



VAN DORÉS CREATIE NAAR DISNEYS ANIMATIE

Naam: Clarion Toldi - Luimes
Studentnummer: 3047180
Begeleider: Dr. J.D.M. Baetens

Datum van inleveren: 26 september 2016
Bachelorscriptie Kunstgeschiedenis
Radboud Universiteit Nijmegen

BACHELOROPLEIDING KUNSTGESCHIEDENIS

Docenten voor wie dit document is bestemd: Dr. J.D.M Baetens en Dr. A.R. de Klerck

Cursusnaam: Bachelorscriptie Kunstgeschiedenis

Titel van het document: *Van Dorés creatie naar Disneys animatie*

Datum van indiening: 26 september 2016

Het hier ingediende werk is de verantwoordelijkheid van ondergetekende. Ondergetekende verklaart hierbij geen plagiaat te hebben gepleegd en niet ongeoorloofd met anderen te hebben samengewerkt.

Handtekening:

Naam student: Clarion Toldi-Luimes

Studentnummer: 3047180

Radboud Universiteit Nijmegen



INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	5
Inleiding	6
Status Quaestionis	6
Vraagstelling	8
Verantwoording	8
Onderzoeksmethoden	11
Leeswijzer	12
Hoofdstuk 1 Gustave Doré	13
1.1 Biografie Gustave Doré	13
1.2 Doré en de populaire cultuur van de negentiende eeuw	13
1.3 Dorés illustraties en stijl	15
1.4 De sprookjeswereld van Doré	16
Hoofdstuk 2 Walt Disney	19
2.1 Inleiding op Disney	19
2.1.1 Van Walt tot Disney	19
2.1.2 Van Disney tot nu	19
2.2 Bevangen door magie	20
2.3 De Klassieke Disneyfilm	21
2.4 Disneys magische wereld	24
Hoofdstuk 3 Doré en de sprookjesfilms van Disney	26
3.1 Doré als inspiratiebron voor Disney	26
3.2 Gustave Doré in Walt Disneys Sneeuwwitje en de zeven dwergen (1937)	27
3.3 Gustave Doré in Walt Disneys Assepoester (1950)	30
3.4 Gustave Doré in Walt Disneys Doornroosje (1959)	32
3.5 Disneyfication	35
3.5.1 Communicatiemodel van Laswell	35
3.5.2 Zender	36
3.5.3 Boodschap en medium	37
3.5.4 Publiek	39
3.5.5 Effect	41
Conclusie	43
Antwoord op onderzoeksvraag	43
Beperkingen en aanbevelingen	44

Bibliografie.....	45
Boeken en artikelen.....	45
Tentoonstellingscatalogi.....	46
Digitale bron.....	47
Afbeeldingen	48

Voorwoord

Voor u ligt de scriptie ‘*Van Dorés creatie tot Disneys animatie*’. Deze scriptie vormt het laatste stadium van mijn bacheloropleiding Kunstgeschiedenis. Een proces dat langer heeft geduurd dan normaal door de komst van mijn zoontje. Mijn grote liefde, maar tegelijkertijd ook mijn grootste tijdrovende factor tijdens het werkproces. Desondanks komt er ook voor mij een langverwacht einde aan deze studie, die de start vormt van een nieuwe toekomst, waarin ik de geleerde vaardigheden kan toepassen.

Ik wil graag allereerst mijn begeleider Dr. J.D.M. Baetens bedanken. Hij was een constante factor, die mij geholpen heeft vooruit te zien. Zijn kritiek was opbouwend en gaf ondanks de rode strepen mij de moed om door te gaan. Nooit verliet ik een gesprek in een ontmoedigde stemming. Bedankt!

Daarnaast zijn er ook nog vele anderen die mij gesteund en geholpen hebben. Mijn man, ouders, broers, zussen en vrienden. Nu heb ik het geluk dat we thuis met zijn achten zijn, zodat ik verzekerd ben van goede hulp. Speciaal wil ik mijn zussen Alette en Francien bedanken, die mijn teksten nakeken en mij hielpen met de opmaak. Maar bovenal was de onvoorwaardelijke steun van mijn naasten belangrijk voor mij. Dankzij jullie kan ik nu, met trots, zeggen dat mijn scriptie is afgerond.

Clarion Toldi-Luimes

23 september 2016

INLEIDING

In deze scriptie worden drie sprookjesfilms van Walt Disney (1901-1966) in verband gebracht met de illustraties van Gustave Doré (1832-1883); Sneeuwwitje en de zeven dwergen, Assepoester en Doornroosje. Van Walt Disney is bekend dat hij zich liet inspireren door verschillende kunstdisciplines, waaronder de illustratiekunst. Binnen dit genre was Gustave Doré een vormende factor voor Walt Disney. In deze scriptie wordt getracht de Doré-stijl te karakteriseren en de werkwijze van Disney te doorgronden om vervolgens de verbanden tussen beide oeuvres te leggen. Deze verbanden worden op een methodische wijze geëvalueerd, waardoor de beweegredenen van Disney om zich te laten inspireren door het werk van Doré naar voren komen.

STATUS QUÆSTIONIS

De sprookjesfilms van Disney zijn bekend bij het hedendaags publiek en bieden luchtig entertainment door het gebruik van muziek en humor. Walt Disney haalde inspiratie voor deze films uit Europese bronnen, zoals de verhaallijnen die veelal op de bekende Europese sprookjes geïnspireerd zijn. Minder bekend zijn de visuele inspiratiebronnen van Walt Disney, waaronder het werk van Gustave Doré. Gustave Doré was een gevierd boekillustrator in de negentiende eeuw, die tevens actief was als schilder, karikaturist, aquarellist en beeldhouwer. Bekend zijn Dorés illustraties van onder andere de Bijbel, *De Goddelijke komedie* van Dante Alighieri en *De sprookjes van moeder gans* van Charles Perrault.

Dat Walt Disney uit het werk van Gustave Doré inspiratie putte wordt als evident beschouwd in recente tentoonstellingscatalogi zoals in: *Doré: Master of imagination* (2014),¹ *Gustave Doré: Un peintre-né* (2012)² en *Fantasy and faith: The art of Gustave Doré* (2007).³ Deze recente wetenschappelijke literatuur verwijst naar de publicatie van Robin Allan uit 1999, *Walt Disney and Europe: European influences on the animated feature films of Walt Disney*, waar ingegaan wordt op de relatie tussen Disneyfilms en Europese kunst en literatuur. Deze publicatie van Robin Allan is tevens de basis van de tentoonstelling *Il était une fois Walt Disney: Aux sources de l'art des studios Disney* in Parijs en Montreal (2006-2007)⁴ en de daaruit voortvloeiende tentoonstelling *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst* in München en Helsinki (2008-2009).⁵

¹ Tentoonstellingscatalogus *Doré: Master of imagination* naar aanleiding van de tentoonstelling in het in Musée d'Orsay in 2014 te Parijs en in The National Gallery of Canada in 2014 te Ottawa.

² Tentoonstellingscatalogus. *Gustave Doré: un peintre-né* naar aanleiding van de tentoonstelling in Monastère royal de Brou in 2012 te Bourg-en-Bresse.

³ Tentoonstellingscatalogus *Fantasy and Faith: the art of Gustave Doré* is in voorbereiding op de geplande tentoonstelling, in het Dahesh Museum te New York in 2007, samengesteld. De werkelijke tentoonstelling heeft nooit plaatsgevonden.

⁴ Tentoonstellingscatalogus *Il était une fois Walt Disney: Aux sources de l'art des studios* naar aanleiding van de tentoonstelling in Grand Palais in 2006-2007 te Parijs en in Musée des Beaux-Arts in 2007 te Montreal.

⁵ Tentoonstellingscatalogus *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst* naar aanleiding van de tentoonstelling in Kunsthalle der Hypo-Stiftung in 2008-2009 te München en in Helsinki City Art Museum in 2009 te Helsinki.

In deze thesis wordt onderzoek gedaan vanwege de uitspraak door Robin Allan: ‘*Doré is never far away in Disney’s work*’.⁶

Aan de hand van enkele voorbeelden wordt door Allen het verband tussen Gustave Doré en Walt Disney in de eerste drie langspeelfilms van Disney aangetoond. De eerste film is *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* (1937), waar het verband tussen Doré en Disney zichtbaar wordt in de weergave van de natuur en de dramatische atmosfeer.⁷ De tweede film is *Pinokkio* (1940), waarin Allan Dorés donker palette en kenmerkende *chiaroscuro* detecteert.⁸ In de derde film, *Fantasia* (1940), bestaat het verband met name uit de weergave van de feeën en het onherbergzame landschap.⁹ Vervolgens wordt het verband tussen Disney en Doré bij de films *Jungle Boek* (1967) en *De klokkenluider van de Notre Dame* (1997) aangehaald.¹⁰

In het algemeen vermeldt Allan dat Dorés macabere, theatrale en melodramatische werk,¹¹ zijn *chiaroscuro*¹² en antropomorfische voorstellingen¹³ worden teruggevonden bij Disney. Hierbij worden enkele voorbeelden gegeven, maar zonder uitgebreide uitleg. Tevens worden de beweegredenen van Disney voor de keuze van het oeuvre van Doré niet behandeld.

Een andere overeenkomst tussen Doré en Disney, die in recente literatuur besproken wordt, zijn de twee sprookjes *Assepoester* en *Doornroosje*, die zowel door Disney als door Doré zijn afgebeeld. Disneys bewerking van *Assepoester* (1950) wordt in *Gustave Doré: Un peintre-né* in verband gebracht met Doré. Met name de boekillustraties door Gustave Doré bij *De sprookjes van moeder gans* van Charles Perrault en *De razende Roeland* van Ludovico Ariosto dienden, volgens de tentoonstellingscatalogus, ter inspiratie voor de films *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, *Assepoester* en *Doornroosje*. Deze inspiratie is vooral zichtbaar in de weergave van de vegetatie. Daarbij worden de voorbeelden van Sneeuwwitjes vlucht in het bos en de doornenhaag in het sprookje van Doornroosje aangehaald.¹⁴ Naast dit fragment wordt Disneys bewerking van *Doornroosje* (1959) ook in de tentoonstellingscatalogus *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst* in verband gebracht met Doré. In de catalogus vormt Doré samen met de illustrator Edward Burne-Jones (1833-1898) en Arthur Rackham (1867-1939), die tevens het sprookje *Doornroosje* afbeeldden, een inspiratiebron voor Disney.¹⁵ Zonder verdere vermelding wordt een illustratie van het sprookje *Doornroosje* geïllustreerd door Doré getoond.¹⁶

⁶ Allan 1999, p. 165.

⁷ Allan 1999, p.51 en Allan in tent. cat. München 2008, p. 39.

⁸ Allan 1999, p. 51 en Allan in tent. cat. München 2008, p. 49.

⁹ Allan 1999, p. 116 en 165.

¹⁰ Bij *Jungle Boek* wordt alleen een afbeelding van de natuur getoond, zonder verdere uitleg. Allan 1999, p. 243. In het geval van *De klokkenluider van de Notre Dame* geeft Allan een visuele referentie met uitleg. Allan 1999, p. 257.

¹¹ Allan 1999., p. 21-23.

¹² Allan 1999, p. 88.

¹³ Allan 1999, p. 50-51 en tent. cat. München 2008, cat. 125,129.

¹⁴ Pontarollo in tent. cat. Bourg-en-Bresse 2012, p.61.

¹⁵ Allan in tent. cat. München 2008, p. 50.

¹⁶ Tent. cat. München 2008, cat. 346.

Naast deze voorbeelden wordt er in de tentoonstellingscatalogus *Gustave Doré: Master of imagination* een summiere verklaring gegeven voor het gebruik van Dorés werk in de Disney films. Hiervoor is gekozen vanwege hetzelfde ‘massa’ publiek dat beide kunstenaars adresseerden.¹⁷

VRAAGSTELLING

In de genoemde literatuur worden met name enkele scènes uit een Disneyfilm in verband gebracht met het oeuvre van Doré. Uit de literatuur wordt niet duidelijk op welke manier het werk van Doré bijdraagt aan het karakter van de film. Daarmee samenhangend zijn Disneys beweegredenen voor het gebruik van het werk van Doré in zijn films nagenoeg onbehandeld.

Deze thesis wil een poging doen deze lacune in het wetenschappelijke onderzoek, betreffend de kwestie Disney en Doré, op te vullen. De centrale vraagstelling in deze thesis luidt:

Wat zijn de beweegredenen van Disney om Doré als inspiratiebron voor zijn sprookjesfilms, Sneeuwwitje en de zeven dwergen (1937), Assepoester (1951) en Doornroosje (1959) te gebruiken? Op welke manier draagt het oeuvre van Doré bij aan deze sprookjesfilms en wat is het effect hiervan?

De films hebben als gemeenschappelijke factor dat het geanimeerde tekenfilms zijn, waarin een romantisch sprookje wordt verteld, gesitueerd in een geïdealiseerd Europees verleden. De gemene grond laat toe de inhoud van de films met elkaar te vergelijken. De drie sprookjesfilms zijn de enige films, die tijdens het leven van Walt Disney zijn geproduceerd en op een Europees sprookje zijn gebaseerd. De gekozen films representeren ieder een andere tijdsperiode; *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* was de eerste langspeelfilm uitgevoerd in animatie. Met *Assepoester* werd er teruggekeerd naar de sprookjesfilm na een periode van financiële onzekerheid die de Tweede Wereldoorlog met zich meebracht. Deze film haakte aan bij de stijl van de eerste animatiefilm om eenzelfde succes te bewerkstelligen. *Doornroosje* is een voorbeeld van een Disneyfilm, waarin gepoogd wordt een nieuwe visuele stijl te ontwikkelen.

VERANTWOORDING

Past het werk van Doré uit de negentiende eeuw en Disney uit de twintigste- en eenentwintigste-eeuw wel binnen de kaders van een kunsthistorisch werkstuk, aangezien beide naar een hoog sensatiegehalte streven? Allereerst biedt de wetenschappelijke benadering van deze thesis hierop antwoord. De behandelde materie wordt niet als amusement beschouwd, maar binnen een kunsthistorisch kader geplaatst, zodat de commerciële en populaire connotaties van beide oeuvres ook wetenschappelijk kunnen worden benaderd.

Ten tweede is de lage kunst tevens een legitiem onderwerp geworden voor intellectuele discussie. Deze ontwikkeling is terug te zien in het intellectuele debat in de twintigste eeuw en heeft zowel betrekking op Gustave Doré als Walt Disney.

¹⁷ Robert in tent. cat. Parijs 2014, p. 289.

Gustave Doré werd tijdens zijn leven als oppervlakkig beschouwd door de gevestigde kunstwereld.¹⁸ Karikaturen in kranten van de negentiende eeuw bevestigden dit beeld en laten Doré zien als de belichaming van de populaire, massale, commerciële illustratie.¹⁹

De onderwaardering als gevolg van zijn populaire en commerciële stijl in de negentiende eeuw heeft de status van Doré voor een lange tijd bepaald. Vanaf de opkomst van het revisionisme van de negentiende-eeuwse kunst in 1969 is er een verschuiving te bemerken ten opzichte van de bestaande opvatting over kunst en kitsch in de negentiende eeuw. Deze herziening van de kunstopvattingen werd geïnitieerd door Robert Rosenblum, die pleitte voor bestaansrecht van alle kunstenaars, ongeacht welke stijl zij hanteren.²⁰ Dit heeft allereerst betrekking op de twee concurrerende systemen, die beide strenden voor de legitieme kunst in de negentiende eeuw; de *avant-garde*, gebaseerd op originaliteit, en de academisten, gebaseerd op de traditie.²¹ Doré speelt geen rol in dit debat.²² Hij is niet het toonbeeld van de academische kunst en evenmin van de *avant-garde*. Het duurde mede daarom nog tot 1982 voordat er een echte omslag kwam in de evaluatie van Gustave Doré.²³

Recente tentoonstellingen gaan in op de ondergewaardeerde Doré. De tentoonstelling in Bourg-en-Bresse (2012) genaamd *Gustave Doré: Un peintre-né*,²⁴ gaat in op zijn schilderkunst. In de tentoonstellingscatalogi *Gustave Doré: Master of imagination*²⁵ en *Fantasy and faith: The art of Doré*²⁶ wordt aangegeven dat de kunst van Doré nog steeds bezig is met een inhaalslag.

