd. Het dorp is als een belegerd kamp omgeven door palissaden en wachttorens. De grote verzetshaarden en boerenopstanden van *La France profonde* waren traditioneel inderdaad gelokaliseerd in streken als de Vendée en in Bretagne. Die lagen tegen de zee aan: het water was de laatste weg naar de vrijheid. Zij lagen bovendien zo ver mogelijk van de zuidoostelijke en noordoostelijke grenzen af, waar de grote landinvasies van het Romeinse en het Germaanse rijk vandaan kwamen. Bij iedere overrompeling trok de regering zich vanuit de hoofdstad in het achterland terug. Volgens de kaart zou Le Village zo in het huidige Bretonse departement Finistère liggen. Die naam komt van het Latijnse *Finis Terrae*: het einde van de wereld.

Asterix was dus een soort meditatie over de eigen kracht en de bedreigingen daarvan. Het was een soort psychotherapie, een collectieve catharsis, niet alleen voor de auteurs en het Franse volk, maar ook voor sommige andere landen. Frankrijk worstelde aan het begin van de jaren vijftig nog steeds met zijn onverwerkte oorlogsverleden. Maarschalk Pétain had in Vichy de wettige regering vertegenwoordigd die gecollaboreerd had en

meewerkte aan de jodenvervolging. Generaal De Gaulle was daarentegen in Londen in opstand geweest tegen zijn superieuren. Door zijn triomfantelijke terugkeer als president van de Republiek leek het verzet nu voor een tweede maal te zegevieren en de collaboratie voor een tweede keer te worden uitgevlakt. Elders speelde Asterix een soortgelijke rol.

Tot grote verbazing van de makers haalde hun held in Duitsland overigens net zulke grote oplagen als in Frankrijk, niet alleen bij zijn confrontaties met de Romeinen maar zelfs bij die met de Gothen. Karikaturen van Hindenburg en Hitler waren daarin duidelijk herkenbaar, maar door het geheel in het belachelijke te trekken, kreeg het kennelijk een bevrijdende werking -- net als later de Britse tv-serie *Allo, allo!* Door de grote omzet aan gene zijde van de Rijn waren het later trouwens ook Duitse partners en financiers, die Asterix redden van Franse chicanes. Maar toen Duitse imitatoren met een soortgelijke 'Siggi de kleine Germaan' op de proppen kwamen, bleken dezelfde grappen opeens een navrante bijmaak te krijgen.

Blijft de vraag, waarom Asterix ook in allerlei andere landen zoveel succes had. Enerzijds is het natuurlijk gewoon een van de beste en meest hilarische strips aller tijden. Maar anderzijds werd de Franse thematiek steeds meer ook die van andere Europese en westerse landen. *Iedereen* was op school doodgegooid met de prehistorie en het Romeinse Rijk, met vaderlandse geschiedenis en overbekende vijandbeelden. *Overal* speelde het gevecht voor het behoud van de nationale identiteit en de steeds indringender confrontatie met vreemde volkeren in Europa en de wereld, door vakantie en immigratie, door economie en media. Daarnaast vergrootte het feit dat er 'meerdere lezingen' van het verhaal mogelijk waren het bereik ervan. Je kon sommige nationale stereotypen half-serieus opvatten en andere als pure parodie. Dit voedde de collectieve reflectie over wat eigen, en wat anders was.

### *Asterix de Romein*

We hebben ons tot nog toe vooral verdiept in de vraag, waarom Asterix zo goed aansloot bij de *Ort- und Zeitgeist*, waarom hij zowel aansloeg bij de autoriteiten als bij het publiek. In dergelijke gevallen is het ook vaak zo dat de auteurs zelf een extra doorvoelde band met hun succesonderwerp hebben, een bijzondere affiniteit. Was dat hier ook zo? Wat in de biografie van de auteurs resoneerde zo sterk met het thema van de nationale wortels van Asterix? Wat was hun eigen relatie tot de Franse geschiedenis en identiteit? Om te beginnen vallen de namen op van tekenaar Uderzo en scenarist Goscinny. Rare namen, niet echt van 'Messieurs Dupond et Dupont', om met Hergé te spreken. Ze waren dan ook allebei uitdrukkelijk immigranten, kersverse immigranten, die

elk op hun eigen manier worstelden met hun nieuwe identiteit. Juist dááruit putten ze de kracht van hun figuren.

**{{De Asterix verhalen waren niet alleen een reflectie op de nationale identiteit van de Fransen die onder druk stond, maar ook op die van andere landen waarmee door Europeanisering en globalisering steeds nauwer moest worden samengewerkt -- zoals de Duitsers. Flagrante stereotypen over andere landen en volken werden daarbij overigens niet geschuwd. Maar waar kwam die hele preoccupatie met patriottisme en discriminatie bij de makers eigenlijk vandaan?}}**

Laten we beginnen met Albert Uderzo. Een biografie van Bernard de Choisy, en een oudere van Christian Philippsen, geven verscheidene sleutels tot zijn psyche. Wat bestemde hem voor tot onsterfelijkheid, tot handvaardigheid, tot het tekenen met klare lijnen en primaire kleuren? Ten eerste een vroege confrontatie met zijn eigen dood: 'Ik kreeg ooit een wonderlijke ervaring bij de foto op een grafsteen, voor een broer die ik nooit gekend heb. Doordat ik gegraveerd in die steen mijn eigen naam en voornaam las'. Het bleek dat zijn ouders eerder een kind hadden gehad dat gestorven was, en waarnaar ze hem hadden genoemd.

Ten tweede was hij geboren met bijzondere handen, hij had twaalf vingers in plaats van tien, zodat hij daar later aan geopereerd moest worden: 'Dat kan monsterachtig lijken, maar uiteindelijk hebben de personages van Walt Disney er maar acht en dat schokt niemand. Met enige overdrijving was er dus een toenadering tot het beroep dat ik later zou uitoefenen.' Ten derde was hij deels kleurenblind. Hij kon primaire kleuren wel goed onderscheiden maar geen mélanges, en moest ze dus goed van elkaar gescheiden houden.

Dit zegt echter hooguit iets over zijn tekentalent, dat inderdaad al vroeg herkenbaar was, maar niets over het thema van zijn meest geslaagde oeuvre. Waarom werd juist dát onderwerp het hoogtepunt van zijn werk? We kunnen ons in dat verband vier dingen afvragen. Waarom stond die confrontatie tussen Galliërs en Romeinen centraal, tussen Fransen en Italianen? Waarom die fixatie op macht en vernedering? Vanwaar die heroïsche rol voor het unieke dorp dat een reusachtige invasie van wereldomvattende proporties weerstond? Waarom werd die botsing uitgerekend gesymboliseerd met prehistorische Gallische hutten? En waarom speelde het verzet zich in Bretagne af? Daar zijn goede redenen voor zo blijkt uit Uderzo's vroege levensloop, zoals bijvoorbeeld beschreven door Philippsen (p. 11-17).