Soms wordt Doré in boeken of artikelen enigszins gecategoriseerd of in enkele woorden omschreven. Hij wordt dan vaak omschreven als een visionair vanwege zijn tijdloze, universele en ontroerende werken, zoals in de tentoonstellingscatalogus *Gustave Doré: Un peintre-né*.²⁷ De tentoonstellingscatalogus *Doré: Master of imagination* belicht dezelfde kant van Doré.²⁸ Deze belichting geeft de voortdurende moeilijkheid aan om Doré een plaats te geven in de kunstgeschiedenis.

De receptie van de films van Walt Disney verschilt met de receptie van de werken van Doré. De films maken deel uit van de massacultuur en dringen door tot elke laag van de samenleving. De massale, commerciële insteek is evident en wordt erkend en omarmd door Disney. De problematiek van hoge en lage cultuur speelt voor Walt Disney zelf en de vervaardiging van zijn films daarom geen

¹⁸ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 77.

¹⁹ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 16.

²⁰ MacWilliam 1989, p. 72.

²¹ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 32.

²² Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 32.

²³ De tentoonstelling in 1982 genaamd *Gustave Doré: 1832-1883* in Hannover in het Wilhelm-Busch-Museum werd vergezeld door een baanbrekende publicatie. Hierna volgde in 1983 een tentoonstelling in Staatsburg en Parijs, deze werd wederom vergezeld door een publicatie. Eveneens publiceerde Annie Renonciat in dat zelfde jaar een monografie over Gustave Doré. Deze gebeurtenissen zorgden voor een stijging van de marktwaarde van de werken van Doré en een ander aankoopbeleid van musea. Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 32.

²⁴ Tent. cat. Bourg-en-Bresse 2012.

²⁵ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 16,32.

²⁶ Small in tent. cat. New York 2007, p. 8.

²⁷ Briat-Philippe in tent. cat. Bourg-en-Bresse 2012, p. 51.

²⁸ Tent. cat. Parijs 2014.

rol, een succesvolle productie des te meer. De films moeten aansluiten bij de smaak van het publiek en herkenning teweegbrengen. Intellectuele kritiek is in die zin van minder belang, aangezien het niet van waarde is voor de Walt Disney Company.

De spanning tussen hoge en lage cultuur speelt wel een rol met betrekking tot de receptie in de gevestigde kunstwereld. Disney krijgt al vroeg, vanaf de jaren dertig, erkenning door middel van kunstexposities.²⁹ Disneys positie vraagt echter om verantwoording; als belichaming van de lage cultuur kan zijn werk niet zomaar in een museum hangen. Walt Disney wordt hierbij in een bepaald kader geplaatst door hem te scheiden van zijn team en de status van kunstenaar toe te kennen.³⁰ Het individuele karakter wordt benadrukt, zoals bij hoge kunst gebruikelijk is.³¹ Door het werk van Walt Disney met andere grafische kunstenaars te vergelijken, verschuift Disney van de massacultuur naar de hoge kunst.

Vanaf de jaren zeventig werd Disney en verwante kunst ook een legitiem onderwerp voor intellectuele discussie.³² De academische en publieke debatten over animatie en over Disney in het bijzonder houden wel het ‘*great man/great artist*’ model in stand.³³ Disney wordt hierdoor alsnog binnen het eliteconcept geplaatst en dit doet geen recht aan de Disneykunstenaars, die de animaties vervaardigd hebben.

De animaties van Disney staan symbool voor de kunst uit de twintigste eeuw, die niet slechts aan de elite is toebedeeld, maar voor iedereen toegankelijk is. Hoge en lage kunst spelen in die zin geen rol meer. Hier sluit Bruno Girveau, curator van de tentoonstelling *Il était une fois Walt Disney: Aux sources de l'art des studios Disney* in 2007 in het Grand Palais te Parijs, zich bij aan. In de tentoonstellingscatalogus voelt hij nog wel de noodzaak uit te leggen waarom Walt Disney in het museum thuishoort. Hij erkent tevens dat deze vraag de problematiek rondom hoge en lage cultuur impliceert. Girveau ziet in dit opzicht de sleutelfiguur in Walt Disney, die als ware kunstenaar deze werelden verbindt.³⁴

In de wetenschappelijke discussie, waarin Doré en Disney een rol spelen, is er vanaf de jaren zeventig een kentering te zien. Zowel de revisie van de negentiende eeuw als de veranderde visie op moderne kunst zijn het gevolg van een algehele veranderde houding ten opzichte van kunst. In deze veranderde houding is elke kunstvorm legitiem en intellectuele discussie waardig. Het past binnen het postmodernistische denken, waarin men bewust met de begrippen hoge en lage kunst speelt, de grenzen van de kunst opzoekt en de definitie van kunst ter discussie stelt. Lage kunst vormt samen met hoge kunst een afspiegeling van de maatschappij en is daarmee een legitiem onderwerp voor kunsthistorisch debat.

²⁹ Mikulak 2012, p. 111-113.

³⁰ Mikulak 2012, p. 115.

³¹ Mikulak 2012, p. 111.

³² Wasko 2001, p. 122.

³³ Wasko 2001, p. 122.

³⁴ Girveau in tent. cat. München 2008, p. 29.

ONDERZOEKSMETHODEN

Om de onderzoeksvraag te beantwoorden, staat literatuuronderzoek in de eerste twee hoofdstukken centraal. In het eerste hoofdstuk, waarin Gustave Doré wordt behandeld, zijn met name kunsthistorische bronnen gebruikt zoals de reeds eerder genoemde recente tentoonstellingscatalogi: *Gustave Doré: Un peintre-né*, *Gustave Doré: Master of imagination* en *Fantasy and faith: The art of Doré*. Deze catalogi zijn met name gebruikt om de karakteristieke stijl van Doré te ontleden en om Dorés werk te plaatsen in de negentiende-eeuwse kunst. Om beter inzicht te krijgen in de populaire cultuur van de negentiende eeuw zijn de boeken *The popularization of images* onder redactie van Petra ten-Doesschate Chu en Weisberg en *Nineteenth-century European art* van Petra ten-Doesschate Chu geraadpleegd. In deze literatuur wordt ook de sociaal-economische status van het publiek tijdens de Julimonarchie behandeld. Dit verschaft inzicht in het publiek dat Gustave Doré kon bereiken.

In het tweede hoofdstuk geldt gedeeltelijk eenzelfde kunsthistorische benadering aan de hand van *Walt Disney and Europe* van Robin Allan en de tentoonstellingscatalogus *Walt Disneys Wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst* waarin het werk van Walt Disney in verband gebracht wordt met de kunst waardoor hij liet zich liet inspireren. Daarnaast verschaft Christopher Finch, één van de animators van de Walt Disney Company, in zijn boek *The Art of Walt Disney* inzicht in het vervaardigingsproces van de Disneyfilms. Janet Wasko belicht vanuit verschillende perspectieven de Walt Disney Company in haar boek *Understanding Disney: The manufacture of fantasy*. Met name haar culturele en sociaal-economische onderzoek geeft informatie over de receptie van de Disneyfilm bij het hedendaags publiek.

Hoofdstuk drie kenmerkt zich in mindere mate door literatuuronderzoek, maar veeleer door eigen onderzoek. De drie Disneyfilms *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, *Assepoester* en *Doornroosje* worden vergeleken met de illustraties van Gustave Doré. De illustraties die worden behandeld zijn Dorés illustraties bij: *De Goddelijke komedie* (1861-1868) van Dante Alighieri, *De sprookjes van moeder gans* (1862) van Charles Perrault, *Don Quichot* (1863) van Miguel de Cervantes, *De legende van Croquemitaine*; *Een ridderverhaal rond Karel de Grote* van Ernest L'Épine (1863), *Het verloren paradijs* (1866) van John Milton, *Idyllen van de koning* (1868) van Alfred Tennyson, *De razende Roeland* (1879) van Ludovico Ariosto en *De raaf* van Edgar Allan Poe (1883). Dit bronnenmateriaal van Doré wordt qua inhoud, iconografie en stijl in verband gebracht met de sprookjesfilms van Disney. Deze referenties zijn deels gestoeld op de geraadpleegde literatuur, zoals vermeld in het notenapparaat. Bij afwezigheid van noten zijn de referenties eigen vondsten.

Vervolgens wordt er in hoofdstuk drie, aan de hand van een vereenvoudigd communicatiemodel van Laswell, inzicht gegeven in de kern van het werk van Doré en Disney en de manier waarop de zender, via de boodschap en het medium, het publiek bereikt. Voor het commerciële werk van zowel Doré als Disney, is de communicatie tussen hun product en het publiek van essentiële waarde. Door dit model te volgen en terug te koppelen aan de conclusies, die getrokken worden uit de

vergelijkingen tussen het oeuvre van Doré en de sprookjesfilms van Disney, kunnen de beweegredenen van Disney om Doré als inspiratiebron te gebruiken worden verklaard.

LEESWIJZER

De scriptie is opgedeeld in drie hoofdstukken. Hoewel de eerste twee hoofdstukken uit literatuuronderzoek bestaan, worden de kunstenaars Doré en Disney vanuit een verschillend perspectief behandeld.

Aan de hand van Doré wordt in het eerste hoofdstuk zijn werk, stijl en de aansluiting van zijn werk op het publiek onderzocht. Hiermee worden de gegevens verzameld die in een later stadium essentieel zijn om de keuze van Disney voor het werk van Doré te begrijpen. Gustave Doré is een passieve factor in deze scriptie; hij oefent als persoon geen invloed uit op Disney.

Dit staat in contrast met de benadering van Walt Disney in hoofdstuk twee. Walt Disney wordt als actief persoon behandeld. Hij vindt inspiratie in verschillende kunstdisciplines en vormt inspirerende kunst om in zijn eigen product. In dit hoofdstuk staat centraal op welke manier Walt Disney zich laat inspireren door kunst, hoe hij zijn films vervaardigd en met welke onderliggende redenen.

In hoofdstuk drie komt de vergaarde informatie samen. Hier worden de effecten van het gebruik van Dorés oeuvre in de Disneyfilms *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, *Assepoester* en *Doornroosje* besproken aan de hand van eigen onderzoek. Het communicatiemodel verdiept de getrokken conclusies en geeft verder inzicht in de reden waarom Disney het werk van Doré naar zijn eigen hand zet.

HOOFDSTUK 1 GUSTAVE DORÉ

1.1 BIOGRAFIE GUSTAVE DORÉ

Doré leeft van 1832 tot 1883 en groeit op in Straatsburg, Frankrijk. In zijn kindertijd is Doré al een getalenteerd kunstenaar en zijn talent blijft niet onopgemerkt. Wanneer hij negen jaar is, illustreert hij *De Goddelijke komedie* van Dante.³⁵ Op vijftienjarige leeftijd vergezelt hij zijn ouders op een zakenreis naar Parijs en daar besluit hij op eigen initiatief naar de uitgeverij van Aubert en Philipon te gaan. Hier laat hij een paar schetsen zien aan Mr. Philipon, die vervolgens een brief richt aan de ouders van Doré. Dorés ouders, die aanvankelijk negatief tegenover een carrière in de kunsten staan, worden overgehaald, zodat hij zijn carrière kan beginnen als karikaturist bij de Franse krant *La Journal pour rire*.³⁶ Wanneer zijn vader een jaar later plotseling sterft, wordt Doré de kostwinner van zijn familie. Dit is van invloed op zijn verdere leven, omdat hij zijn familie financieel moet ondersteunen en zich niet alleen kan richten op het ontwikkelen van een loopbaan. Hoewel hij een waardevolle bijdrage levert aan de karikatuur van zijn tijd, ambieert Doré de illustratie en bovenal het schilderen.³⁷ Zijn moeder heeft een rotsvast vertrouwen in het succes van haar kind. Als gevolg van haar houding gecombineerd met de erkenning die hij krijgt van Philipon en zijn directe omgeving, ontstaat er een ongekend streven naar succes bij Doré.³⁸

Doré krijgt binnen de officiële kunst als schilder weinig erkenning, wat bijzonder pijnlijk voor hem is.³⁹ Schilderen staat in zijn tijd als hoge kunst bekend en is voor een kunstenaar het hoogst haalbare. De afwijzing betekent voor Doré een algeheel falen. De boekillustratie verschaft Doré wel geld en bekendheid, zodat hij in de jaren vijftig van de negentiende eeuw de bewuste keuze maakt om perskarikaturen achter zich te laten en zich te richten op de boekillustratie.⁴⁰ Binnen dit genre is Doré tot aan het eind van zijn leven actief.

1.2 DORÉ EN DE POPULAIRE CULTUUR VAN DE NEGENTIENDE EEUW

De negentiende eeuw is een eeuw van sociale, economische en technische veranderingen. Deze veranderingen bevorderen het ontstaan van een populaire cultuur, die opkomt in de late Restauratie (1814-1830) en in de Julimonarchie (1830-1848) en die zich uit in een populair romantisch historisme, zo stelt Petra ten-Doesschate Chu in haar artikel; *Pop culture in the making: The romantic craze for history*. In deze periode vervalt het duidelijk onderscheid tussen hoog en laag⁴¹ en diverse bevolkingsgroepen, die er voorheen niet toe deden, worden bereikt.⁴² Daarnaast noemt Chu ook de

³⁵ Tent. cat. New York 2014, p. 13.

³⁶ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 308.

³⁷ Kunzle in tent. cat. Parijs 2014, p. 40.

³⁸ Dit uitte zich door het op zich nemen van enorme projecten in kort tijdsbestek. Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 15.

³⁹ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 15.

⁴⁰ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 77.

⁴¹ Chu 1994, p. 186.

⁴² Bevolkingsgroepen zoals lage sociale klassen, vrouwen en kinderen. De populaire cultuur moet niet verward worden met de massacultuur van de 20^e eeuw. Ten-Doeschate Chu 1994, p. 166.

omvangrijkheid van de populaire cultuur, die terug te zien is in onder andere de schilderkunst, de boekillustratie, het theater, de muziek, de architectuur en de kleding.⁴³

De populaire cultuur, waarin een wisselwerking tussen hoge en lage kunst bestaat, beperkt zich niet alleen tot Frankrijk. Dorés oeuvre, dat aan beide zijden van de oceaan bekend is, is daar een voorbeeld van. Als schilder en illustrator laat Doré een sensatiekunst zien, gebaseerd op de romantische stroming, die geliefd is bij het publiek. Doré heeft als doel om de mensen te vervoeren door middel van zijn illustraties en zijn schilderwerken. Deze schilderijen nemen soms enorm grote proporties aan voor een spectaculair resultaat, zoals bij het schilderij *Christus verlaat het praetorium*, van ongeveer vijf meter hoog bij zeven meter breed, het geval is.⁴⁴

Met Doré zijn er nog vele andere schilders en illustrators van populaire werken in de negentiende eeuw, zoals de Engelse schilder John Martin (1789-1854). Martin schildert populaire, sensationele landschappen, vaak met een religieuze achtergrond, zoals zijn werk *Grote dag van zijn toorn* (afbeelding 1). Het werk roept het ‘sublieme’ op; de sterkste innerlijke emotie die alleen op afstand te genieten is. De enorme schilderijen van Martin zijn onbetaalbaar voor de middelklasse en hij is dus afhankelijk van zijn succes in de reproducties.⁴⁵ Bij Doré is een vergelijkbare situatie te zien: zijn schilderijen zijn ongekend populair, maar voor het grote publiek onbetaalbaar. Reproducties van zijn werk en boekillustraties overbruggen deze kloof en daarnaast exposeert Doré vanaf 1874 zijn werken in zijn eigen Doré Gallery, die massaal wordt bezocht.⁴⁶

Vanwege het succes wordt de Doré Gallery verplaatst naar Amerika, zodat een collectie van achtendertig doeken te zien is in New York, Chicago, Boston en Philadelphia. Om de werken te zien moet entreegeld betaald worden, daarnaast is er voor de geïnteresseerden tegen betaling een tentoonstellingscatalogus. De Doré Gallery blijkt enorm geliefd en wordt in groten getale bezocht.⁴⁷ De *New York Times* vergelijkt haar populariteit in 1892 met Madam Tussauds⁴⁸ en Philippe Kaenel met de aantrekkingskracht van de cinema: ‘*La popularité de l'art religieux de Doré et sa dimension prédicatrice s'incrinvent dans une culture qui va donner naissance à ce que l'on a appelé le cinéma des premiers temps ou cinéma d'attraction*’.⁴⁹

Dorés schilderijreproducties en illustraties worden voor diverse doeleinden gebruikt: in de zondagschool, in magische lantaarntochten en in een theatershow ‘*Biblical Scenorama*’.⁵⁰ Ook is het niet ongebruikelijk om werk van Doré op grote schermen te presenteren voorzien van bijpassende

⁴³ Chu 1994, p. 166.

⁴⁴ Gustave Doré, *Christus verlaat het praetorium*, 1874-80, olieverf op doek, 482 x 722 cm, Nantes, Musée des beaux-arts.

⁴⁵ Chu 2012, p. 329.

⁴⁶ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 26.

⁴⁷ Zafran in tent. cat New York 2007, p. 155.

⁴⁸ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 20.

⁴⁹ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 26.

⁵⁰ Zafran in tent. cat New York 2007, p. 155.

muziek en commentaar.⁵¹ Het werk van Doré is niet langer tweedimensionaal, maar komt tot leven in de verbeelding van het publiek.

1.3 DORÉ'S ILLUSTRATIES EN STIJL

Doré wordt gezien als één van de populairste, maar ook een van de grootste illustrators ooit.⁵² Zijn enorme inzet vertaalt zich in 9850 illustraties en naar schatting 100.000 ontwerpen.⁵³ Niet alleen deze inzet draagt bij aan zijn succesvolle carrière in de illustratie, maar ook zijn vermogen om de juiste stemming weer te geven in zijn illustraties in overeenstemming met de begeleidende tekst.⁵⁴ Met name de illustraties voor *De Goddelijke komedie* van Dante en de Bijbel zijn bekend. De stijl van Doré kan grofweg gekarakteriseerd worden op drie punten.

Ten eerste vormt de romantische stroming een belangrijke voedingsbodem voor Doré's werk. De romantiek floreert vanaf het begin van de negentiende eeuw tot aan 1850. Als een reactie op het Verlichtingsdenken staat de subjectieve ervaring van de mens centraal met aandacht voor het verleden vanaf de middeleeuwen, het mysterie en het sublieme.⁵⁵ Doré, die aan het einde van de romantische stroming staat, sluit zich qua onderwerpskeuze en stijl aan bij deze stroming. De romantische onderwerpskeuze uit zich in historische romans en poëzie zoals *Atala* van François-René de Chateaubriand en *Idyllen van de Koning* van Alfred Tennyson en verder in literaire klassiekers, die populair waren in de romantiek, zoals het werk van Dante, Shakespeare, Cervantes en La Fontaine.⁵⁶ Doré neigt in zijn illustraties ook wel naar het subgenre van de zwarte romantiek. De zwarte romantiek voert hoogtij in het Tweede Franse Keizerrijk (1852-1870) en verschilt van de romantiek door haar aandacht voor het duistere en haar afstand van de nostalgie.⁵⁷ Literaire voorbeelden die door Doré geïllustreerd zijn, zijn bijvoorbeeld *De ballade van een oude zeeman* van Samuel Taylor Coleridge en *De raaf* van Edgar Allan Poe. Daarnaast is de fascinatie voor de dood, het hiernamaals, het bovennatuurlijke en het angstaanjagende terug te zien in een groot gedeelte van zijn oeuvre.

Een tweede punt dat Doré's stijl kenmerkt, is zijn theatrale benadering en omvat verschillende elementen zoals de compositie, het lichtgebruik en de inscenering. Met theatrale illustraties hoopt Doré een zo indrukwekkend mogelijk werk te maken om een maximaal effect bij het publiek te bereiken. Retrospectief wordt deze handelswijze ook wel verbonden aan die van een filmregisseur.⁵⁸ Een voorbeeld hiervan is te zien bij *Klein Duimpje* uit de illustraties van Doré bij *De sprookjes van moeder Gans* van Perrault (afbeelding 2). Samen met zijn broers is Klein Duimpje door zijn vader in het midden van een donker bos achtergelaten. De hulpeloosheid van de situatie wordt versterkt door de

⁵¹ Robert in tent. cat. Parijs 2014, p. 288.

⁵² Guy Cogeval en Marc Mayer in tent. cat. Parijs 2014, p. 7.

⁵³ Ray 1986, p. 329.

⁵⁴ Zafran in tent. cat New York 2007, p. 94.

⁵⁵ Chu 1994, p. 166.

⁵⁶ Chu vermeldt dat de klassiekers van Dante, Shakespeare, Cervantes, Molière en La Fontaine in de romantische boekillustratie vaak geïllustreerd worden. Chu 1994, p. 176.

⁵⁷ Kaenel 2011, p. 299.

⁵⁸ Robert in tent. cat. Parijs 2014, p. 288.

expressie op de gezichten en de oude, versleten kleding. De bomen met hun grillige wortels en takken tonen geen compassie en staan in schril contrast met het groepje ‘broers’. De scène is zodanig belicht dat het bijna lijkt alsof er een filmlamp op hen gericht staat. Doré laat niets aan het toeval over. De geënceneerde setting, die we vaker bij Doré tegenkomen, wordt ook duidelijk in *De Goddelijke komedie* van Dante (afbeelding 3). Hier is te zien hoe Dorés gebruik van *chiaroscuro*, perspectief en compositie, de dramatiek van het tafereel accentueert. Het licht schijnt vanuit de tombe op Dante en Vergilius en richt het oog op de kern van de scène. Doré gebruikt de ziel van Farinata degli Uberti, die uit het graf verrijst, als uitgangspunt en roept hiermee een huiveringwekkende emotie op. Zijn lichaam dat een sterke botstructuur laat zien, de schaduwwerking en de rook uit de tombe, versterken deze emotie. Door de tombe tussen het publiek en Dante te plaatsen, wordt de toeschouwer opgenomen in de scène. De theatraliteit is evident, Doré wil de grootst mogelijke reactie bij het publiek oproepen.

Ten derde staat Doré bekend om zijn verbeeldingskracht, waarmee hij onder andere op virtuoze wijze het verleden vormgeeft. Zijn fantasie is met name te zien in zijn voorstellingen van de niet-fysieke wereld van demonen, wezens en figuren.⁵⁹ De inspiratie voor deze imaginaire wereld van Doré gaat samen met zijn interesse in de (zwarte) romantiek, maar komt ook voort uit de Bijbel. Voorbeelden uit de Bijbel kunnen scènes zijn die de eindtijd illustreren, zoals *De vernietiging van de Leviathan*, de draak uit de zee, beschreven door Jesaja (afbeelding 4). Deze draak wordt in de Bijbel omschreven als een langwemelende, kromme en geniepige slang die door de God wordt doorspiest met een zwaard.⁶⁰ Waar de Bijbel suggereert, kleurt Doré de verbeelding in.

1.4 DE SPROOKJESWERELD VAN DORÉ

Het sprookjesgenre verschuift vroeg in de negentiende eeuw van volwassen- naar kinderliteratuur. Al ruim een halve eeuw eerder worden sprookjes speciaal gericht aan kinderen, maar het duurt tot aan de jaren twintig van de negentiende eeuw voordat ze voor kinderen geschikt worden geacht. Ouders en onderwijzers onderkennen de educatieve aspecten in sprookjes waardoor de sprookjesillustraties floreren.⁶¹ De illustraties laten een idyllische, vaak middeleeuwse interpretatie zien en vanwege de geringe beeldtraditie in dit genre hebben de sprookjesillustrators van de negentiende eeuw een grote invloed op de visuele conceptie van sprookjes vandaag de dag.⁶²

Van Gustave Doré is bekend dat hij een belangstelling had voor sprookjes, wat grotendeels voorkomt uit liefde voor zijn geboortestreek Elzas. Penny Brown citeert Renonciat hierin, die een belangrijke biografie over Gustave Doré schreef in 1983: ‘*Biographers also speak of his early enthusiasm for the legends of his native Alsace and the influence of these on his rendering of mythological and legendary topics, and of his fondness for the 'contes' and fables of childhood*’.⁶³

⁵⁹ Deze creaturen zijn verzameld in een bundel genaamd: *Doré's dragons, demons and monsters*, New York 2006.

⁶⁰ Statenvertaling van de Bijbel Jesaja 27:1.

⁶¹ Zipes 2006, p. 85.

⁶² Freyberger 2009, p. 152.

⁶³ Brown 2000, p. 966.

Biograaf Roosevelt, die kort na de dood van Doré in 1885 de biografie *Gustave Doré; Life and reminiscences* publiceert, voegt hieraan toe dat Doré als kind al de hoofdfiguren uit deze sprookjes en legenden voorziet van uiterlijkheden waaronder de kleur van hun ogen, haar en huidskleur, kleding en zelfs een stem.⁶⁴

Gustave Doré is bij meerdere sprookjesboeken betrokken als illustrator. Hij illustreert in 1856 enkele sprookjes in de *Contes d'une vieille fille à ses neveux* van Girardin en hij is ook betrokken bij een publicatie in *La semaine des enfants* door Hachette. Een jaar later illustreert hij de sprookjes in *Nouveaux contes de fée* van Comtesse de Ségur⁶⁵ en in 1862 illustreert hij de *De sprookjes van moeder Gans* van Perrault.⁶⁶ In tegenstelling tot de sprookjesillustraties bij Girardin, Hachette en de Comtesse de Ségur zijn de illustraties bij Perrault wijd verspreid in de tweede helft van de negentiende eeuw en van grote invloed op de weergave van sprookjes.⁶⁷ Dat is een reden voor Penny Brown om een artikel te schrijven *Gustave Doré's magical realism: The "Nouveaux contes de fée" of the Comtesse de Ségur* in 2000.⁶⁸ De sprookjes van de Comtesse de Ségur, die Doré aan het begin van zijn carrière illustreert, zijn in het bijzonder in verband te brengen met Dorés illustratie bij de sprookjes van Perrault maar ook met Dante en de Bijbel. Brown ziet deze verbintenis in Dorés oeuvre vooral in de romantische benadering, de weergave van het bizarre en het verhevene, de dramatische benadering van de natuur en de gotische beeldtaal.⁶⁹ Toch concludeert zij dat, hoewel het werk op het eerste gezicht aansluit bij Dorés andere werk, de sprookjes van Ségur en Perrault speciaal aan kinderen gericht zijn op basis van drie redenen. Ten eerste de ongecompliceerde tekeningen die een duidelijk narratief weergeven. Ten tweede laat een scène vaak in de voorgrond het hoofdpersonage zien die een bepaalde emotie uitstraalt; verwondering, angst of blijdschap. Daarmee wordt de juiste stemming bereikt. Als derde punt illustreert Doré, volgens Brown, de meest memorabele scènes uit het sprookje: een herinnering die de kinderen lang bij zich dragen.⁷⁰

Tony Gheeraert, gespecialiseerd in Franse literatuur, is gedeeltelijk eenzelfde mening toegedaan als Brown. Ook hij noemt het bizarre en verhevene in de sprookjesillustratie bij Perrault maar verbindt dit, anders dan Brown, aan de griezelroman.⁷¹ De griezelromans vinden veel navolging bij de romantici. In de late achttiende en de gehele negentiende eeuw verschijnen romans die bekend staan als 'gotische roman'. Deze bezitten een mysterieus en bovennatuurlijk karakter veelal

⁶⁴ Roosevelt 1885, p. 13.

⁶⁵ Brown 2000, p. 964.

⁶⁶ DufLOT in tent. cat. Bourg-en-Bresse 2012, p. 148.

⁶⁷ Freyberger 2009, p. 155.

⁶⁸ 'Yet in studies of Dore the book is given scant attention, rarely receiving more than a sentence acknowledging its publication. The aim of this paper is to explore Dore's approach to the illustration of these tales and to suggest that just as the *Nouveaux contes de fées* foreshadows the author's better-known novels, so the illustrations can be seen to have intriguing affinities with both Dore's earlier and later work as well as representing a satisfying and delightful collaboration'. Brown 2000, p. 964.

⁶⁹ Brown 2000, p. 965, 966.

⁷⁰ Brown 2000, p. 977.

⁷¹ Gheeraert 2006, p. 9

geflankeerd door een gotische architectuur die deze duistere atmosfeer ondersteunt.⁷² Gheeraert noemt de sfeer die opgeroepen wordt in deze romans ook wel een ‘*terreur délicate*’.⁷³ Deze verrukkelijke verschrikking is verwant aan het sublieme, een term ontleend aan de filosoof Edmund Burke. Het sublieme is geen prettige ervaring, maar wekt een zo sterk mogelijke emotie op. De reden waarom Gheeraert Dorés illustraties voor Perrault binnen dit genre plaatst, is driedelig: het macabere, de gotiek en de mysterie. Ten eerste ziet Gheeraert het morbide aspect in de illustraties van Doré bij het sprookje van Doornroosje in de scène waarin Doornroosje en de oude spinster, die op een heks lijkt, zijn afgebeeld. In de achtergrond wordt dit aspect versterkt door de raaf en de kat die refereren aan het kwaad en de dood (afbeelding 5). Ook uit de scène waar de prins door het trappenhuis snelt, blijkt een macaber karakter (afbeelding 6).⁷⁴ In dit trappenhuis worden geen slapende personen afgebeeld, maar is volgens Gheeraert bezaaid met lijken. Een ander voorbeeld waar dit morbide aspect terugkomt, is in het sprookje van Klein Duimpje (afbeelding 7 en 8). In dit sprookje liggen skeletten van opgegeten vogels op tafel en worden slapende kinderen die op bed liggen getoond te midden van afgekauwde botten, één moment verwijderd van doding door het mes. Het tweede punt, de gotische beeldtaal, illustreert Gheeraert aan de hand van het sprookje Blauwbaard. Het landhuis, zoals beschreven door Perrault, wordt door Doré getransformeerd tot een gigantisch kasteel gelegen op een rots omgeven door een geheimzinnige nacht (afbeelding 9). Ten derde blijkt het mysterieuze in Dorés illustraties enerzijds uit de afgebeelde afgronden, de ruïnes, en grotten en anderzijds uit zijn gebruikte technieken zoals het gebruik van *sfumato* en *chiaroscuro*. In de afbeelding bij het sprookje Blauwbaard zijn deze technieken toegepast en wordt het mysterie versterkt door de nacht en de grote afgronden, die de geheimzinnige sfeer versterken.⁷⁵

De interpretatie van de sprookjesillustraties door Gheeraert als *gothic fiction* gaat aanzienlijk verder dan de romantische interpretatie van Brown. Ook de conclusie verschilt. Waar Brown overtuigd is dat het boek speciaal aan kinderen gericht is, kan vanuit de visie van Gheeraert geconcludeerd worden dat er elementen uit het volwassengenre zijn toegevoegd. De voorgestelde wereld is misschien wel veel donkerder en duisterder dan het lijkt. Doré doet niet mee met de tendens om het sprookje extra kindvriendelijk te maken zoals gebruikelijk was in de negentiende eeuw, maar sluit aan bij zijn eigen stijl en bij de populaire griezelroman. De aansluiting op zijn andere oeuvre, die zowel Brown als Gheeraert erkent, is op een geraffineerde manier gerealiseerd. Doré had misschien vanwege het kindergenre artistieke beperkingen, maar weet deze als geen ander te omzeilen. Het idyllische karakter dat Freyberger bemerkt in de sprookjesillustraties van de negentiende eeuw lijkt bij Doré in ieder geval niet aan de orde.

⁷² Anoniem 2012, ALL, lemma ‘griezelliteratuur’.

⁷³ Gheeraert 2006, p. 10.

⁷⁴ Gheeraert 2006, p. 11. De spinster was in die tijd slechts een oude vrouw bij wie de vloek voltrokken werd. Naar aanleiding van de illustratie van Doré bij het sprookje Doornroosje wordt de slechte fee en de heks samengetrokken tot dezelfde persoon. Verder lezen: Freyberger 2009, p. 155.

⁷⁵ Gheeraert 2006, p. 11.