Laten we beginnen met de eerste vraag: Waarom stond die confrontatie tussen Galliërs en Romeinen centraal, tussen Fransen en Italianen? En waarom die fixatie op macht en vernedering? Dat blijkt dé tragiek geweest te zijn van

Uderzo's herkomst en jeugd!

Hij was de zoon van arme Italiaanse immigranten, die hun land verlieten in de tijd dat Mussolini en zijn zwarthemden aan de macht kwamen en het 'onbenullige Italië' van die dagen wilden omvormen tot een nieuw Romeins Rijk. De kleine Albert groeide in Frankrijk aanvankelijk op in een 'rode' buurt, waar de 'ritals' (spaghettivreters) voor fascistten werden aangezien. Hij herinnerde zich hoe een naburige familie tijdens de Spaanse Burgeroorlog een oorlogsslachtoffer in huis had gehad. Dat had bij een fascistisch bombardement een been verloren en liep op krukken. Iemand wees hem een keer beschuldigend aan: 'Die daar, dat is een macaroni'. Waarop de kleine invalide naar hem spuugde. Hij kon wel door de grond zakken. 'Ik ervoer een bittere smaak van machteloosheid en onrechtvaardigheid', zo zei hij later.

Hij voegde daaraan toe dat hij zich verder niet veel discriminatie herinnerde. Maar het lijkt geen enkele twijfel dat de tweestrijd tussen Frankrijk en Italië altijd in hem voortwoekerde. Hij beschouwde zijn naam als Albert, maar zijn vader had dat bij de geboorte-aangifte per ongeluk (?) als Alberto uitgesproken, en als zodanig was hij dus ook bij de burgerlijke stand ingeschreven. Hij kreeg overigens als zevenjarige de Franse nationaliteit en beschouwde zich daarna als Fransman. Hij sprak ook geen Italiaans, hooguit wat dialect van zijn ouders, maar hij bleef wel zijn leven lang een sterk drang houden naar alles wat Italiaans was. Hij reed later het liefst in snelle, rode Italiaanse macho-auto's zoals Lamborghini's of Ferrari's, hij trouwde een Italiaanse vrouw en ging vaak naar Italië met vakantie en hij gaf toe dat het Asterix-album over Corsica een opvallende vertedering voor dit Frans-Italiaanse eiland (de geboortegrond van Napoleon) verried. Kortom, hij was en bleef zijn hele leven de enige echte Gallo-Romein.

Dit brengt ons bij de tweede vraag: Vanwaar die heroïsche rol voor het unieke dorp dat een reusachtige invasie van wereldomvattende proporties weerstond? De sleutel tot dat raadsel zit ditmaal niet in zijn vóór-, maar in zijn achternaam: Uderzo. Zoals zo vaak is dat de naam van het dorp van herkomst van de familie. Het blijkt te gaan om een dorp ten noordoosten van Venetië, halverwege de bergen en de kust. De U is later dichtgeslibd tot de O van het huidige Oderzo. Volgens de legende zou dit plaatsje een heldhaftige rol hebben gespeeld in de dagen rond de Val van Rome.

**{{De Asterix-verhalen gingen op het eerste gezicht over het verzet van de Galliërs tegen de Romeinen, over het standhouden van 'Le Village' tegen de invasie. Wie belichaamt hier de beschaving en wie de barbarij? De Bretons en de Parijzenaars, of zit er nog veel meer achter? Om welk Frans dorp gaat het eigenlijk? Of is het eerder een**

### Italiaans dorp?}}

In de familie Uderzo ging het verhaal dat de stamvader de enige overlevende was geweest, nadat het dorp in het jaar 452 na Christus als een van de laatste verzet had geboden tegen de oprukkende horden van Attila de Hun. Déze keer liep het offensief nog vast, maar enkele jaren later stootten de barbaren verder door naar het zuiden en maakten definitief een einde aan de Romeinse beschaving. Het glorieuze Latijn schrompelde in de volgende vijftien eeuwen geleidelijk ineen tot een dode taal, die in onze dagen nog slechts met tegenzin op scholen werd geleerd, totdat de Latijnse vertalingen van de Asterix-albums haar opnieuw tot leven wekten. Dat was de revanche van de zoveelste generatie van Uderzo's. Bij Jupiter!

In ons onbewuste geestesleven worden allerlei oerbeelden met elkaar verward en verwisseld, dus de omvorming van een Romeins dorp dat de Hunnen van Attila weerstaat tot een Gallisch dorp dat vijfhonderd jaar eerder de Romeinen van Caesar had weerstaan, zal niemand verbazen. Maar hoe zit het dan met een beschaving die door één dorp belichaamd wordt, een dorp dat uit enkele hutten bestaat? Hoe zit het kortom met onze derde vraag: die over de grote emotie die bij het begin van het verhaal verbonden wordt met de afbeelding van prehistorische Gallische hutten? Ook dáár hoort een biografisch incident bij.

De jonge Albert kreeg op school aanschouwelijk les in de vaderlandse geschiedenis, van een goede onderwijzeres. Bij het hoofdstuk over het prehistorische Gallië moesten ze als huiswerk aan de hand van een afbeelding zelf een hut van klei maken. De aankomend kunstenaar kweet zich vol ijver van zijn taak. Maar toen het kersverse Fransenskind er trots mee op school kwam, werd zijn schepping meteen door een grappenmaker in elkaar geslagen. Hij heeft zich daar overigens driedubbel en dwars voor gewroken. Diezelfde hut is namelijk inmiddels in miljarden exemplaren de wereld overgegaan: in albums, in magazines, in kranten. Bij Toutatis!

Dit brengt ons ten slotte bij de vierde vraag: die naar de betekenis van collaboratie en verzet, en waarom die uitgerekend in Bretagne zijn gelokaliseerd. Het antwoord ligt voor de hand: Albert kende Bretagne -- uit zijn jeugd. Tijdens de oorlog moest de veertienjarige Parijs ontvluchten naar *La France profonde*. Hij sloot zich daar aan bij zijn iets oudere broer en voorbeeld, die in een Bretons dorp werk had gevonden. Bij een bedrijf dat camouflagebomen leverde voor Duitse vliegvelden. Camouflagebomen die ook in de verhalen veelvuldig terugkeerden. En hoe heette dat Bretonse dorp dan wel? Antwoord: Les Villages! Dat verzin je niet. De jeugd van Albert Uderzo leverde zo een grote Gordiaanse knoop van gevoelsassociaties op, die leven en richting gaven aan de opstandigheid van Asterix en de zijnen. Een wereld die niemand van de stripfiguren zelf kon doorgronden.