HOOFDSTUK 2 WALT DISNEY

2.1 INLEIDING OP DISNEY

2.1.1 VAN WALT TOT DISNEY

Walt Disney leeft van 1901 tot 1966. Hij is geboren in Chicago, in de staat Illinois van de Verenigde Staten. In zijn vroege jaren begint Walt in zijn vrije tijd te tekenen. Na de middelbare school is hij vastbesloten om een carrière binnen de commerciële kunst op te bouwen.⁷⁶ Hij begint aanvankelijk bij een lokale animatiestudio, maar richt op achttienjarige leeftijd zijn eigen Laugh-O-Grams bedrijf op. Hoewel zijn animaties laten zien dat hij zichzelf niet overschatte op deze jonge leeftijd,⁷⁷ blijkt het toch lastig te zijn om kopers te vinden voor de animaties en gaat het bedrijf failliet. Walt Disney verhuist naar Los Angeles, waar hij samen met zijn broer Roy de Disney Brothers Cartoon Studio opzet in 1923.

Walt is constant op zoek naar verbeteringen binnen het genre van de animatiefilm. In 1928 verschijnt de eerste animatie met zorgvuldig getimede soundeffecten: *Steamboat Willie*, met Mickey Mouse in de hoofdrol.⁷⁸ Vanaf dit moment staat Disney bekend om zijn inventies en verbetering van de animatiefilm.⁷⁹ Als erkenning voor zijn baanbrekende prestaties mag hij in 1932 zijn eerste Oscar in ontvangst nemen, waarna er nog vele volgen. De volgende verbetering in de animatie is het kleurgebruik in zijn films, waarvoor hij in 1932 een exclusief contract afsluit met Technicolor.⁸⁰ In 1934 begint hij met de productie van de eerste animatie-langspeelfilm *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, die drie jaar later aan het publiek wordt getoond. En in 1939 gebruikt hij als eerste stereofonisch geluid in *Fantasia*.⁸¹ Dit is het begin van de welbekende Disney animatiefilms. Maar het blijft niet alleen bij animatiefilms: Disney maakt ook gewone speelfilms, natuurfilms, documentaires en tv-series.

2.1.2 VAN DISNEY TOT NU

Disney wil, naar eigen zeggen, vooral het publiek entertainen.⁸² Toch is dit plezier en entertainment verbonden met een sterk ontwikkeld commercieel inzicht.⁸³ Disney is zich bewust van zijn publiek, leidt zijn entertainmentsdrang in zorgvuldig gekozen banen en weet hierdoor zijn films goed op de markt te zetten.⁸⁴ Vanuit commercieel oogpunt richt hij zich op de populaire cultuur, omdat

⁷⁶ Finch 2011, p. 19.

⁷⁷ Finch 2011, p. 26.

⁷⁸ 'Disney would become the first filmmaker to find a genuinely creative way of using sound. Cartoon animals making noises might have offered something in the way of novelty, but novelties have a tendency to become clichés all too quickly. Animated creatures synchronized to a carefully structured sound track, Disney realized, would have far more impact. Disney planned to underpin the formula (action laced with slapstick) with a carefully timed sound effects and a strongly rhythmic music track'. Finch 2011, p. 38, 43.

⁷⁹ Zipes 1999, p. 346.

⁸⁰ Zipes 1999, p. 346.

⁸¹ May 1981, p. 466.

⁸² Wasko 2001, p. 13.

⁸³ May 1981, p. 465.

⁸⁴ Allan 1999, p. 1.

daarmee het grootste publiek te bereiken is. In het bespreken van Disneys publiek citeert Allan een uitspraak van Walt Disney waarin hij vermeldt dat ze niet het kind willen aanspreken, maar het kind in de volwassene.⁸⁵

Disneys commerciële inzicht blijkt, behalve uit de productie van gewilde films, ook uit zijn handelsgeest. Als de eerste animatie-langspeelfilm *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* uitkomt, is Sneeuwwitje op voedsel, speelgoed en boeken te vinden.⁸⁶ Ook bij de film *Assepoester* zien we deze ontwikkeling die *total merchandising* wordt genoemd (afbeelding 10). Disney is niet langer alleen een verwijzing naar animatiefilms, maar een begrip op zichzelf, een levensstijl. De Walt Disney Company handelt vanuit dit streven. Themaparken met als naam *Disneyland* en *Disney World* worden geopend. *Disneyland* is een ‘happy place’,⁸⁷ een plek waar fantasieën waarheid kunnen worden, al is het maar voor even. De marketing van Disney als een op zichzelf staand product is bijzonder, zoals ook dit citaat treffend weergeeft: ‘*His succes in building an empire based on the animated film and in making his name one of the best known in the world was, to most, far more intriguing than any of the products he created*’.⁸⁸

Disney is onderdeel geworden van de Amerikaanse cultuur, een ‘*American institution*’.⁸⁹ Wasko omschrijft dit als een pseudoreligieus imago van Walt Disney.⁹⁰ Naast zijn ongeken- de populariteit in Amerika, heeft hij ook de rest van de wereld weten te bereiken. Er is bijna geen plek op aarde die niet aangeraakt is door de Disneycultuur.⁹¹ Het is evident dat Disney na zijn dood nog steeds voortleeft. De Walt Disney Company houdt zijn nalatenschap en naam levend. Disney is een succesvol concept, geïnitieerd en gedirigeerd door Walt Disney, dat nog steeds ten volle wordt geëxploiteerd.

2.2 BEVANGEN DOOR MAGIE

De Europese sprookjes leveren Walt Disney inspiratie voor de alom bekende animatie-langspeelfilms. Deze fascinatie voor sprookjes wordt voor het eerst gevoed wanneer Walt Disneys grootmoeder hem sprookjes voorleest. ‘*It was the best time of the day for me and the stories and characters in them seemed quite as real as my schoolmates and our games. Of all the characters in the Fairy Tales, I loved Snow White and the Seven Dwarfs the best*’.⁹² Ook is bekend dat hij als kind een film over Sneeuwwitje ziet.⁹³ Deze film uit 1916 met actrice Marguerite Clark was de inspiratie voor Disneys eerste animatie-langspeelfilm.⁹⁴

⁸⁵ Allan 1999, p. 43.

⁸⁶ Vanaf 1929 worden er producten met Disneyfiguren met groot succes verkocht in Amerika, maar ook overzee. Wasko 2001, p. 10.

⁸⁷ Openingsspeech van Walt Disney in Disneyland. Wasko 2001, p. 153.

⁸⁸ Wasko 2001, p. 6.

⁸⁹ Sibley 1999, p. XIII.

⁹⁰ Wasko 2001, p. 6.

⁹¹ Sibley 1999, p. XIII.

⁹² Allan 1999, p. 36.

⁹³ Allan in tent. cat. München 2008, p. 43.

⁹⁴ Allan 1999, p. 36.

In het jaar 1922 start Disney een bedrijf onder de naam Laugh-O-Grams en in dit jaar brengt hij zeven sprookjes in beeld.⁹⁵ Zes jaar later begint hij met de *Silly Symphony Serie*, waarvoor diverse sprookjes ter inspiratie worden gebruikt.

De oorsprong van Disneys fascinatie voor sprookjes is in de literatuur niet eenduidig aangegeven. Zipes, gespecialiseerd in sprookjes, ziet een specifieke link tussen sprookjes en het persoonlijke leven van Disney. Zo kan de held in de film *De gelaarsde kat* (1922) gezien worden als Walt Disney die met hulp van zijn Poes (Ubbe Iwerks, animator en partner in het begin van Disneys carrière) erkend wil worden door de koning (de gevestigde animatiefilmindustrie).⁹⁶ May, gespecialiseerd in kinderliteratuur, belicht vooral de commerciële intentie van Disney. Volgens haar is Disney niet onder de indruk van literaire hoogstandjes of universele thema's. Op zoek naar puur entertainment voor het Amerikaanse publiek⁹⁷ vindt Disney een verhaal dat hij kan versimpelen. Girveau, conservator van de tentoonstelling *Il était une fois Walt Disney*, meent echter dat de eenvoudige verhalen en de duidelijk moraal als vorm van de ideale 'ursprünglichkeit' Disney aanspreekt.⁹⁸ Allan, gespecialiseerd in de Europese invloeden op Walt Disney, legt meer de nadruk op de fascinatie van Disney voor sprookjes vanuit de kindertijd en citeert hierbij Disney die terugblijkt op de *Sneeuwwitje* film uit 1916 : 'I was so impressed that I could have seen it over and over again. The story also had universal appeal and the dwarfs would be interesting characters to animate'.⁹⁹

Disneys animatiefilms concentreren zich vooral op de bekende Europese sprookjes zoals verteld door de bekende broers Jakob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) en Wilhelm Karl Grimm (1786-1859), Hans Christiaan Andersen (1805-1875) en Perrault (1628-1703). Daarnaast verwerkt Disney klassieke, westerse kinderliteratuur die tegenwoordig als moderne sprookjes beschouwd worden zoals *Pinokkio* van Carlo Collodi, *Alice in wonderland* van Lewis Carroll en *Belle en het Beest* van Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont. Ook sprookjes uit niet-westerse landen komen later aan bod zoals *Alladin* uit het sprookjes *Duizend-en-één-nacht* en het traditionele Chinese verhaal van *Mulan*. De eerste animatie-langspeelfilm *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* (1937) is gebaseerd op het verhaal van Grimm en vormt het begin van de wereldwijd bekende animatiefilms.

2.3 DE KLASSIEKE DISNEYFILM

Disneys *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* vormt een keerpunt in de geschiedenis van de Walt Disney Company. De korte animaties zijn niet langer winstgevend en daarom zoekt Disney naar andere oplossingen door als eerste de animatie als speelfilm te presenteren. Daarmee zet Disney, die drie jaar investeert in de film *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* ten tijde van de grote depressie in

⁹⁵ Deze zeven sprookjes zijn: Assepoester, De vier muzikanten uit Bremen, Goudlokje, Jaap en de bonenstaak, Jaap de Reuzendoder, Roodkapje en de Gelaarsde Kat. Finch 2011, p. 25.

⁹⁶ *Disney felt drawn to fairy tales because they reflected his own struggles in life/ he used it as self-figuration.* Zipes 1999, p. 343.

⁹⁷ May 1981, p. 466.

⁹⁸ Girveau in tent. cat. München 2008, p. 53.

⁹⁹ Allan 1999, p. 37.

Amerika, veel op het spel. Geen enkele misstap kan Walt Disney zichzelf veroorloven, de film moet en zal een groot succes worden.

Disney verzekert zichzelf van succes door middel van veilige keuzes. Zo merkt Wasko op dat Disney wel erg nauw het *Classic Hollywood Cinema* model volgt. Daarbij somt ze een aantal punten op die Disney ook in zijn films hanteert: een hoofdpersoon die in een tegenwoordig externe wereld leeft, een hoofdpersoon die een doel heeft en problemen moet overwinnen, een gelukkig einde en een lineaire verhaalontwikkeling.¹⁰⁰ Ze merkt hierbij ook op dat Disney, anders dan andere animators die bekend staan om hun anarchistische en inventieve stijl, traditioneel te werk gaat.¹⁰¹

De gok die Disney neemt door van de animatie een langspeelfilm te maken, lijkt dus gebed in veiligheid. Deze veiligheid beperkt zich niet alleen tot het Hollywood model. In Allans *Walt Disney and Europe: European influences on the animated feature films of Walt Disney* schrijft Allan dat Disney het scenario voor *Sneeuwitje en de zeven dwergen* in veel opzichten op een succesvolle musical, geregisseerd door Wintrop Ames, in Broadway baseert.¹⁰² Naast het verloop van de film, ziet Allan ook in Disneys gebruik van muziek een connectie met het theater. Allan concludeert hierna dat de theateradaptatie het sprookje *Sneeuwitje* een sterke structuur geeft.¹⁰³

In de tentoonstellingscatalogus *Walt Disneys Wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst* deelt Allan mee dat Disney samen met zijn medewerkers veelvuldig voorstellingen en films bestudeert op de effecten die stimulerend werken op het publiek, zoals de aankleding van de film, beeldvoering en montage. De expressionistische films *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) en *Metropolis* (1927) worden hierbij met name genoemd.¹⁰⁴

Ook in de uitwerking van zijn visuele stijl baseert Disney zich op een populaire beeldtaal: de sprookjesillustraties van de negentiende eeuw. Dit is een bewuste keuze, aldus Freyberger, die promoveerde op de beeldtaal bij Grimms sprookjes. Disney ziet in deze illustrators zoals onder andere Gustave Doré (1832-1883), Arthur Rackham (1867-1939), Ludwig Richter (1803-1884) en Hermann Vogel (1854-1921) een kwaliteit die hem inspireert.¹⁰⁵ Het werk van deze illustrators is populair en wijdverspreid. De keuze voor een bekende beeldtaal bij sprookjes, zoals ontstaan in de negentiende eeuw, lijkt daarmee ook een uiterst passend en veilige keuze. In Disneys sprookjesfilms, naar de sprookjes *Sneeuwitje*, *Assepoester* en *Doornroosje*, laat Disney door middel van het geopende sprookjesboek aan het begin van de film zien, dat zijn werk weloverwogen aansluit bij dit genre.

Als blijkt dat de film *Sneeuwitje en de zeven dwergen* een succes is, wordt de filmstructuur in andere (sprookjes)animatiefilms overgenomen.¹⁰⁶ De eigenschappen, die zo'n film bezit, zijn

¹⁰⁰ Wasko 2001, p. 114.

¹⁰¹ Wasko 2001, p. 115.

¹⁰² Allan 1999, p. 38.

¹⁰³ Allan 1999, p. 41.

¹⁰⁴ Allan in tent. cat. München 2008, p. 43.

¹⁰⁵ Freyberger 2009, p. 352.

¹⁰⁶ Wasko 2001, p. 129.

treffend gedefinieerd door Wasko: ‘*The Classic Disney style came to be typified by light entertainment, punctuated with a good deal of music and humor which revolved mostly around physical gags and slapstick, relying heavily on anthropomorphized (human/like), neotenized (childlike) animal characters*’.¹⁰⁷ Wasko verdeelt de klassieke Disneyfilm over vier elementen: stijl, verhaal, karakter en thema, die terugkomen in elke ‘klassieke’ Disneyfilm. Daarmee lijkt de opbouw van de Disneyfilm een formule tot succes.

Ondanks de methodische benadering van Disney, brengt de productie van de eerste animatielangspeelfilm een groot risico met zich mee. De grenzen van het animatiemedium worden opgezocht en overtreden. Hoewel de Disneyfilm traditioneel en in een zekere zin veilig is, wordt er soms te gemakkelijk over de productie van een film gedacht. Voor Frank Thomas en Ollie Johnston, twee Disneyanimators vanaf het eerste uur, is dit de aanleiding geweest om het boek *The illusion of life: Disney animation* te schrijven, waarin ze met name de technische kant belichten. Ze willen zo het werkelijke verhaal achter de productie kenbaar te maken.¹⁰⁸ Zij benadrukken dat de emotionele binding tussen de kijker en het animatiekarakter de sleutel is tot een succesvolle film. Het is de illusie van leven in de tekenfilmkarakters die deze binding met het publiek creëert.

Na het succes van *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* brengt Disney in 1940 de films *Pinokkio* en *Fantasia* uit. Deze films volgen niet eenzelfde structuur als de eerste animatie film. Bij *Pinokkio* is er geen sprake van een romantisch plot of muzikale komedie.¹⁰⁹ De sfeer in de film is donker en voldoet niet aan het verwachtingspatroon van het publiek, na het zien van *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*.¹¹⁰ Ook *Fantasia* is een experimentele film die niet voldoet aan het verwachtingspatroon. De Walt Disney Company bevindt zich wederom aan de rand van de afgrond en gaat bijna failliet. Met de film *Assepoester* keert Disney weer terug naar hetzelfde model dat hij in de bewerking van het sprookje *Sneeuwwitje* gebruikte. De vergelijking met deze film, Disneys enige grote succes, wordt snel gemaakt: een romantisch plot met muzikale ondersteuning worden in beide films op een vergelijkbare wijze gepresenteerd.¹¹¹ In de kranten wordt er door journalisten opgelucht gereageerd.¹¹² Ook in de advertenties wordt er gerefereerd aan de succesvolle film *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* (afbeelding 11).

Bij *Assepoester* sluit Disney ook aan bij de recente ontwikkelingen. De film is geïnspireerd door de *film noir* van de jaren veertig naast de expressionistische invloeden die ook zichtbaar zijn bij *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*.¹¹³ Hieruit blijkt wederom dat Disney de ontwikkelingen in de populaire cultuur volgt en toepast in zijn eigen films om zo zich te garanderen van succes.

¹⁰⁷ Wasko 2001, p. 111.

¹⁰⁸ Thomas en Johnston 1995, p. 9.

¹⁰⁹ Allan 1999, p. 67.

¹¹⁰ Allan 1999, p. 88.

¹¹¹ Allan 1999, p. 205.

¹¹² Allan 1999, p. 205.

¹¹³ Allan 1999, p. 208.

De sprookjesfilm *Doornroosje* volgt tevens het model zoals uitgelegd door Wasko. Toch blijkt het in deze film geen garantie voor succes. Eyvind Earle is artistiek leider van de film en wil door middel van een gestileerde gotische stijl een visueel meesterwerk maken.¹¹⁴ Volgens Finch wordt *Doornroosje* onder andere geen succes omdat Walt Disney in de productieperiode vooral bezig is met de voorbereidingen van het themapark Disneyland.¹¹⁵ Daarnaast merkt Finch op dat de stileren van *Doornroosje* de animatiekarakters tenietdoet.¹¹⁶ Dit lijkt aan te sluiten bij de opinie van Thomas en Johnston; zonder emotionele binding met het publiek is er geen succes te behalen. Ondanks de ‘veilige’ keuzes van Disney moeten deze keuzes wel vertaald worden in een ander medium; de animatiefilm. In deze transitie zit de echte kracht van Walt Disney.

2.4 DISNEYS MAGISCHE WERELD

Eén eigenschap van een klassieke Disneyfilm, zoals beschreven door Wasko, is de ‘*present external world*’, die aansluit bij het Hollywood model.¹¹⁷ Deze wereld lijkt ook hand in hand te gaan met de negentiende-eeuwse sprookjesillustraties, waardoor Disney zich laat inspireren. Freyberger vermeldt dat de sprookjeswereld in de negentiende eeuw idyllisch en vaak middeleeuws geïnterpreteerd wordt.¹¹⁸ De hang naar het verleden als onderdeel van de romantische stroming richt zich in deze eeuw niet enkel op de middeleeuwen, maar op het hele historische verleden vanaf de middeleeuwen.¹¹⁹ Ze wordt zichtbaar in zowel de onderwerpskeuze als de visuele uitvoering, waar het opbloeiende sprookjesgenre een voorbeeld van is. Eenzelfde hang naar het verleden geldt voor de sprookjesfilm van Disney. De speciale focus lijkt te liggen op de middeleeuwen zoals ook het boek *The Disney Middle Ages: A fairy-tale and fantasy past* onderstreept. In *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, dat qua stijl gebaseerd is op de sprookjesillustraties uit de negentiende eeuw, wordt een magische middeleeuwse wereld voorgesteld. De middeleeuwse connotaties blijken onder meer uit het sprookjesboek met pseudo-gotisch schrift en de architectuur.¹²⁰ Het magische aspect blijkt vooral uit de representatie van de natuur, ongerept door de industrialisatie. Tevens wordt er een ongecompliceerde en gemoedelijke maatschappij voorgesteld, waar mens en dier in harmonie met elkaar leven. Hiermee creëert Disney een wereld die niet reëel is en ook nooit realiteit is geweest.

De wereld die wordt gecreëerd in *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* is ook het decor in de films *Assepoester* en *Doornroosje*. Deze films zijn in mindere mate gebaseerd op de sprookjesillustraties uit de negentiende eeuw,¹²¹ maar er is wel wederom sprake van een utopische

¹¹⁴ Allan 1999, p. 232-233.

¹¹⁵ Finch 2011, p. 218.

¹¹⁶ Tent. cat. München 2008, p. 252.

¹¹⁷ Met deze tegenwoordige externe wereld bedoelt Wasko een niet-realistische wereld die wel realistische kenmerken bevat. Het publiek kan dus wegdromen in een fantasiewereld maar door de realistische elementen kan het publiek zich wel verplaatsen in deze wereld. Wasko 2001, p. 114.

¹¹⁸ Freyberger 2009, p. 152.

¹¹⁹ Chu 1994, p. 166.

¹²⁰ Kelly 2012, p. 192-193.

¹²¹ Allan is van mening dat de Disneyfilms *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* en *Pinokkio* met name gebaseerd zijn op de negentiende-eeuwse illustraties. Allan 1999, p. 91.

wereld gebaseerd op dromen, fantasie en magie. Bij *Assepoester* wordt er in mindere mate gerefereerd aan de middeleeuwse beeldtaal, al wordt er wel gespeeld met begrippen als de hofhouding en het kasteel, die geïnterpreteerd kunnen worden als middeleeuws.¹²² *Doornroosje* is daarentegen een sprookje dat zich expliciet afspeelt in de middeleeuwen; de gotische stijlelementen zijn verweven door de hele film.

De essentie blijft echter hetzelfde. De geschiedenis wordt op een nostalgische manier benaderd, wat beschouwd kan worden als een vorm van escapisme. Robin Allan ziet Walt Disney ook wel als een Biedermeierkunstenaar *par excellence*,¹²³ omdat Disney een knusse, burgerlijke droomwereld vol sentiment creëert. Met de term Biedermeier wordt er een bourgeoiscultuur aangeduid van de periode 1815-1870. De stroming was populair bij de bevolking van de negentiende eeuw en de thematiek beperkt zich veelal tot godsdienst, vaderland en gezin. Extremen worden vermeden; er wordt binnen deze stroming voldaan aan het heersende burgerlijke moraal.¹²⁴ De Biedermeierstroming is daarmee een ‘degelijke’ versie van de romantiek. Allan refereert, in dit verband, aan Ludwig Richter, die een sentimenteel beeld van een pre-industrieel Duits landschap weergeeft. Dat deze ontwikkeling zich niet beperkt tot de Duitstalige landen, illustreert de benadering van sprookjes in Victoriaans Engeland. Daar vormen sprookjes ook een vlucht uit de sociale misstanden, die gepaard gaan met de industrialisatie.¹²⁵ Wasko koppelt de externe wereld van Disney terecht aan het Hollywood model, maar verliest daarbij uit het oog dat de invulling van deze wereld volledig gebaseerd is op de nostalgische benadering van het verleden, zoals in de sprookjesillustraties in de negentiende eeuw het geval was.

De magische wereld van Disney heeft ook een keerzijde vanwege de aanwezigheid van het kwaad, dat in elk sprookje een rol speelt. Het kwaad staat haaks op het onschuldige, goede karakter van de hoofdpersoon, maar uiteindelijk overwint het goede. De strijd tussen goed en kwaad vormt een belangrijk en essentieel onderdeel in een Disneyfilm,¹²⁶ waarbij het kwaad een bedreigende factor is. De idyllische weergave van het sprookje kan in een enkel moment veranderen tot een angstige wereld met heksen, slechte feeën en draken die als doel hebben het goede te vernietigen. Deze momenten in de film, waaraan gerefereerd wordt in de boekillustratie en expressionistische film, kunnen als schokkend ervaren worden. Alles is erop gericht om emotie op te roepen bij het publiek en de idyllische wereld lijkt verder weg dan ooit. Door spanning op te roepen en vervolgens af te sluiten met een goed einde, geeft Disney zijn publiek voldoening.

¹²² Sturtevant 2012, p. 88.

¹²³ Biedermeierkunst is een Duitse kunststroming waar met betrekking op de schilderkunst geduid wordt op een realistische weergave van de Romantiek. Biedermeier verwijst tevens naar een nostalgisch, romantisch en *gemütlich* verleden. Allan 1999, p. 20.

¹²⁴ Anoniem 2012, ALL, lemma ‘biedermeier’.

¹²⁵ Zipes 1983, p. 134.

¹²⁶ Wasko 2001, p. 114.

HOOFDSTUK 3 DORÉ EN DE SPROOKJESFILMS VAN DISNEY

3.1 DORÉ ALS INSPIRATIEBRON VOOR DISNEY

Tijdens een reis door Europa in 1935 koopt Walt Disney 350 boeken van kunstenaars en illustrators, waaronder boeken met de illustraties van Gustave Doré.¹²⁷ Deze boeken vormen de basis voor de studiobibliotheek, die de Disneykunstenaars tot inspiratie dienen. Walt Disney, wiens rol niet in het vervaardigen van de animatie ligt, ziet zichzelf als inspirator van zijn medewerkers. Hij onderstreept de kwaliteiten van Doré door verschillende illustratieboeken in de studiobibliotheek te leggen. Disneys interesse in de Europese kunst heeft ook zijn nawerking in de rekrutering. Vooral Europese kunstenaars of kunstenaars die bekend zijn met de Europese beeldtraditie worden in dienst genomen.¹²⁸

Afgezien van Walt Disneys persoonlijke voorkeur, zijn ook voorkeuren van de Disneykunstenaars van belang. Een ieder brengt immers zijn eigen talent en perspectief in de studio.¹²⁹ Deze kunstenaars, onder leiding van Walt Disney, slaan de inspiratiebronnen erop na die een wezenlijk deel van de animatiefilm vormen. De invloed van Disneykunstenaars als Albert Hurter, Gustaf Tenggren, Oskar Fischinger en Ferdinánd Horváth is onomstreden.¹³⁰ Het is een illusie om te denken dat alleen Walt Disney de Disneystijl bepaalt, zoals dit citaat onderstreept: *'It might imply that both the style and idea came from one person, for this was seldom the case'*.¹³¹ Het werk van deze kunstenaars staat wel ondergeschikt aan Walt Disney, de eindredacteur van de film. De verwijzingen in de animatiefilms naar het werk van Doré dragen dus bij aan het idee en het gevoel dat Walt Disney wil overbrengen aan het publiek.

In dit onderzoek worden de sprookjesfilms; *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* (1937), *Assepoester* (1951) en *Doornroosje* (1959) van Disney vergeleken met de werken van Doré. Dit oeuvre van Doré is beperkt tot de werken die in de Disney Studiobibliotheek ter inspiratie aanwezig waren. Wat het onderzoek bemoeilijkt, is de opheffing van de studiobibliotheek in 1986 en het ontbreken van een lijst van de toenmalige collectie van de Disney Animation Research Library.¹³² De geselecteerde werken zijn voornamelijk gebaseerd op de werken die door Allan in *Walt Disney and Europe* en de tentoonstellingscatalogi *Walt Disneys wonderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst* en *Gustave Doré: Un peintre-né* worden genoemd. Daarnaast zijn ook andere bekende werken van Doré opgenomen als referentiemateriaal.

Van de 350 aangekochte boeken in Europa in 1935 is bekend dat de door Doré geïllustreerde *Don Quichot* van Miguel de Cervantes en de *De fabels* van Jean de la Fontaine zijn verworven.¹³³ Naar

¹²⁷ Pontarollo in tent. cat. Bourg-en-Bresse 2012, p. 59.

¹²⁸ Girveau in tent. cat. München 2008, p. 27.

¹²⁹ Smith in tent. cat. München 2008, p. 73.

¹³⁰ Allan 1999, p. 46.

¹³¹ Thomas en Johnston 1995, p. 9.

¹³² Edward Ovalle, archivaris bij Disney Animation Research Library, informatie verkregen uit e-mailcontact.

¹³³ Edward Ovalle, archivaris bij Disney Animation Research Library, informatie verkregen uit e-mailcontact.

aanleiding van Allans boek *Disney and Europe: European influences on the animated feature films of Walt Disney* is op te maken dat *Het verloren paradijs* van John Milton en *De Goddelijke komedie*¹³⁴ van Dante Alighieri in veelvoud aanwezig waren in de studiobibliotheek. Daarnaast toont hij een illustratie van *De razende Roeland* van Ludovico Ariosto,¹³⁵ *Atala* van François-René de Chateaubriand¹³⁶ en *Gargantua en Pantagruel* van François Rabelais.¹³⁷ Ook noemt Allan de bekendheid van Doré in Europa en de Verenigde Staten. Met name de werken van *De Goddelijke komedie*, *De ballade van de oude zeeman* van Samuel Taylor Coleridge, *Don Quichot* van Miguel de Cervantes en de Bijbel waren ongekend populair.¹³⁸ In de tentoonstellingscatalogus *Walt Disney's wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst* worden de illustraties van Doré bij *De sprookjes van Moeder Gans* van Charles Perrault en *De Fabels* van Jean de La Fontaine hieraan toegevoegd.¹³⁹ In de tentoonstellingscatalogus *Gustave Doré: Un peintre-né* zijn dezelfde werken genoemd.¹⁴⁰ In dit onderzoek wordt er aan de illustraties uit de bovenstaande literatuur gerefereerd, maar daarnaast ook aan Dorés illustraties voor *Idyllen van de koning* van Alfred Tennyson en *De legende van Croquemitaine: Een ridderverhaal rond Karel de Grote* van Ernest L'Épine en *De Raaf* van Edgar Allan Poe.

3.2 GUSTAVE DORÉ IN WALT DISNEY'S SNEEUWWIJFE EN DE ZEVEN DWERGEN (1937)

Disney introduceert het sprookje van Sneeuwwitje door middel van een oud verlucht sprookjesboek (afbeelding 12). Door deze benadering van het sprookje wordt duidelijk dat het sprookje in een middeleeuws verleden geplaatst wordt en aansluit bij de sprookjesillustratie uit de negentiende eeuw.¹⁴¹ De gotische beeldtaal wordt, na deze introductie, meteen duidelijk door de weergave van het kasteel (afbeelding 13 en 14). De weergave van het kasteel laat een eerste overeenkomst tussen Disney, Gustave Doré en de romantische stroming zien (figuur 2). De presentatie van een Disneykasteel is volgens Allan gelijk aan die van de Burchtenromantiek; het kasteel als een icoon van de romantiek, mysterie en avontuur.¹⁴² Op een vergelijkbare manier geeft Gustave Doré kastelen weer in *De razende Roeland* (afbeelding 15 en 16). De illustraties hebben eenzelfde insteek als in de Disneyfilm, het mysterie maakt nieuwsgierig en het avontuur daagt uit. Ten tweede is de weergave van het kasteel vergelijkbaar met de illustraties van Doré door middel van de kadering, het contrast tussen donker en licht en het majestueuze kasteel dat de aandacht op zich vestigt.

¹³⁴ Allan 1999, p. 117.

¹³⁵ Allan 1999, p. 21.

¹³⁶ Allan 1999, p. 243.

¹³⁷ Allan 1999, p. 257.

¹³⁸ Allan 1999, p. 22-23.

¹³⁹ Allan in tent. cat. München 2008, p. 39, 50.

¹⁴⁰ Pontarollo in tent. cat. Bourg-en-Bresse 2012, p. 59-60.

¹⁴¹ 'Gerade anhand der Handlungsräume lässt sich dabei aufzeigen, warum der Märchenwelt bevorzugt idyllisch und mittelalterlich inszeniert wurde, was absichtlich mit dem Charakter der Märchen als Volksliteratur korrespondierte'. Freyberger 2009, p. 152.

¹⁴² Allan 1999, p. 47.

De strijd tussen goed en kwaad komt al naar voren in het sprookjesboek, maar als de karakters worden uitgediept in het begin van de film wordt de tegenstelling duidelijk tussen de ultieme, slechte koningin en de onschuldige, liefelijke Sneeuwwitje. De motieven van de koningin worden duidelijk; de jager moet de onschuldige Sneeuwwitje doden. Het publiek weet wat voor noodlot Sneeuwwitje te wachten staat. Sneeuwwitje weet dit niet. Doordat de kijker passief moet afwachten, wordt de spanning opgebouwd. Als de jager op het punt staat Sneeuwwitje te doden, komt hij tot inkeer. Het publiek dat denkt het geanticipeerde hoogtepunt gehad te hebben, heeft het mis. Hierop volgt het *moment suprême*: Sneeuwwitjes vlucht in het bos (afbeelding 17).