Of het moest de druide Amnesix zijn, die de dorpelingen in album zeven (*De Kampioen*) ... in psychoanalyse neemt.

### *Asterix de anti-Romein*

Maar hoe zat het dan met de tweede schepper van Asterix, met de scenarist René Goscinny? Was hij soms ook een ontheemde die in Frankrijk een nieuw vaderland vond? Inderdaad! In zekere zin was hij nog ontheemder dan zijn compagnon. Je zou hem zelfs een verlaat slachtoffer van Rome kunnen noemen: afkomstig uit de joodse diaspora in Oost-Europa. Volgens een mini-biografie van Marie Ange Guillaume was zijn vader geboren in de Poolse hoofdstad Warschau en zijn moeder in een Oekraïens dorp dat geheel van de kaart geveegd is. Ook weer zo'n uitzonderlijk dorp.

René zelf werd weliswaar geboren in Parijs en kreeg de Franse nationaliteit, maar emigreerde al op zijn tweede jaar met zijn ouders naar de Nieuwe Wereld. Af en toe gingen ze met de boot op bezoek in Frankrijk. 'Dat was een fabelachtig en exotisch land, waar we met de vakanties terugkeerden. [De Parijse voorsteden] Nanterre, Les Deux Sèvres: dat was Timboektoe', zo herinnerde hij zich (Guillaume, p. 16-8). Hij bracht zijn hele schooltijd bij de Argentijnse metropool Buenos Aires door. Toen zijn vader stierf, moest hij op zijn zeventiende gaan werken, eerst als hulpboekhouder en later als tekenaar bij een reclamebureau. Hij probeerde met brillantine zijn krulletjes weg te krijgen, wilde humorist en striptekenaar worden. Zijn helden waren de schlemielen Charlie Chaplin, Stan Laurel en Oliver Hardy. Tegen het einde van de oorlog vertrok hij dus vol goede moed naar de Amerikaanse metropool New York, sinds de Tweede Wereldoorlog de grootste joodse stad ter wereld en steeds meer het centrum van de wereldwijde media-industrie.

Hij kreeg daar evenwel geen voet aan de grond, hij was jarenlang werkeloos, zwierf en vereenzaamde. Ten slotte maakte hij een tijdje tekeningen voor kinderboeken, in een studio waar ook Harvey Kurtzman en anderen werkten, die later het roemruchte tijdschrift *Mad* zouden oprichten. Zo kwam hij in contact met twee Belgen die in New York een radio- en tv-weekblad wilden beginnen, die in Brussel bureaus voor mediamateriaal hadden, en die ook een vestiging in Parijs gingen opzetten. Hij besloot naar Europa te gaan, zij het met spijt: '[Amerika] is een land dat je altijd mist, dat aan je huid kleeft' (Guillaume, p. 25). Weer in Frankrijk ontmoette hij de scenarist Jean Michel Charlier en de tekenaar Albert Uderzo, waarmee hij na verloop van tijd zelf een soortgelijk bureau begon. Avé Lutetia!

Hieruit ontstond het genoemde jeugdblad *Pilote*, alsmede strips als *Michel*

*Tanguy* en *Asterix*. Eén van de centrale motieven in het leven en werk van Uderzo, maar vooral in dat van Goscinny, was dat zij de Amerikaanse stripindustrie en Walt Disney wilden evenaren. Het was voor hen de meest concrete vorm van nationale wedijver. Uderzo herinnerde zich hoe hij als zevenjarige de eerste nummers van *Le Journal de Mickey* in handen kreeg (toen hij juist tot Fransman werd genaturaliseerd). Hij zou daar later in een interview trots over zeggen: 'Maar er bestaat een groot verschil tussen Walt Disney en mij. Disney kon zelf geen Mickey Mouse tekenen'.

Goscinny herinnerde zich op zijn beurt hoe hij oorspronkelijk naar het beloofde land Amerika ging, om striptekenaar te worden. 'Ik was naar de Verenigde Staten vertrokken om bij Walt Disney te werken, maar Walt Disney wist het niet' (Palestel). Toen ze later in Frankrijk succes begonnen te krijgen, droomden zij dan ook van het evenaren van de Amerikaanse successen, en vooral over het evenaren van het succes van de spektakelfilms over de tijd van de Oudheid en de Bijbel, van de joods-christelijke beschaving. Het zesde album, *Asterix en Cleopatra*, was in Parijs een onmiddellijke bestseller, vooral als parodie op Hollywood, op de eerdere film met Liz Taylor, maar ook op *Spartacus* met Kirk Douglas, *De Tien Geboden* van Cecil B. DeMille, enzovoort. Deze ambitie dreef hen er ook toe, om aan een geldverslindend avontuur te beginnen, de tekenfilmstudio Idéfix. Hoewel ze toen al miljoenen albums verkochten, en miljoenen verdienden, kwamen zo ook de zorgen.

Daar kwam nog iets anders bij: ze werden steeds vaker als reactionaire grootkapitalisten aan de schandpaal genageld. Na mei 1968 was ook op de redactie van hun blad *Pilote* de revolutie uitgebroken. Opstandige tekenaars als Cabu, Reiser, en Gébé vertrokken naar het dwarse *Charlie Hebdo* van Cavanna; Gotlib, Brétécher en Mandryka richtten later het alternatieve striptijdschrift *L'Écho des Savanes* op. Het vrat aan Goscinny, hij meende dat ze bij hem meer dan voldoende vrijheid kregen, en dat ze hem niets te verwijten hadden.

Op 8 september 1971 opende het centrum-linkse dagblad *Le Monde* de rechtstreekse aanval op Uderzo en Goscinny onder het motto 'Asterix steunt Pompidou'. De bankier was de generaal inmiddels als staatshoofd opgevolgd. De reële achtergronden van de betreffende strips werden in deze visie extreem overdreven. De kleine Galliër zou alleen maar een Franse navelstaarder zijn. Een kleine spitsburger, overlopend van chauvinistische en racistische vooroordelen, niet alleen over mede-Europeanen, maar vooral ook over derde wereldburgers zoals zwarten, Arabieren en anderen. Uderzo was er betrekkelijk gelaten onder, maar Goscinny was des duivels.