Deze vlucht in het bos, wordt in de literatuur veelvuldig gerelateerd aan de illustraties van Doré. De antropomorfische omgeving van Sneeuwwitje in het bos en de duistere sfeer sluiten, volgens Allan, aan bij de illustraties van Doré.¹⁴³ In Dorés illustraties bij *De Goddelijke komedie* van Dante worden de vervloekte mensen die door zelfmoord om het leven zijn gekomen afgebeeld in de vorm van antropomorfe bomen (afbeelding 18). Sneeuwwitje is niet op een zelfde manier weergegeven als Dante en Vergilius. Sneeuwwitje wordt angstig in dit bos, terwijl Dante geen angst uitstraalt. Dorés antropomorfische bos straalt misschien een zelfde wanhoop uit, maar Dante zelf is niet eenzelfde stemming toegedaan. In Dorés illustratie voor *De razende Roeland* is wel een vijandige natuur te zien die zich tegen één persoon keert (afbeelding 19), al is Roeland wel weerbaarder dan Sneeuwwitje. Disney lijkt daarmee een fusie te hebben gemaakt van *De razende Roeland* en *De Goddelijke komedie* waarbij de antropomorfische bomen zich tegen Sneeuwwitje keren. Naast deze twee voorbeelden, die beide de duistere natuur illustreren, is ook de overgang van een vredige naar vijandig natuur, zoals te zien in *Sneeuwwitje*, te vergelijken met Dorés illustraties voor Perraults sprookje *Klein Duimpje* (afbeelding 20). Doré bouwt hier, evenals Disney, spanning op door de kijker inzicht te geven in de onheilspellende toekomst. De broers volgen hun vader in het donkere bos. De kijker krijgt daarbij een onheilspellend gevoel. Eenmaal in het bos zijn de broers verloren en aan hun lot overgeleverd. Anders dan bij *Klein Duimpje*, rent Sneeuwwitje in verwarde toestand het donkere bos in. Deze verwardheid wordt versterkt door een rondtollende cameravoering. De illustratie bij *Klein Duimpje* laat daarentegen een zorgvuldig uitgekozen compositie zien.

Deze spannende scène wordt, zoals een Disney film betaamt, opgevolgd door een vrolijke zangsessie met dieren. Het karakter van Sneeuwwitje wordt verder uitgediept om meer emotionele binding met het publiek te creëren. Vervolgens is het tijd voor de climax, de strijd tussen goed en kwaad op leven en dood. Tijdens de plezierige tijden die Sneeuwwitje beleeft met de dwergen, wordt het publiek geïnformeerd over de destructieve plannen van de koningin. Sneeuwwitje moet dood, en dood is wat het publiek te zien krijgt. Skeletten, schedels en tombes beelden de dood uit, de zwarte magie en de raaf versterken de slechtheid van de koningin. Overal spreekt de dood; in de transformatie van koningin tot heks ziet we haar botten, in de giftige appel een schedelvorm. Na deze confrontaties met het kwaad en de dood peddelt de heks over een mistig en mysterieus water. Allan vergelijkt de

¹⁴³ Allan 1999, p. 51.

heks met Charon uit *De Goddelijke komedie* van Dante, de veerman van de onderwereld, die tevens over een kwaad water peddelde (afbeelding 21).¹⁴⁴ De stemming die Disney hier bereikt is in alle opzichten hetzelfde als de beeldtaal die Gustave Doré gebruikt om een angstige en griezige atmosfeer te creëren.

Sneeuwwitje, die meerdere malen is gewaarschuwd, is de naïviteit zelf. Wanneer zij de heks ontmoet, is zij zich van geen mogelijk kwaad bewust. Eenzelfde naïviteit is terug te vinden bij de weergave van Roodkapje door Doré (afbeelding 22). Roodkapje zit naast de wolf (haar grootmoeder) in bed. Hoewel ze enige angst uitstraalt, neemt ze toch plaats naast de wolf. Zo ook bij Sneeuwwitje: ze is vooraf gewaarschuwd door de dwergen en de dieren, maar toch vertrouwt Sneeuwwitje de heks, die overigens ook nog door Disney van een afschrikwekkend uiterlijk is voorzien, vanwege haar eigen onschuldige karakter. Deze weergave die zo vol contrast staat prikkelt de kijker. Het onvermijdelijke vindt plaats: Sneeuwwitje neemt een hap van de appel en valt dood neer. Hierop volgt een donderslag. De natuur ondersteunt de veroordeling van de situatie, zoals een Disneyfilm betaamt. De dwergen treden heldhaftig op en jagen de heks na. Zonder dat het verdere interventie behoeft, is het een bliksemschicht die de heks van de rots af doet vallen.

De schijndode Sneeuwwitje ligt opgebaard in een open plek in het bos. Naast de dwergen verzamelen zich veel dieren in grote droefenis (afbeelding 23). Disney gebruikt de lichtinval om de compositie te benadrukken. De compositie lijkt op de illustratie van Doré bij Perraults sprookje *Doornroosje*, waar de tevens schijndode Doornroosje op haar prins wacht (afbeelding 24). Het bovennatuurlijk licht benadrukt haar goede ziel, zoals ook in Dorés illustratie het geval is. Als de prins vervolgens Sneeuwwitje kust opent zij haar ogen.

Sneeuwwitje gaat, samen met de prins, te paard haar nieuwe toekomst tegemoet (afbeelding 25). De scène doet denken aan de illustratie van Doré bij *Idyllen van de koning* van Tennyson waarin Gereint en Enid te paard worden weergegeven in een idyllische omgeving (afbeelding 26). Deze illustratie van Doré sluit aan bij de gecreëerde magische wereld van Disney, waarin het kwade verder weg lijkt dan ooit. Vervolgens verschijnt er een kasteel aan de hemel (afbeelding 27). De presentatie van het kasteel in de lucht, omgeven door lichtstralen, geeft deze scène een religieuze connotatie. De uitwerking van de wolkenlucht die doorbroken wordt door de zonnestralen, doet denken aan de meerdere bijbelgravures van Doré en in het bijzonder aan *Het nieuwe Jeruzalem* dat tevens uit de hemel neerdaalt (afbeelding 28). Bij Doré is evenals bij Disney alles geënceneerd. Licht is dus niet zomaar licht, maar bevat een boodschap. In dit geval benadrukt Disney haar goede en pure ziel. Nadat het kwade is overwonnen krijgt Sneeuwwitje wat haar toekomt, een gouden toekomst.

In de referenties naar het werk van Doré in de Disneyfilm *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* komen veel stijlkenmerken van Doré terug; de romantiek die gepaard gaat met de mysterie en het avontuur, de compositie en de iconografische beeldtaal die naar voren komt in het antropomorfe bos en de morbide symboliek. Deze elementen die geïnspireerd zijn op Doré zijn geplaatst in belangrijke

¹⁴⁴ Allan 1999, p. 48- 49.

scènes en zijn van invloed op de verhaalontwikkeling in de film. Deze scènes brengen spanning en verwondering teweeg bij het publiek en daarmee lijken de referenties naar Doré vooral gericht te zijn op het effect bij het publiek.

3.3 GUSTAVE DORÉ IN WALT DISNEYS ASSEPOESTER (1950)

Het sprookje van Assepoester wordt wederom aan de hand van een sprookjesboek ingeleid. Ditmaal is het niet middeleeuws verlucht maar een geïllustreerd sprookjesboek (afbeelding 29). De bladzijden worden aanvankelijk omgeslagen en vervolgens gaan de illustraties over in animatie. De lezer wordt opgenomen in de fictieve wereld. De omgeving is verwant aan de film *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*; schattige huisjes in een glooiend landschap. De begeleidende tekst luidt: ‘A tiny kingdom; peaceful, prosperous and rich in romance and tradition’.¹⁴⁵ Wederom vindt het sprookje, met noodlottige ontwikkelingen, plaats in een onschuldige en vredelievende omgeving. Anders dan in de film *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* verschilt de eeuw waarin het verhaal zich afspeelt. De film *Assepoester* speelt zich af in de negentiende eeuw.¹⁴⁶ Wel kunnen sommige begrippen zoals een kasteel, adel/koningshuis en een bal als middeleeuws beschouwd worden.

In de eerste minuten van de film wordt de toon gezet en is er reeds diverse malen naar *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* verwezen. De animators laten zich niet langer alleen inspireren op de sprookjesillustraties uit de negentiende eeuw, maar refereren ook aan de ontwikkelde Disneystijl. Hierdoor kan de invloed van illustrators uit de negentiende eeuw moeilijker onderscheiden worden. *Assepoester* is tevens de eerste animatiefilm waarin de Europese invloeden alleen zijn geïnterpreteerd door Amerikaanse animators omdat de Europese animators zijn vertrokken of overleden.¹⁴⁷

Doré heeft het sprookje *Assepoester*, ook aan de hand van *De sprookjes van moeder gans* van Perrault, uitgebeeld in drie illustraties; Assepoester als werkster, Assepoester bij het bal en Assepoester die het glazen muiltje past. De illustraties tonen een zestiende-eeuwse omgeving, zoals dit in alle sprookjesillustraties door Doré bij Perrault het geval is.¹⁴⁸ In de eerste scène zien we een keuken waarin Assepoester en haar peetmoeder staan afgebeeld (afbeelding 30). De illustratie vertelt over de dienende houding van Assepoester die als werkster haar eigen (stief)familie moest verzorgen. In de keukenscène kijkt Doré al vooruit op het verloop van het verhaal door de peetmoeder en de uitgeholde pompoen te tonen. Een dergelijke presentatie van het sprookje is ook bij de Disneyfilm *Assepoester* aanwezig. In de eerste scène van de film zingt Assepoester over haar wensen en verlangens, in de achtergrond wordt het publiek al (onbewust) geïnformeerd over het kasteel (afbeelding 31).

Het Disneysprookje *Assepoester* is, evenals Dorés *Assepoester*, gebaseerd op de sprookjes van Perrault, die minder gruwelijkheden beschrijft dan het sprookje *Aschenputtel* zoals beschreven door de

¹⁴⁵ Walt Disney, David Hand (leidinggevend regisseur), *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, 1937.

¹⁴⁶ Sturtevant ziet de verbinding tussen *Assepoester* en de negentiende eeuw door de weergave van het sprookjesboek. De illustraties in dit sprookjesboek lijken op de illustraties bij de romans van Jane Austen door Thomsen en Brock. Sturtevant 2012, p. 88.

¹⁴⁷ Allan 1999, p. 207.

¹⁴⁸ Brown 2000, p. 969.

broeders Grimm. Toch maakt Disney qua iconografie veel gebruik van de illustraties bij Grimm.¹⁴⁹ De grote rol van de dieren in de Disneyfilm is bijvoorbeeld gebaseerd op de iconografische traditie bij Grimms sprookjes. Bij Perrault is de rol van dieren nihil. Het kat en muis spel, dat als tweede verhaallijn naast het sprookje wordt verteld, is volledig door Disney bedacht.

De eerste scènes van de film laten het goede karakter van Assepoester zien door middel van een lied en haar omgang met de dieren. Na deze scènes volgt de confrontatie met haar stieffamilie. De zussen zijn verwend, lelijk en gemeen. Haar stiefmoeder is Assepoesters grootste probleem. De strijd tussen goed en kwaad die overwonnen moet worden speelt, zoals in elke Disneyfilm, ook hier een rol. Als Assepoester al het nodige werk heeft verricht en haar stieffamilie ontbijt op bed brengt, wordt ze op het matje geroepen door haar stiefmoeder. De ernst van de scène wordt versterkt doordat de schaduwen van het raamwerk die als tralies over haar heen vallen als Assepoester de deur open doet (afbeelding 32). De scène doet denken aan de illustraties van Doré bij *De Raaf* van Edgar Poe, waar schaduwwerking tevens voor een groot deel verantwoordelijk is voor de bedrukkende sfeer (afbeelding 33). De schaduw in Assepoester werkt op eenzelfde manier: hij vestigt de aandacht op Assepoesters gevangen positie.

De scène wordt opgevolgd door een hoopvolle blik op de toekomst: de koning van het land zoekt naar een waardige partner voor zijn zoon. Naar aanleiding van zijn terugkomst wordt er een bal georganiseerd waar de prins voorgesteld zal worden aan alle meisjes van het land. Voor Assepoester is het onmogelijk naar het bal te gaan vanwege haar vele taken. Disney laat vervolgens een scène zien waarin de muizen en de vogels de baljurk voor Assepoester maken. Deze scène is afwezig in het originele verhaal, maar wekt hoop op bij het publiek. Als Assepoester zich in deze jurk presenteert aan haar stieffamilie resulteert dit in een scène die even duizelingwekkend is als de rondtollende cameravoering van Sneeuwwitjes vlucht in het bos. De jurk wordt van Assepoester afgetrokken en Assepoester is ten einde raad en valt in de tuin ter aarde. Haar peetmoeder verschijnt voor het eerst in de Disneyfilm. Ze tovert de jurk, de paarden en de pompoenenkoets. Assepoester gaat naar het bal (afbeelding 34).

De balscène is tevens door Gustave Doré geïllustreerd (afbeelding 35). Deze bezit bij hem, in tegenstelling tot bij Disney, niet een groots, maar een intiem karakter. Doré laat zijn eigen stijl hier doorschemeren door karikaturale trekken bij de aanwezigen aan te brengen. De nieuwsgierigheid en de verwrongen expressie is van de gezichten af te lezen. Assepoester lijkt overrompeld door deze aandacht en het contrast tussen dit deugdelijke meisje en haar omstanders wordt door Doré vergroot. Deze karikaturale benadering van het verhaal zien we bij Disney al gedurende de hele film. Assepoester is een liefelijk meisje, de personen om haar heen zijn karikaturen zoals haar stiefmoeder, stiefzusters en de personen aan het hof.

De vlucht naar huis lijkt vergelijkbaar met de vlucht vanaf het kasteel in de illustratie van Doré bij het sprookje *Ezelshuid* van Perrault (afbeelding 36 en 37). Beide prinsessen snellen de

¹⁴⁹ Girveau in tent. cat. München 2008, p. 224.

trappen van het kasteel af, uit angst ontdekt te worden. Het late tijdstip, het kasteel op de achtergrond, de blikken achterom roepen eenzelfde emotie op als de vlucht van Assepoester in de Disneyfilm.

Na het bal is het hele hof erop gebrand het mysterieuze meisje te vinden. Een ieder moet het glazen muiltje passen om zo de ware prinses te ontdekken (afbeelding 38). Deze scène heeft Doré tevens afgebeeld (afbeelding 39). In deze illustratie portretteert Doré Assepoesters familie. Haar vader, stiefmoeder en stiefzusters staan op de achtergrond. Hun houding is minachtend, gelijk aan de interpretatie in de Disneyfilm.

Disney saboteert de scène waarin het glazen muiltje gepast wordt, door in de eerste plaats Assepoester op te sluiten op haar kamer en ten tweede het muiltje te laten versplinteren. De kans op Assepoesters redding lijkt hierdoor verkeken. Zo ontstaat er een groter contrast met het positieve einde van de Disneyfilm.

In *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* is de architectuur, natuur en het kwaad anders weergegeven dan in *Assepoester*. Het kasteel doet modern aan en is niet te vergelijken met de gotische beeldtaal in *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* die verwant was aan het oeuvre van Doré. De natuur, zoals de tuin waarin Assepoester radeloos ter aarde valt, doet volgens Allan denken aan Fragonards (1732-1806), die veelal tuinen met beelden en fonteinën afbeeldde in zijn schilderijen (afbeelding 40 en 41). Deze tuinen zijn dermate anders van karakter, zodat zij ook niet met Dorés stijl te vergelijken zijn. Het kwaad waarvoor Dorés verbeeldingskracht in *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* werd gebruikt, is in de Disneyfilm *Assepoester* niet van toepassing. Maar ook bij Doré zien we in het sprookje van Assepoester geen gotische beeldtaal, geen natuur en geen donkere verbeeldingswereld. Zijn stijl uit zich in dit sprookje met name in de karikaturale weergave, waar Disney zich naadloos bij aansluit.

3.4 GUSTAVE DORÉ IN WALT DISNEY'S DOORNROOSJE (1959)

Het sprookje Doornroosje wordt weer door middel van een sprookjesboek geïntroduceerd, maar anders dan voorheen. De voorkant van het boek is met edelstenen belegd; een duidelijke verwijzing naar de middeleeuwen, de binnenkant is voorzien van veel illustraties (afbeelding 42). Deze illustraties verwijzen enerzijds naar de middeleeuwen door het perspectief, de versierde initialen en de ornamentale motieven, anderzijds doen ze modern aan door het kleurgebruik en de stileren. Hierdoor wordt de wens van Earl Eyvind, artistiek leider van de film, duidelijk om een gestileerde gotische stijl te realiseren.¹⁵⁰

De film begint bij het feest naar aanleiding van de geboorte van Aurora, die later de bijnaam Doornroosje krijgt. Op dit feest zijn drie goede feeën aanwezig die het kind wonderlijke gaven mee willen geven. Malafide, een slechte fee, is niet uitgenodigd en maakt van deze gelegenheid gebruik om het kind een vloek mee te geven; voor haar zestiende jaar zal Doornroosje zich prikken aan het spinnewiel en dood neervallen. Malafide komt binnen met donder en bliksem, zij verschijnt uit het

¹⁵⁰ Allan 1999, p. 233.

vuur, vergezeld door een raaf. Ook Doré gebruikt de raaf als attribuut bij de heks in Doornroosje.¹⁵¹ Zij brengt een onheilspellende dimensie mee. Tijdens het uitspreken van de vloek verschijnen creaturen als kikkers, vleermuizen en draken (afbeelding 43). Bij deze duistere verbeelding keren de animators terug naar de verbeeldingskracht van Doré. In de *Legende van de Croquemitaine: Een ridderverhaal rond Karel de Grote*, zien we bij Doré al een dergelijke fantasie (afbeelding 44).