## *Patriot of vreemdeling?*

Een van de bekendste striphistorici ging er enkele jaren later uitvoerig op in tijdens een interview voor *Les Cahiers de la Bande Dessinée*. Numa Sadoul: 'We kunnen proberen een lijst op te stellen van de grote onderdelen van de aanklacht ... U bent allereerst de bejubelaar geweest van 'Le Français moyen'. René Goscinny: 'Ja dat is het, ik ben het prototype van de gemiddelde Fransman! 17 jaar in Argentinië, 7 jaar in de Verenigde Staten, zonder dat ik iets anders deed dan gekkenwerk, fortuin gemaakt met strips ... ik ben absoluut het prototype van de gemiddelde Fransman!'

Sadoul: 'Bovendien heeft men van U een gedreven nationalist gemaakt...' Goscinny: 'Een xenofobe en ultrachauvinistische nationalist, ja. Nogmaals: ik heb altijd in het buitenland gewoond, dus ik ken het chauvinisme en de xenofobie van nabij ... Sterker nog: ik ben een afschuwelijke racist! Maar dát, dát accepteer ik niet, ik vind dat de ergste belediging. Laten ze me dat nooit in mijn gezicht zeggen, want ze krijgen meteen een klap op hun smoel. Ik, racist! Terwijl een flink deel van mijn familie geëindigd is in de gaskamers van de concentratiekampen!'

Het zat hem hoog, steeds meer. Zoals alle kunstenaars hadden de scheppers van Asterix trouwens toch al een hekel aan stukken die de strekking van hun werk achteraf op allerlei manieren probeerden te duiden. Albert Uderzo zei naar aanleiding van een bepaald incident: 'Ik heb dus sindsdien besloten om nooit meer besprekingen van strips te lezen...' En René Goscinny: 'Ik lees bijvoorbeeld een uitleg. Maar als die niet met mijn benadering overeenkomt, dan is er niets aan te doen: voor mij is ie verkeerd!' (Sadoul, p. 156, 54). De tragiek is daarbij dat kunstenaars zich niet realiseren dat zij zelf helemaal niet het laatste woord hebben over hun schepping. Die krijgt namelijk pas écht gestalte op het moment dat hij door tijdgenoten bekeken of gelezen wordt. En die tijdgenoten kunnen er tot op zekere hoogte mee doen en laten wat zij willen.

Het probleem met stereotypen in bekende strips is dan ook meervoudig. Ten eerste: personages worden daarin vaak niet gezien als op zichzelf staande individuen, maar als representanten van een bepaalde groep. Ten tweede: die groep is herkenbaar gemaakt met uiterlijke kenmerken, die karikaturaal zijn uitvergroot. Ten derde: in ieder feuilleton moeten die personages liefst een onveranderlijk karakter hebben, zodat de lezer het verhaal altijd meteen kan volgen. Ook als hij een paar afleveringen heeft gemist, of ze desnoods in omgekeerde volgorde leest. Ten vierde: humor en satire zijn altijd dubbelzinnig en gelaagd. Je kunt grappen over negers, Arabieren, joden altijd op verschillende manieren opvatten. Ten vijfde: bij het overzetten van spot en zelfspot in andere talen gaan veel woordspelingen

en knipogen naar de oorspronkelijke lezers verloren. Ten zesde: bij een stripverhaal dat ver is teruggeplaatst in de tijd, lijkt aan groepskenmerken nog meer de eeuwigheidswaarde van een wezenskenmerk te worden toegekend. Ten zevende: de bedoelingen van de makers zijn dus nooit allesbepalend.

Samenvattend: het is onmogelijk om te ontsnappen aan het noodlot van de polysemie, aan de meerduidigheid van dergelijke cultuuruitingen. Dat betekent ook vanzelf dat ze beurtelings zullen botsen of samenvloeien met reeds bestaande opvattingen van groepen en enkelingen. Ditzelfde probleem is bekend uit de eerder aangestipte ontvangstgeschiedenis van met stereotypen spelende televisieseries als *All in the family* in de Verenigde Staten, uit de vroegere moeilijkheden rond een Nederlandse bewerking daarvan, en uit de latere moeilijkheden rond een Duitse variant daarop. De tragiek van Asterix en Obelix, van Goscinny en Uderzo is dan ook dat ze niet aan de stereotiepe lezing van hun werk door sommigen konden ontsnappen.

Ondertussen grepen de geldzorgen en verwijten René Goscinny steeds meer aan. Hij kreeg een lichte hartaanval, ging naar de cardioloog, die hem medicijnen voorschreef 'tot aan het eind van zijn leven'. Volgens een vriend (geciteerd in *Libération*) grapte hij nog heel cynisch en ad rem of hij in dat geval in plaats van één misschien ook meteen twee doosjes mocht kopen. Maar dat was achteraf niet leuk meer. Hij ging voor de zekerheid ook eens met een andere cardioloog praten, die hem zei dat er niets aan de hand was, en dat hij zijn medicijnen gerust kon laten staan. Hij moest alleen even een inspanningstest doen. Hij volgde die raad op en bleef erin. De geestige jood uit de Oekraïne, Polen, Argentinië en de Verenigde Staten, die -- samen met een Italiaanse tekenaar -- meer voor het Franse zelfbewustzijn had betekend dan menig Nobelprijswinnaar, die geestige jood was dood.

Zijn copain Uderzo was volledig van de kaart. Ze waren altijd onafscheidelijk geweest. De briljante René was wel met Asterix vergeleken, de robuuste Albert met Obelix. Uderzo aarzelde enkele jaren, besloot na lang wikken en wegen om de serie toch alléén voort te zetten, maar de albums werden nooit meer zoals voorheen. Hij besloot ook de laatste stap te zetten. Als ultiem antwoord aan Mickey Mouse werd in 1989 ten noordoosten van Parijs een Asterix-pretpark geopend. Maar in 1992 sloeg Dagobert Duck terug, en werd ten zuidoosten van Parijs Eurodisneyland geopend, tien maal groter, gladder, duurder. Het getij was niet meer te keren.

Veel van de beste en beroemdste kinder- en jeugdverhalen draaien direct of indirect om een groot trauma. Allereerst verwezing: het verlies van één of beide ouders, het gemis, het gevoel van alleen-op-de-wereld-zijn, al dan niet getroost door een huisdier. Vervolgens afstamming: geadopteerd zijn, van onbekende voorouders, waarbij de vernedering een 'ordinaire bastaard' te zijn vaak gecompenseerd wordt door de fantasie van een heel bijzondere herkomst. Ten slotte vervreemding: het gevoel niet echt 'thuis' te zijn in de nieuwe omgeving, niet volledig aanvaard te worden of zelfs afgewezen te worden. Verscheidene van deze thema's speelden dan ook in meer of mindere mate een rol in de oorspronkelijke avonturen van de hier besproken vijf striphelden, en in de biografieën van hun bedenkers.

Het feit dat die thema's bij deze succesverhalen soms zo'n grote en opvallende rol spelen, kan overigens allerlei verschillende oorzaken hebben. Wellicht dat de resonantie met de dwanggedachten van deze bijzondere makers er een uitzonderlijke kracht aan gegeven heeft. Wellicht dat de resonantie met de dwanggedachten van alle kinderen in het algemeen ze tot een massasucces hielp maken, zoals vaak gesuggereerd wordt. Maar misschien ook dat de resonantie met de preoccupaties van alle ouders heeft gemaakt dat ze dergelijke verhalen graag kopen en vertellen. Met als verborgen moraal 'wees nou maar blij dat je het zo goed getroffen hebt, want het had allemaal véél minder kunnen zijn'.

Ondertussen is niet helemaal duidelijk of de geschetste trauma's van de bedenkers (die op allerlei onbedoelde manieren doorklinken in de avonturen van hun schepsels) op hun plaats en in hun tijd nu ook echt zo uitzonderlijk waren. Als je maar lang genoeg zoekt, zo realiseerde ik mij persoonlijk bij de voltooiing van dit manuscript, dan vind je bij iedereen wel wat. Ieder huisje heeft zijn kruisje, vooral in de Euro-Amerikaanse cultuur van rond de crisis- en oorlogsjaren, waarin het hechte autochtone kerngezin wel een duidelijke referentie vormde, maar waarin vrijwel niemand helemaal aan de ideale normen en hooggespannen verwachtingen kon voldoen. Misschien is dat ook wel een belangrijke les. Dat vrijwel iedereen verborgen motieven heeft, maar dat alleen kunstenaars iets van die verborgen motieven in hun oeuvre achterlaten en prijsgeven.

De thema's verwezing, afstamming en vervreemding zijn dus alom in de beste en beroemdste kinder- en jeugdliteratuur aanwezig, zij het meestal versluierd en verhuld. In plaats van over ouders en kinderen gaat het namelijk vaak over neefjes en nichtjes, ooms en tantes, of desnoods zelfs grootvaders en grootmoeders. De moeizaamste autoriteitsverhouding wordt daardoor

slechts geparafraseerd en indirect behandeld. Vader en moeder worden ontzien, ze kunnen gerust de meest absurde avonturen kopen en vertellen, zonder dat dit de 'reëel bestaande' gezinsrelaties ter discussie stelt.

Iets dergelijks geldt voor groepsrelaties. De populariteit van dierenverhalen (en ook van buitenaardse wezens) hangt ermee samen dat zij problemen met de 'anderssoortigheid' van anderen zichtbaar en bespreekbaar helpen maken -- in ontmoetingen en botsingen -- zónder dat dit de 'reëel bestaande' groepsrelaties per se problematisch maakt. Doorlopende spanningen tussen muizen en katten en honden kunnen weliswaar vaak gelezen worden als een metafoor voor doorlopende spanningen tussen bruinen en witten, maar gaan formeel over iets heel anders -- namelijk over absurdistische fantasie. Iets dergelijks geldt voor confrontaties met (of tussen) buitenaardse wezens. Plotseling is in de confrontatie veel gewettigd, wat anders niet zo zou zijn.

Maar kun je die trauma's achteraf ook uit de verhalen distilleren? Een van de eerste en meest gedreven auteurs op dit terrein was de Franse psychoanalyticus en stripkundige Serge Tisseron. Hij stelde: 'Net zoals de activiteit van de droom op zijn weg de onbewuste verlangens van de dromer tegenkomt en deze ook in scène zet, zo kan de schepper van beelden niet beletten dat bepaalde specifieke procédés van de visuele schepping die in zijn oeuvre worden toegepast sommige van zijn intieme gedachten tegenkomen of zijn verdrongen psychische [onbewustzijn] inhoudten, en ook deze vervangen door beelden ... Welnu, tot mijn verbazing heb ik ontdekt dat er in stripverhalen tekenen bestaan die de noodzaak aangeven om bepaalde sequenties in de tweede graad te lezen'. Hij heeft zelfs een heel boek geschreven waarin hij betoogt dat dit soort strips zich bij uitstek leent voor een soort psychoanalyse achteraf.

In zijn gelijktijdige *Tintin et les secrets de famille* waarschuwde hij echter voor al te overhaaste conclusies: 'Iedere schepping bevat getuigenissen over het onbewuste van zijn auteur. Daarbij zullen sommige [van die getuigenissen] zijn geheime psychische leven zó nauw betreffen dat ze vrijwel volledig ontoegankelijk zijn. Daar tegenover zijn er andere die het collectief onbewuste betreffen, en verwijzen naar gezamenlijk gedeelde fantasmen. Het zijn vooral die laatste die voorwerp van een intensieve exploitatie zijn, binnen ieder onderzoek dat zich op gemakkelijke wijze de schijn wil verschaffen psychoanalytisch te zijn. Volgens een dergelijke benadering roept een autoritair mannelijk personage een 'vaderfiguur' op...' enzovoort.

Het zijn volgens hem echter niet losse figuren en voorwerpen die zich het beste lenen voor zo'n psychoanalyse, maar samenhangende patronen. 'Gelukkig bestaan er ook werken -- zeldzaam, dat is toegegeven -- die een

interne dynamiek hebben die deze verwant maakt aan het onbewuste zelf ... Die welke zich er het best toe lenen [tot analyse], zijn zonder twijfel de avonturenverhalen. Ze spelen zich inderdaad op verschillende niveaus in tijd en ruimte af, waardoor manifestaties van herhaling en nadruk werkzaam kunnen zijn die eigen zijn aan het onbewuste. Net als meervoudige manifestaties van verdichting en verplaatsing, waardoor die nadruk een voortdurende travestie ondergaat' (p. 69-70, 89-90). Ook tekenfilms lenen zich volgens sommigen bij uitstek voor een dergelijke projectie van onbewuste associaties.

De Latijns-Amerikaanse communicatiewetenschapster Julianne Burton-Carvajal stelde bijvoorbeeld: 'Tekensfilms geven een fascinerend domein weer, om in te onderzoeken hoe een dominante cultuur haar ondergeschikten construeert. Juist vanwege de veronderstelde onschuld en onschuldigheid [van die tekenfilms], vanwege hun inherente vermogen -- of zelfs verplichting -- om alle conventies van realistische representatie te tartten. Als de niet-fotografische toepassing van een fotografisch medium, zijn ze bevrijd van de filmische basisverwachting dat ze [in de woorden van de Franse filmcriticus André Bazin] 'een indruk van werkelijkheid' moeten geven'.