De vloek wordt deels aangepast en door een kus van ware liefde kan Doornroosje weer tot leven gewekt worden. De sfeer in de Disneyfilm is nog steeds grimmig; een groot vuur wordt aangestoken en alle spinnewielen van het land worden verbrand. Het beeld kleurt rood. De feeën zorgen voor de vrolijke balans met hun gekibbel en aparte manieren. Ze besluiten Doornroosje op te voeden, als drie normale vrouwen midden in het bos.

Ongeveer zestien jaar later verbijt Malafide zich in haar donkere kasteel. Ze heeft Doornroosje nog steeds niet gevonden (afbeelding 45). Het kasteel en de omgeving doen wederom denken aan het oeuvre van Doré. De rotsachtige omgeving die Allan in het geval van *Pinokkio* aan *De Goddelijke komedie* van Dante verbindt,¹⁵² lijkt in het geval van Malafide eerder te verbinden met illustraties van Doré bij *Het verloren paradijs* van John Milton en *De razende Roeland* van Ludovico Ariosto (afbeelding 46 en 47). Eenzelfde mysterie, onbewoonbaarheid en donkere grootsheid wordt hier getoond. De weergave van de puntige donkere rotsen omgeven door mist in de Disneyfilm is nagenoeg gelijk aan de voorstellingen van Doré.

De spannende scène wordt verwisseld en het publiek wordt de bijna zestienjarige Doornroosje voorgesteld. De feeën zorgen voor een humoristische interval. Doornroosje wordt weggestuurd vanwege de voorbereidingen op haar verjaardag en ontmoet in het bos voor het eerst de prins. De weergave van de natuur in deze scène, evenals de natuur in de scène waar de prins in een later stadium op zoek is naar Doornroosje, lijkt sterke banden te hebben met de weergave van de natuur in *De razende Roeland* (afbeelding 48 en 49). De bomen met hun kronkelende wortels en veel detaillering op de stam, benadrukken de verticaliteit. De afbeelding van de ruiter te paard laat zich goed vergelijken met deze scène in de film. Eenzelfde donkere omgeving wordt in Disneys *Doornroosje* weergegeven wanneer de prins op zoek is naar Doornroosje met dezelfde vastberadenheid van de ruiter in een gestileerd landschap.

Na Doornroosjes ontmoeting in het bos wordt ze meegenomen naar het kasteel voor haar zestiende verjaardag. Hier wordt ze gehypnotiseerd door een licht dat ze volgt en uiteindelijk prikt ze zich aan het spinnewiel. De vloek is toch voltrokken.

Vanaf deze gebeurtenis beginnen de illustraties van Doré bij het sprookje van Doornroosje pas, die het prikken aan het spinnewiel als uitgangspunt neemt. Waar er bij Doré sprake is van een overwoekering gedurende honderd jaar, wordt de vloek bij Disney door het heldhaftig optreden van de prins tot een korte duur gereduceerd. Dit verschil resulteert zich in een ander karakter van de

¹⁵¹ Freyberger 2009, p. 155.

¹⁵² Allan 1999, p. 88.

bewerking van Doré en Disney in het sprookje *Doornroosje*. De prins in Dorés *Doornroosje* gaat af op een gerucht van een vervloekte prinses en meent onder de struikgewassen een kasteel te zien. Aangekomen bij het kasteel is de honderdjarige vloek verlopen, hij hoeft dus geen tegenprestatie te leveren. Gheeraert merkt op dat deze zoektocht naar de prinses wel luguber is; alsof er lijken liggen (afbeelding 6).¹⁵³ In Disneys *Doornroosje* is de prins al gehecht aan *Doornroosje* en gaat bewust op zijn doel af. Hij ondervindt wel strijd: nadat hij door de feeën bevrijd is uit de kerker van Malafide, moet hij het doornenbos doorbreken met het zwaard en ook de draak verslaan. De spanning wordt hier gecreëerd door Disneys strijd tussen goed en kwaad.

Hoewel Disney behoorlijk aan het originele verhaal gesleuteld heeft, sluit het in de uitwerking van deze alternatieve verhaallijn wel aan bij de beeldtaal van Doré. Ten eerste wordt de architectuur beter in beeld gebracht tijdens de bevrijding van de prins uit de kerker van het kasteel van Malafide. De ruïnes, wenteltrappen en de monsters op de pilaren zijn in Dorés oeuvre niet vreemd, daar hij vaak op een gotische beeldtaal terugvalt. Ten tweede rijst er een doornenhaag op uit de grond nadat Malafide een vloek uitgesproken heeft (afbeelding 50). Deze doornenhaag wordt door Pontarollo in de tentoonstellingscatalogus *Gustave Doré: Un peintre-né* verbonden aan *De Sprookjes van moeder gans* van Perrault en *De razende Roeland* door Ariosto.¹⁵⁴ Er is geen afbeelding aan toegevoegd, maar de doornenhaag in de Disneyfilm lijkt verwant aan de kronkelende weergave van de bomen in *De razende Roeland* (afbeelding 19 en 51). Ten derde transformeert Malafide zelf in een draak in haar laatste poging om de prins te verslaan (afbeelding 52). Dit doet denken aan de ridderromans die Doré heeft geïllustreerd, waarbij een ridder de meest onmogelijke wezens moest verslaan zoals in de *De legende van Croquemitaine; Een ridderverhaal rond Karel de Grote* van Ernest L'Épine en *Don Quichot* van Miguel de Cervantes (afbeelding 44 en 53).

De draak is verslagen en de prins laat *Doornroosje* uit haar slaap ontwaken. Een laatste scène die te vergelijken is met de illustraties van Doré. Bij Doré zien we in deze scène een duidelijke lichtval waarbij *Doornroosje* het middelpunt is van de compositie (afbeelding 24). Rondom haar bed zijn de gevolgen te zien van de overwoekering, maar *Doornroosje* is nog even prachtig. Bij Disney is er geen sprake van eenzelfde lichtinval. De scène vindt plaats in een somber interieur en pas na de kus komt er opnieuw kleur in de kamer en in *Doornroosjes* verschijning (afbeelding 54). Bij Disney volgt er na de kus een ontroerende ontmoeting met haar ouders en als afsluiter een dans met de ware liefde; de dappere prins.

De theatrale benadering, de gotische, romantische stijl en de verbeeldingskracht lijken op Doré geïnspireerd. Hoewel het verband tussen Disneys *Doornroosje* en het oeuvre van Doré nauwelijks aan bod komt in de literatuur, lijkt het door de vele voorbeelden van verwantschap aannemelijk dat Disney toch zeker enkele van deze scènes inspireerde op de werken van Doré, wiens voorbeelden in de studiobibliotheek voorhanden waren.

¹⁵³ Gheeraert 2006, p. 11.

¹⁵⁴ Pontarollo in tent. cat. Bourg-en-Bresse 2012, p. 59.

3.5 DISNEYFICATION

In de sprookjesfilms van Disney zijn verschillende elementen besproken die sterke gelijkenissen bevatten met het oeuvre van Doré. De gelijkenissen zijn te verdelen in drie categorieën. Allereerst neemt Disney een door Doré gebruikte iconografische beeldtaal over, die tot uitdrukking komt in de middeleeuwse referenties, de karikatuur, de verbeeldingskracht en de romantische stroming. Ten tweede valt op dat Disney qua visuele stijl aan Doré refereert door eenzelfde lichtgebruik, compositie en inscenering. Ten derde is er eenzelfde spanningsopbouw te bemerken. Door in te spelen op de emotie met behulp van humor en angst, weten beide kunstenaars sensatie op te roepen bij het publiek.

Naast deze elementen die Disney overneemt van Doré, zijn er ook elementen die Disney niet overneemt van Doré. Het soms schokkende en macabere karakter van Dorés oeuvre wordt maar tot op zekere hoogte gebruikt. Dit uit zich in een fragmentarische opname van bepaalde elementen uit Dorés werk of door een karakterwijziging van het werk van Doré. Dit proces wordt ook wel *Disneyfication* genoemd, een term die voor het eerst gebruikt door Peter Fallon in 1991.¹⁵⁵ Gene Walz, gespecialiseerd in filmgeschiedenis, definieert de term als volgt: '*Disneyfication denotes the company's bowdlerization of literature, myth, and/or history in a simplified, sentimentalized, programmatic way*'.¹⁵⁶ Hoewel Walz de term specifiek verbindt aan literatuur, mythe en geschiedenis, kan deze term ook toegepast worden op al het door Disney gebruikte bronnenmateriaal, zoals in dit hoofdstuk verder wordt toegelicht.

3.5.1 COMMUNICATIEMODEL VAN LASWELL

Deze overeenkomsten en verschillen tussen Disney en Doré worden aan de hand van vijf punten onderzocht, volgens een methode gebaseerd op een vereenvoudigd model van mediacommunicatie, ontwikkeld door Laswell (1948).¹⁵⁷ De specifieke rol van Doré als inspiratiebron wordt uitgediept, doordat dit model de verschillen, overeenkomsten en verbanden tussen deze twee kunstenaars, elk uit een andere eeuw, blootlegt. Het model gaat uit van een direct verband tussen de zender, de boodschap, het medium, de ontvanger en het effect. Door deze lineaire visie wordt dit model door De Boer en Brennecke in *Media en Publiek* ingedeeld bij de theorieën, die uitgaan van de almacht van de media.¹⁵⁸ Dit model is gemaakt vanuit een sociologisch en psychologisch uitgangspunt en wil uiteindelijk de invloed van de media op het publiek meten. Dit model, dat een passief publiek veronderstelt, is inmiddels achterhaald doordat externe factoren het bereik van de media kunnen beperken. Nieuwe theorieën omtrent de invloed van de media gaan niet uit van de almachttheorie, maar focussen zich meer op de invloed van ruis en omstandigheden. Vanuit verschillende perspectieven proberen deze modellen de ruis te bepalen en daarmee 'echte' invloed van de media op

¹⁵⁵ Peter Fallon spelt dit als: Disneyisation. Kehoe 1991, p. 151.

¹⁵⁶ Walz 1998, p. 51

¹⁵⁷ De almacht van de media theorie was voornamelijk populair na de opkomst en bewustwording van massamedia tot aan de jaren zestig van twintigste eeuw. Boer en Brennecke 1995, p. 18.

¹⁵⁸ Boer en Brennecke 1995, p. 15.

de mens.¹⁵⁹ Deze modellen gaan wel uit van dezelfde basisprincipes zoals verondersteld door Laswell. Het model van Laswell is daarmee een basaal model dat de kernpunten benadert. Voor de opzet van deze studie gaan de latere theorieën over de massacommunicatie te ver omdat er, met betrekking tot het publiek van Doré en Disney, niet met zekerheid ontleed kan worden op welk macro en micro niveau de mediaboodschappen worden beïnvloed en daarmee anders geïnterpreteerd worden door de ontvanger. Voor dit onderzoek is slechts het uitgangspunt van de zender relevant, waar ook in de almachttheorie van de media van uit wordt gegaan. Het model van Laswell is dan ook wel toepasbaar op het werk van Doré en Disney, omdat zij beide de zender van de communicatie zijn en vanuit hun standpunt de boodschap, het medium, het publiek en het effect bekeken wordt.

3.5.2 ZENDER

Zender wordt door Van Dale gedefinieerd als: ‘iemand die iets zendt, televisie- of radiozendapparaat en organisatie die radio- of tv-programma’s uitzendt’.¹⁶⁰ Het model van Laswell veronderstelt dat de zender een bepaalde boodschap heeft en die wil uitdragen. De intentie of het idee, dat vooraf gaat aan de boodschap, wordt hier besproken.

In het geval van Gustave Doré vermeldt Kaenel, dat geld en bekendheid de belangrijkste factoren waren voor Doré om voor een carrière als illustrator te kiezen. Kaenel voegt hieraan toe, dat het één van de weinige mogelijkheden was voor een jonge, niet opgeleide kunstenaar.¹⁶¹ Als illustrator staat Doré in dienst van de geschreven tekst. De illustraties zullen zich moeten aanpassen aan de tekst om een eenheid te kunnen vormen. Zijn werk kan per publicatie van karakter verschillen, omdat er een andere doelgroep geadresseerd wordt. Hierdoor is de drijfveer van Doré, als zender van de communicatie, moeilijk te ontleden. Kaenel merkt wel een aantal strategische keuzes van Doré op, die zijn doelen verduidelijken. Doré begint zijn carrière als illustrator in de het kindergenre, maar distantieert zich hier later van en richt zich op literatuur wat meer in aanzien staat.¹⁶² Dit doet hij door zijn illustraties bij *Gargantua en Pantagruel* (1954) van Rabelais niet op te nemen in een overzichtspublicatie in 1856. Ook weigert hij als meer gevestigde illustrator nog meer ‘*medieval buffooneries*’ te illustreren, ondanks het succes hiervan. Het is gedocumenteerd dat hij illustraties weigert te maken bij literatuur geschreven door Boccaccio, Brantôme en Montaigne.¹⁶³ Door bovenstaande informatie kan met betrekking tot de intentie van de zender worden opgemaakt, dat Doré zich niet louter laat leiden door commercieel succes, maar strategische keuzes maakt die mogelijk invloed hebben op zijn reputatie. Deze strategische keuzes hebben echter geen gevolgen voor het commerciële succes. Integendeel: Kaenel vermeldt dat hij vanaf 1860 een onaantastbare status had in Engeland. Volgens het model van Laswell, lijkt de intentie van Doré met betrekking tot de illustratie gedeeltelijk te zijn verschoven. Eerst is hij uit op nieuwe carrièrekansen, die hem geld en roem bieden,

¹⁵⁹ Boer en Brennecke 1995, p. 11.

¹⁶⁰ www.vandale.nl, ‘zender’, laatst geraadpleegd op 21 september 2016.

¹⁶¹ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 77.

¹⁶² Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 77.

¹⁶³ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 82.

later kiest hij niet alleen voor commercieel succes, maar wil hij door strategische keuzes zijn reputatie als illustrator wijzigen.

De strategische keuzes die bij Doré aan de orde zijn, zien we bij Disney terug onder de naam brandmarketing. Vanaf de eerste langspeelfilms *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, waarin Disney voor het eerst een massapubliek bereikt, is de inhoud van zijn films vrij homogeen. Hierdoor wordt een verwachtingspatroon gecreëerd bij het publiek, waardoor ze beter aansluiten op de commerciële markt. De marketingstrategieën blijven niet beperkt tot de animatiefilms; ook uit zijn speelfilms, televisie, verkoopartikelen en themaparken blijkt een commerciële oriëntatie. De films zijn, hoewel dit de oorsprong van de firma is, geworden tot een onderdeel van de Walt Disney Company. De omvang van de Disneyproducten geeft een andere intentie aan dan bij Doré. Disney probeert op elke mogelijke wijze zijn publiek over te halen tot het consumeren van verwante producten, terwijl Doré zich beperkt tot de kunst. Om entertainment te verkopen met zo veel mogelijk afzet moet de amusementsfilm voor alle leeftijden en doelgroepen geschikt zijn.¹⁶⁴ Daarom past Disney de inhoud van de film aan, staat hij vrij tegenover elke bron en maakt hij op een programmatische manier zijn films, zoals samengevat in de term Disneyfication. Het publiek is dus van dermate belang voor Disney, omdat het in direct verband staat met zijn intentie en daarmee gevolgen heeft voor de inhoud. De intentie van Disney is dus in grote mate hetzelfde als bij Doré; ook Disney is op zoek naar geld en bekendheid. Het voornaamste verschil ligt in de manier waarop deze doelen worden behaald: Doré kiest zijn doelgroep, terwijl Disney een zo groot mogelijk publiek verzamelt. Disney zou geen moeite hebben met ‘*medieval buffooneries*’, als dit een commercieel succes zou worden. Sterker nog, zijn films zijn middeleeuwse grappenmakerij.