En zij vervolgde haar bijdrage tot het boek *Disney discourse* van Eric Smoodin: 'De functie en essentie van [animated] cartoons is in feite het omgekeerde: de indruk van *on*werkelijkheid geven, van ontastbare en voorstelbare werelden in chaotische, disruptieve, ondermijnende botsing. Tekensfilms versterken deze anderewereldsheid [otherworldliness] wanneer hun 'subjecten' niet mensachtig maar dierachtig zijn, en bij Disney staat deze categorie über alles ... [Daarom] kunnen tekenfilms ook de plaats zijn waar het individuele en collectieve onbewuste zich ongebreideld uiten, in strijd met alle wetten van het fatsoen en van de natuur ... In deze zin kunnen [animated] cartoons opgevat worden als een soort dromen in een droom, het onbewuste van het onbewuste' (p. 139).

Dergelijke auteurs zijn er dus van overtuigd dat juist de vroege strips en tekenfilms waarbij één of twee schrijvers en tekenaars, redacteuren of regisseurs een centrale rol speelden op indirecte wijze geheime obsessies van hun makers kunnen verraden. Merkw aardigerwijs juist en vooral, wanneer die verhalen fantasievol en absurd mochten of moesten zijn. Speelse invallen ontstaan namelijk niet in een psychisch vacuüm, maar in een geest die al structuur heeft, en waarin bepaalde associaties veel gemakkelijker tot stand komen dan andere. Merkw aardigerwijs juist en vooral, wanneer die makers zich daarvan slechts half bewust zijn en/of deze uitdrukkelijk voor de buitenwereld verborgen proberen te houden.

## Verantwoording

Mijn fascinatie met strips is begonnen op een heel precies moment, ze trof me als een bliksemstraal uit een heldere hemel. Het was een Sinterklaas in de vroegste jaren vijftig. Eén surprise bevatte *De Blauwe Lotus* -- het meesterwerk van Hergé. De verslaggever Kuifje is daarin solidair met het lot van de allerarmsten in de Derde Wereld, en met de strijd van China tegen het imperialisme. Het album werd in één adem uitgelezen en andere pakjes werden niet meer aangeraakt. Pas een halve eeuw later begreep ik dat het boek mijn leven als jongvolwassene later zeker tien jaar heeft gestuurd, *for better and for worse*.

Inmiddels was ik toen echter al weer teruggekeerd naar mijn oorspronkelijke vak, de psychologie. En vooral naar de toepassing daarvan op sociale processen en communicatie, op publiek en media. Artikelen en boeken gingen allemaal op de een of andere manier over breed gedeelde voorstellingswijzen, en hoe die dan wel ontstaan waren. Dat leidde als vanzelf ook naar vragen over het beeld van de 'psy' in de populaire cultuur.

Bijvoorbeeld in een serie artikelen over de 'fenomenologie' van psychologen, psychotherapeuten en psychiaters in cartoons voor het maandblad *Psychologie*, vervolgens gebundeld in het boekje *De verbeelding van de psychokundige*. Aan het eind daarvan zaten ook al twee artikelen/hoofdstukjes over het beeld van de cliënt/patiënt in Belgische strips (zoals bijvoorbeeld de Daltons bij *Lucky Luke*), en over het beeld van de therapeut/dokter in de Nederlandse strip over *Heer Bommel en Tom Poes* (Doctorandus Zielknijper).

Dat leidde (vooral na kennismaking met de boeken van Tisseron in Frankrijk) als vanzelf ook tot de omgekeerde vraag. Namelijk, of de psychologie van de makers van vroege strips op de een of andere manier doorklonk in de avonturen van hun helden. Daaruit kwam een aantal artikelen voort over de wonderlijke resonantie tussen de zieleroerselen van Europese striphelden en hun scheppers. Die werden gepubliceerd in de weekbladen *HP/De Tijd* (Kuifje en Babar) en *De Groene Amsterdammer* (Asterix) en de betreffende hoofdstukjes in dit boek zijn daarop goeddeels gebaseerd.

Het bleek daarna echter moeilijk om de tijd en de middelen te vinden om deze artikelen uit te breiden met meer systematisch onderzoek. De materiaal-verzameling vorderde gestaag, er was evenwel geen gelegenheid om het project werkelijk af te maken. Maar uiteindelijk moest het er toch maar eens van komen, en heb ik dus ook enkele van de grootste Amerikaanse striphelden indringend 'op de divan' gelegd. Zo ontstond dit boekje, waarvan dus ongeveer eenderde deel uit oudere analyses bestaat, maar tweederde uit nieuwe.



## Literatuur

- Allan, Robin (1999). *Walt Disney and Europe -- European influences on the animated feature films*. London: John Libbey.
- Assouline, Pierre (1996). *Hergé -- Biographie*. Paris: Plon. Ned. vert.: *Hergé -- Biografie*. Amsterdam/Leuven: Meulenhoff/Kritak.
- Aziza, Claude (1993). Astérix le Gaulois. *Le Monde*, 19-20 Dec.
- Bettelheim, Bruno (1975). *The uses of enchantment -- The meaning and importance of fairy tales*. Harmondsworth (UK): Penguin.
- Blitz, Marcia (1979). *Donald Duck*. London: New English Library. Nederlandse vertaling: *Donald Duck -- Het levensverhaal van een wereldberoemde eend*. Haarlem: Oberon 1980.
- Bouzerand, Jacques (1991). La tintinophilie. *Le Point*, 28 Janvier.
- Bridwell, E. Nelson (1971). *Superman from the thirties to the seventies*. New York: Crown.
- Bryman, Alan (1995). *Disney and his worlds*. London: Routledge.
- Brok, Har (1979). *Kuifje -- Van leerling journalist tot wereldberoemd reporter*. Zeist: Vonk.
- Choisy, Bernard de (1991). *Uderzo-storix -- L'Aventure d'un Gallo-romain*. Paris: Lattès.
- Crumley, Bruce (1996). Hail de conquering hero -- Astérix. *Time*, 28 Oct.
- Depondt, Paul (1996). Was de vader van Kuifje fout? *De Volkskrant*, 6 April.
- Dooley, Dennis & Engle, Gary (eds., 1987). *Superman at fifty -- The persistence of a legend*. Cleveland (Ohio): Octavia. (Zie ook de bespreking door John Gross, (*New York Times*)/*International Herald Tribune*, 22 Dec. 1987).
- Dorfman, Ariel (1974). *Ensayos quemados en Chile -- Inocencia y neocolonialismo*. Buenos Aires: Ed. De la Flor. Manuscript Nederlandse vertaling: *Onschuld en neokolonialisme in de kinderliteratuur*. (Ongepubliceerd).
- Dorfman, Ariel & Mattelart, Armand (1971). *Para leer al pato Donald*. Valparaiso (Chile): Ed. Univ. English translation: *How to read Donald Duck -- Imperialist ideology in the Disney comic*. New York: International General 1975.
- Dorfman, Ariel & Jofré, Manuel (1974). *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- Dorfman, Ariel (1983). *The empire of old clothes -- What the Lone Ranger, Babar and other innocent heroes do to our minds*. New York: Pantheon.

- Dyer, Richard (1997). *White*. London: Routledge.
- Eco, Umberto (1978). *Il superuomo di massa*. Fr. ed.: *De Superman au surhomme*. Paris: Grasset 1978. (Zie ook de bespreking door Denis Slakta in *Le Monde*, 12 Nov. 1993).
- Eco, Umberto (1992). A Disneyland. *L'Espresso*. Franse vertaling: *Le Courier International*, 10 Sept.
- Eliot, Marc (1993). *Walt Disney -- Hollywood's dark prince*. New York: Carol/Birch Lane.
- Elsworth, Peter C.T. (1991). 'Blistering barnacles' (Tintin). (*New York Times*)/*International Herald Tribune*, 27 Dec.
- Erhel, Cathérine (1991). Tintin chez les juifs. *Libération*, 24 Janvier.
- Filippini, Henri (1989). *Dictionnaire de la Bande dessinée*. Paris: Bordas.
- Freud, Sigmund (1972). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1979). *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Ginneken, Jaap van & Jansz, Jeroen (red., 1986). *Psychologische praktijken -- Een twintigste eeuwse geschiedenis*. Den Haag: Vuga.
- Ginneken, Jaap van (1990). Babarmania krijgt nog een staartje. *Het Parool*, 12 december 1990.
- Ginneken, Jaap van (1991-2). Artikelen over Kuifje, Eurodisney en Babar. *HP/De Tijd*, 21 juni 1991, p. 42-5; 30 augustus 1992, p. 74-8; en 17 juli 1992, p. 80-4.
- Ginneken, Jaap van (1992). *Crowds, psychology and politics*. New York: Cambridge University Press.
- Ginneken, Jaap van (1994). Rare jongens, die Romeinen (Asterix). *De Groene Amsterdammer*, 15 juni 1994, p. 22-3.
- Ginneken, Jaap van (1999). De gelukkige Disney-familie. In: Jaap van Ginneken, *Brein-bevingen*. Amsterdam: Boom, p. 48-54.
- Giron, François (1993). Astérix et Obélix. *Le Point*, 31 Juillet.
- Gould, Stephen Jay (1981). *The mismeasure of man*. Harmondsworth (UK): Penguin.
- Guérivière, Jean de la (1991). Tintin chez les Belges. *Le Monde*, 29 Juin.
- Guillaume, Marie-Ange (1987). *Gosciny*. Paris: Seghers.
- Hardyment, Christina (1987). *Heidi's Alp*. New York: Atlantic Monthly Press.
- Helden, Wim van (1985). *Carl Barks en de mythe van Walt Disneys Donald Duck*. Zeist: Vonk.
- Helden, Willem van (1996). Asterix en Obelix zijn niet te stoppen. *De Volkskrant*, 19 oktober 1996.
- Hoeven, Erik van der (1993). Klare lijn en bruine hemden. In: *Stripschrift* 264

- (Jrg. 26, Nr. 7), p. 49 e.v.
- Hollis, Richard & Sibley, Brian (1986). *Walt Disneys Mickey Mouse -- His life and times*. New York: Harper & Row. Fr. vert.: *Mickey Mouse -- Sa vie et ses oeuvres*. Paris: Hachette/Edimonde 1986.
- Horn, Maurice (ed., 1989). *The world encyclopedia of cartoons*. New York: Chelsea House.
- Izaguirre, Ariel (2001). 'Walt Disney -- Un despota megalomano'. Mir@mundo, portal Iberoamericano, 5 Diciembre.
- Jones, Christopher (2001). 'José Guirao Zamora -- Le mystère de l'Oncle Walt'. *Le Nouvel Observateur*, 16 Nov.
- Josselin, Jean-François (1991). Tintin au paradis. *Le Nouvel Observateur*, 21 Janvier--6 Février.
- Kaal, Ron (1992). Het Duck Universum. *HP/De Tijd*, 17 juli 1992, p. 46-50.
- Keller, W. (1966). *Und wurden zerstreut unter alle Völker -- Die nachbiblische Geschichte des jüdischen Volkes*. München/Zürich: Knauer/Droemer.
- Kist, Bas (1992). Kuifjes nieuwste vijand. *NRC Handelsblad*, 4 november 1992.
- Kousemaker, Evelien & Kees (samenst., 1979). *Wordt vervolgd -- Striplexicon der Lage Landen*. Utrecht/Antwerpen: Spectrum.
- Mathieu, Bénédicte (1991). Travail, famille, Babar. *Le Monde*, 14 Février.
- López Diaz, Maria José (2001). 'El trazo andaluz de Mickey Mouse'. *El País*, 1 Diciembre.
- Lowery, Shearon & De Fleur, Melvin L. (1983). *Milestones in mass communication research -- Media effects*. New York: Longman.
- McDonagh, Maitland (1992). 'Life after death for Superman'. (*New York Times*)/*International Herald Tribune*, 14-15 Nov.
- Mosley, Leonard (1985). *The real Walt Disney -- A biography*. London: Grafton.
- Navarrete, Martín (2001). 'Un mojaquero llamado Walt Disney'. *ABC*, 5 Diciembre.
- Nederveen Pieterse, Jan (1992). *White on black -- Images of Africa and blacks in western popular culture*. New Haven (Conn.): Yale Univ. Press. Ned.: *Wit over zwart*. A'dam/Den Haag: Kit/Novib).
- O'Brien, Flora (1984). *Donald Duck -- Fifty years of happy frustration*. London: Three Duck Ed. Nederlandse vertaling: *Donald Duck -- Het levensverhaal van een eigenzinnige eend*. Haarlem/Amsterdam: Oberon/Loeb 1985.
- Palestel, Jean (1991). Le petit Goscinnix. *Libération*, 24 Jan.
- Peeters, Benoît (1984). *Les bijoux ravis*. Bruxelles: Magic Strip.
- Peeters, Benoît (1990). *Le Monde d'Hergé*. Bruxelles: Casterman/Bibliothèque

- de Moulinsart.
- Philippsen, Christian (1985). *Uderzo -- De Flamberge à Astérix*. Paris: Philippsen.
- Poliakov, Léon (1971). *Le mythe aryen*. Paris: Calmann-Lévy. Ned.: *De arische mythe*. Amsterdam: De Arbeiderspers 1979.
- Rank, Otto (1914, 1959). *The myth of the birth of the hero*. New York: Random House/Vintage.
- Riding, Alan (1999). Two French heroes battle Hollywood's hordes. (*New York Times*)/*International Herald Tribune*, 11 Febr.
- Ritsema, Beatrijs (1986). 'Kuifje op de divan'. *Vrij Nederland*, 19 April.
- Rosenthal, Jack (1992). The meanings of Mickey Mouse. (*New York Times*)/*International Herald Tribune*, 3 Aug., p. 18.
- Rooyen, René van & Vegt, Sunnya van der (1997). *Asterix en de waarheid*. Amsterdam: Bakker.
- Sadoul, Numa (1976). *Portraits à la plume et au pinceau*. Grenoble: Glénat.
- Sadoul, Numa (1983, 1989). *Entretiens avec Hergé*. Bruxelles: Casterman (2e en 3e editie).
- Saint-Blanquat, Henri de (1992). Les charmes de la campagne gauloise. *Sciences et Avenir*, Dec.
- Salamon, Jeff (1992). Up, up and oy vay! *The Village Voice*, Aug. 4, p. 86-88. (Franse vertaling in: *Le Courier International*, 27 Aug. 1992).
- Schickel, Richard (1986). *The Disney version -- The life, times, art and commerce of Walt Disney*. London: Pavilion.
- Schifres, Alain (1991). 'Astérix -- Un gars bien de chez nous'. *L'Express*, 17 Oct.
- Sendak, Maurice (1981). Introduction. *Babar's Anniversary Album*. New York: Random House.
- Serres, Michel (1988). Portrait d'Hergé. Postface in: Smolderen & Sterckx, p. 451-8.
- Shohat, Ella & Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism -- Multiculturalism and the media*. London: Routledge.
- Smolderen, Thierry & Sterckx, Pierre (1988). *Hergé -- Portrait biographique*. Bruxelles: Casterman.
- Smoodin, Eric (ed., 1994). *Disney discourse -- Producing the Magic Kingdom*. New York/London: Routledge.
- Snyder, Louis L. (1962). *The idea of racialism*. Princeton: Van Nostrand. Ned.: *Rassen, werkelijkheid en waan*. Hilversum: de Haan 1966.
- Springael, Hervé (1987). *Avant Tintin -- Dialogue sur Hergé*. Bruxelles: Springael.
- Stoddard, Lothrop (1922). *The revolt against civilisation -- The menace of the Under-man*. New York: Scribner.

- Steketee, Hans (1989). Hoe ontstaat de Kuifje-roes? *NRC Handelsblad*, 4 april.
- Steketee, Hans (1996). Kuifje en de windvaan van Hergé. *NRC Handelsblad*, 15 november.
- Stoll, André (1974). *Astérix, das Trivialepos Frankreichs -- Die Bild- und Sprachartistik eines Bestseller-Comics*. Köln: DuMont Schauberg (Franse vertaling *Astérix -- L'épopée burlesque de la France*. Paris: Complexe).
- Thompson, Harry (1991). *Tintin -- Hergé and his creation*. London: Hodder & Stoughton. Nederlandse vertaling: *Hergé-Kuifje, een dubbelbiografie*. Amsterdam/Leuven: Balans/Kritak 1991.
- Tisseron, Serge (1985). *Tintin et les secrets de famille -- Secrets de famille, troubles mentaux et création*. Paris: Séguier.
- Tisseron, Serge (1987). *Hergé*. Paris: Séghers.
- Tisseron, Serge (1987). *Psychanalyse et la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Tisseron, Serge (1990). *Tintin chez le psychoanalyste*. Paris: Aubier/Archimbaud.
- Tisseron, Serge (1993). *Tintin et le secret d'Hergé*. Paris: Presses de la Cité/Hors Collection.
- Truehart, Charles (1999). Tintin's latest caper. (*Washington Post*)/*International Herald Tribune*, 12 Jan.
- Valkeman, Vanessa (2000). *De weerspiegeling van Zichzelf in de Ander -- De beeldcultuur over India*. Amsterdam: Univ./Afd. Comm. wet. (doct. scr.).
- Weber, Nicholas Fox (1989). *L'Art de Babar -- L'oeuvre de Jean & Laurent de Brunhoff*. Paris: Nathan.
- Weinraub, Bernard (1993). Disney family assails book. (*New York Times*)/*International Herald Tribune*, July 14.
- Wertham, Fredric (1954). *Seduction of the innocent*. New York: Rinehart.
- Willigen, Rein van (1995). Disney special/Tentoonstellings-catalogus Noord Brabants Museum. *Stripschrift*, Jrg. 28, Nr. 4 (281, Mei).
- Willigen, Rein van (1999). *Mou\$e entertainment -- De geschiedenis van Walt Disney & Company*. Nijmegen: Sun.
- Winkels, Edwin (2001). 'De vader van Donald Duck is een Spanjaard'. *Algemeen Dagblad*, 3 Dec.
- Wisse, Ruth L. (1971). *The schlemiel as modern hero*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- M.C. (1992). Joe Shuster ... Forever up, up and away (Obituary). *The Comics Journal*, No. 153 (Oct.), p. 20-24.

## Over de auteur

Jaap van Ginneken is zelfstandig psycholoog en adviseur en in deeltijd verbonden aan de sectie 'Entertainment Studies' van de afdeling Communicatie-wetenschap van de Universiteit van Amsterdam. Hij heeft altijd een dubbele loopbaan gevolgd, als wetenschapper en publicist. Van zijn hand verschenen tal van artikelen over media-onderwerpen, bijvoorbeeld een lange serie columns en artikelen in het *Algemeen Dagblad* over reality soaps zoals *Big Brother*.

Hij promoveerde eerder cum laude, deed onderzoek voor NWO, doceerde aan verschillende universiteiten in binnen- en buitenland, publiceerde het laatste dozijn jaren een viertal grote academische studies over media en publieke opinie, zoals *Brein-bevingen* (over snelle omslagen in de openbare mening) en *De schepping van de wereld in het nieuws* (over beeldvorming van andere culturen). Drie daarvan werden door grote uitgeverijen (Erlbaum, Sage en Cambridge University Press) in het Engels vertaald, en één in het Italiaans.

Daarnaast publiceerde hij het afgelopen decennium ook een zevental kleinere boeken voor een breder publiek, zoals *Schok-golf* (over omgaan met de veranderlijke publieke opinie). Hij adviseerde onder meer de nationale stichting Weten over publieksvoorlichting, en omroepen over populair-wetenschappelijke televisieseries zoals *Circus Pavlov* (VARA), *Verborgten verleiders* (Teleac) en *Waarom doe ik dat?!* (NCRV) -- de laatste twee mede geïnspireerd door zijn gelijknamige boekjes. Zijn volgende project gaat over de monarchie.