3.5.3 BOODSCHAP EN MEDIUM

Het tweede begrip uit het model van Laswell is de boodschap, het derde begrip is het medium. De boodschap wordt door middel van het medium doorgegeven. In het geval van Disney en Doré is de boodschap zo verweven met het medium, dat er gekozen is om deze begrippen als één geheel te behandelen. Van Dale definieert boodschap als: ‘een opvatting verkondigen’ en medium als: ‘al wat dient tot overdracht tot informatie’.¹⁶⁵ De boodschap door middel van het medium is, in betrekking tot dit model, de manier waarop en waardoor de zender communiceert tot het publiek. De verschillen tussen het medium van Doré en Disney zijn duidelijk. Doré communiceert via illustraties en kan daardoor, zoals ook aangehaald bij de ‘zender’, een veel mindere stempel drukken op de boodschap. Disney maakt een eigen productie, waarbij hij kiest voor het medium animatiefilm. Hierdoor kan hij zelf de boodschap invullen, omdat hij de mogelijkheid heeft om de verhaallijn aan te passen. Hoewel er een duidelijk verschil is op te merken qua medium, heeft de film een sterke verwantschap met de populaire cultuur van de negentiende eeuw met haar magische lantaarnshows, fantasmagoria’s,

¹⁶⁴ Wasko 2001, p. 185.

¹⁶⁵ www.vandale.nl, ‘boodschap’, laatst geraadpleegd, 21 september 2016 en www.vandale.nl, ‘medium’, laatst geraadpleegd op 21 september 2016.

panorama's en diorama's.¹⁶⁶ Dorés werk wordt ook voor deze doeleinden gebruikt. Dit toont aan, dat Doré sterke banden heeft met de populaire beeldcultuur van de negentiende eeuw, die niet beperkt blijven tot boekillustraties.

Beide media zijn gericht op het bereiken van een groot publiek en op de commercie. Doré doet dit door aan te sluiten bij de wensen van het publiek. Zijn illustraties zijn vervaardigd in de stijl van de romantiek met middeleeuws repertoire, wat geliefd werd door een breed publiek. Zijn verbeeldingskracht benadrukt zijn originaliteit en onderscheidt hem van andere illustrators. Daarnaast zijn Dorés illustraties door het gebruik van *chiaroscuro*, compositie en enscenering eenvoudig te lezen en dus voor een groot publiek geschikt. Bovenal heeft zijn oeuvre de kracht om emoties los te maken bij het publiek, met name in zijn religieuze werken.¹⁶⁷ Dit maakt hem tot één van de meest favoriete illustrators van zijn tijd.

Bij Disney valt op dat hij in zijn sprookjesfilms op diverse punten refereert aan de stijl van Doré. Zoals is opgemerkt bij de zender, heeft Disney een commerciële instelling en wil hij een zo groot mogelijk publiek bereiken. Dit heeft gevolgen voor de boodschap. Dorés werk is geschikt voor diverse doelgroepen, maar kan niet in originele vorm overgenomen worden door Disney. Voor Disney is het van essentieel belang om aan te sluiten op een begrijpbare beeldtaal, zodat het publiek de boodschap op een juiste manier interpreteert. Het is van belang dat deze beeldtaal aansluit op de traditie en dus in verband staat met het collectief geheugen. Doré maakt als invloedrijk illustrator en in bredere zin als onderdeel van de populaire cultuur deel uit van het gevormde collectief geheugen in de negentiende eeuw. De referenties naar het werk van Doré zijn in dat opzicht, zoals ook de tentoonstellingscatalogus *Doré: Master of Imagination* opmerkt, vaak onbewust, vaag en exclusief.¹⁶⁸ Dorés invloed is lastig de duiden, omdat het collectief geheugen opgebouwd is uit individuen, die elk op een andere manier in aanraking komen met de populaire beeldcultuur en deze vanuit verschillende perspectieven aanschouwen. De invloed van Doré op het collectief geheugen kan dus alleen benaderd worden door het beeldmateriaal uit de negentiende eeuw te vergelijken en de referenties naar zijn werk, hetzij bewust, hetzij onbewust, zichtbaar te maken. In het sprookjesgenre wordt Dorés invloed erkent door Freyberger.¹⁶⁹ Omdat de iconografische beeldtaal van dit specifieke genre zich met name vormde in de negentiende eeuw, is Dorés invloed hier beter zichtbaar. Ook in de Bijbelse iconografie wordt Dorés invloed erkent; Kaenel stelt dat kunstenaars van een volgende generatie vanwege Dorés internationale distributie, het formaat en *chiaroscuro* niet om Doré heen kunnen.¹⁷⁰ De verwijzingen naar het werk van Doré in de twintigste eeuw geeft Dorés actualiteit aan, die ingebed is in het collectieve geheugen. Disney erkent de rol van Doré door aan hem te refereren.

¹⁶⁶ Elsaesser en Hagener 2009, p. 1.

¹⁶⁷ Kaenel in tent cat. Parijs 2014, p. 177.

¹⁶⁸ Robert in tent. cat. Parijs 2014, p. 289.

¹⁶⁹ Freyberger 2009, p. 155.

¹⁷⁰ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 181

De referentie aan het werk van Doré heeft niet alleen betrekking op de iconografie, ook de visuele stijl en de spanningsopbouw worden door Disney gebruikt en naar zijn hand gezet. De Disneyfication van het werk Doré is evident. In *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* komt één van de duidelijkste verwijzingen naar het werk van Doré naar voren: Sneeuwwitjes vlucht in het antropomorfe bos. Disney gebruikt het antropomorfe om spanning op te bouwen, maar direct na deze scène wordt door de vrolijke zangsessie bevestigd dat het een Disneyfilm is en dus geschikt voor alle leeftijden. Disney maakt gebruik van de spanning van Doré om voor hoogtepunten te zorgen, maar langdurige spannende momenten worden absoluut vermeden. Daarmee geeft Disney een andere dimensie aan het werk van Doré. In de film *Assepoester*, waar Dorés karikaturale stijl naar voren komt, is de aanpassing van het werk van Doré minder. Voor een groot deel komt de karikaturale stijl overeen met de wens van Disney; een directe leesbaarheid voor een groot publiek. Uit de film *Assepoester* blijkt ook dat Disney aansluit bij de iconografische stijl van het sprookjesgenre en hierin wordt de methodische benadering van de Disneyfication bevestigd. In het geval van de film *Doornroosje* komt in het bijzonder Dorés verbeeldingskracht naar voren. Dit zorgt voor spannende scènes die op een vergelijkbare manier kunnen worden opgevat als bij *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, maar ook het spectaculaire effect dat Disney heeft afgeleid van Dorés illustraties bevestigen wederom de eclectische keuzes van Disney. Disneyfication lijkt per definitie ook te verbinden aan de commerciële insteek van Disney. De commercie en een zo groot mogelijk publiek bereiken is het hoofddoel, met als gevolg dat de inhoud op deze factoren wordt aangepast. Het gekozen medium, de animatiefilm, is Disneys instrument waarmee hij deze boodschap verkondigt en die een van zijn speerpunten; het mediabereik, beïnvloedt.

Het werk van Doré heeft tevens de bijkomstigheid dat het erg geschikt is voor de filmindustrie. Dorés werk wordt namelijk bijzonder geroemd omdat zijn werk al anticipeert op de komst van de cinema. Deze anticipatie bestaat hoofdzakelijk uit drie punten. Ten eerste meent Laps dat Doré een nieuwe manier van illustreren heeft ontwikkeld. Tekst en illustratie zijn bij Doré dermate nauw met elkaar verbonden dat ze een eenheid vormen, vergelijkbaar met de samensmelting van tekst en beeld in een film.¹⁷¹ Ten tweede is de wijze waarop Doré illustreert vernieuwend; Doré laat scènes elkaar nauw opvolgen waardoor de illustraties een andere dynamiek geven bij een verhaal.¹⁷² Ten derde creëert Doré een *mise en scène*; als een regisseur dirigeert Doré alle componenten in een afbeelding.¹⁷³ Hierdoor bevinden zijn illustraties zich al in een voorstadium van het bewegende beeld.

3.5.4 Publiek

Het vierde begrip uit het model van Laswell is het publiek en wordt door Van Dale omschreven als: ‘de mensen, de bezoekers enz. in een openbare zaal, een stadion en het volk, de

¹⁷¹ Laps in tent. cat. Straatsburg 2014, p. 72.

¹⁷² Brown 2000, p. 975.

¹⁷³ Robert in tent. cat. Parijs 2014, p. 288

massa'.¹⁷⁴ In het geval van Disney en Doré is het publiek nader te definiëren; het publiek is beperkt tot de mensen die in aanraking komen met het werk van Doré of Disney.

Het is naar voren gekomen dat zowel Doré als Disney produceren voor de commerciële markt en zich tot een groot publiek richten. Toch verschilt het mediabereik van Doré en Disney in dimensie. Doré, als kind van de negentiende eeuw, leefde in een tijd waarin veel technologische en economische ontwikkelingen plaatsvonden. Dit maakt de opkomst van een populaire cultuur mogelijk, zoals Chu in haar artikel uit 1994 aannemelijk maakt.¹⁷⁵ Deze populaire cultuur uit zich in verschillende genres, waarvan Doré in de eerste plaats actief is binnen de boekillustratie. Zijn werk wordt daarnaast ook zichtbaar door de Doré Gallery, krantenpublicaties, fantasmagoria's, lantaarnshows en dergelijke. Zijn werk is niet beperkt tot Frankrijk en Engeland, maar ook in Amerika geniet hij een grote reputatie.

Binnen de verschillende publicaties en genres wordt er met het werk van Doré verschillende doelgroepen aangesproken. Deze verschillende doelgroepen vertalen zich in het gekozen medium en de prijs daarvan. Toch is het gekozen medium niet per definitie verbonden aan een bepaalde doelgroep. Kaenel noemt hierbij het voorbeeld van de illustraties van Doré bij *De legende van de wandelende jood* van Pierre Dupont. Over het algemeen worden houtgravures beschouwd als goedkoop en geschikt voor de massa, toch is volgens Kaenel deze publicatie gericht aan een elite bourgeois publiek en niet aan de werkende of lagere klassen.¹⁷⁶ Deze lagere klassen worden wel door Doré geadresseerd in andere publicaties, voorbeelden hiervan zijn Dorés illustraties bij Rabelais en de Bijbel. Vaak waren er voor de minderbedeelden ook slechts enkele illustraties van publicaties los te koop, dat een groter publiek kon veroorloven. Dat Doré met zijn oeuvre dus verschillende klassen aanspreekt, bevestigt het artikel van Chu die stelt dat er een zelfde smaak is bij de elite als bij de lagere klassen en dat het onderscheid tussen hoog en laag niet te definiëren is.¹⁷⁷ Chu vermeldt hierbij wel dat deze populaire cultuur duidelijk te onderscheiden is van de massacultuur in de twintigste eeuw. De twee belangrijkste verschillen die zij opmerkt tussen een populaire cultuur en een massacultuur zijn: het stedelijke karakter van de populaire cultuur en de mate waarin de media de onderste klassen bereikt.¹⁷⁸

De veranderde tijdsgeest van de negentiende eeuw waarin de '*cult of images*' een grotere rol dan ooit wordt toebedeeld werd door velen met achterdocht erkend.¹⁷⁹ Kaenel noemt in dit verband ook de opkomst van de massareclame en marketingstrategieën van uitgeverijen. Vanaf het moment dat de populaire cultuur een breder draagvlak heeft in de maatschappij, wordt de verkoop aan het publiek gestimuleerd. Zoals de uitgeverijen bewust zijn van hun publiek en doelgroepen, zo ook Doré. Uit het werk van Doré komt naar voren dat hij specifiek de doelgroep van een publicatie probeert aan te

¹⁷⁴ www.vandale.nl, 'publiek', laatst geraadpleegd op 21 september 2016.

¹⁷⁵ Chu 1994, p. 186.

¹⁷⁶ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 77.

¹⁷⁷ Chu 1994, p. 186.

¹⁷⁸ Chu 1994, p. 187.

¹⁷⁹ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 73.

spreeken door middel van de manier van illustreren. Zo blijkt uit de illustraties bij *De sprookjes van moeder gans* van Perrault, die Doré speciaal aan kinderen richt door de ongecompliceerde voorstellingen met duidelijk narratief. De hoofdpersoon straalt hierbij een bepaalde emotie uit, zoals blijkt uit hoofdstuk één. De illustraties bij de Bijbel zijn van devotionele aard en dienden voor preken en de zondagschool.¹⁸⁰ Keer op keer weet Doré de juiste doelgroep te bereiken. Bovenstaande genoemde voorbeelden zijn slechts een verduidelijking van de mate waarin Doré bewust was van zijn publiek en tegelijkertijd van de toepassing van zijn illustraties door het publiek.

Disney leeft in een tijd dat de massacultuur al was opgekomen. De omvang van het bereik is groot en beperkt zich niet tot Amerika, maar is ook afhankelijk van de Europese markt. De animatiefilm of de amusementsfilm wordt ook als onderdeel van de massacultuur gezien.¹⁸¹ Toch heeft niet iedereen toegang tot de amusementsfilms van Disney, een bioscoop bezoek was in de eerste helft van de twintigste eeuw binnen het bereik van de werkende klasse, maar voor de allerarmsten onbereikbaar.¹⁸²

Als gevolg van deze massacultuur komt de communicatiewetenschap op en veel sociale wetenschappers houden zich bezig met dit fenomeen. In de jaren dertig is men overtuigd van de macht van de media.¹⁸³ Disney is, als onderdeel van de maatschappij, ook bewust van de macht die hij via zijn medium kon uitoefenen en maakt hier zo veel mogelijk gebruik van. Dit wordt ook duidelijk door de controle die hij wil uitoefenen op het publiek zoals uitgelegd door Wasko. Zij merkt in haar boek *Understanding Disney: The manufacture of fantasy* op dat Disney het publiek wil controleren door de ‘*Disney experience*’. Dit houdt in dat Disney, zo ver mogelijk, de subjectieve ervaring wil reduceren, zodat de respons op zijn films gecontroleerd en gestandaardiseerd kan worden.¹⁸⁴ Tevens doet Disney zelf ook veel onderzoek naar het publiek. Hij was zelfs zo gevoelig voor de reacties dat hij zijn film zou aanpassen op basis van kritieken uit het publiek.¹⁸⁵ Disneys ‘instinctieve’ kennis van publiekrespons kan verbonden worden aan deze onderzoeken. De productie van Disneysfilms zijn dus geen eenrichtingsverkeer. Zowel in de onderzoeksfase, als in de productiefase, probeert Disney aan te sluiten bij de wens van het publiek.

3.5.5 EFFECT

Het laatste begrip uit het model van Laswell is het effect en wordt door Van Dale gedefinieerd als: ‘uitwerking’.¹⁸⁶ Laswell veronderstelt met het woord effect, de uiteindelijke invloed van de media op het publiek. Omdat het effect van Doré in de negentiende eeuw en Disney in de twintigste eeuw moeilijk te benaderen is, wordt hier ingegaan op de reactie van het publiek.

¹⁸⁰ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 176

¹⁸¹ Boer en Brennecke 1995, p. 29.

¹⁸² Strange 2007, p. 204.

¹⁸³ Boer en Brennecke 1995, p. 29.

¹⁸⁴ Wasko 2001, p. 166.

¹⁸⁵ Wasko 2001, p. 186-187.

¹⁸⁶ www.vandale.nl, ‘effect’, laatst geraadpleegd op 21 september 2016.

Hoewel beide, Doré en Disney, zich bewust zijn van het publiek en van de toepassing van hun werk door het publiek, benaderd het effect de werkelijke reactie van het publiek. De reactie van het publiek van Doré te peilen ligt complex, omdat zijn werk divers is en voor diverse doeleinden werd gebruikt. Een fantasmagoria heeft, als vanzelfsprekend, een heel andere uitwerking op het publiek dan een religieuze prent. Over het algemeen wordt Doré geroemd om zijn vermogen emotie op te roepen bij het publiek, maar er zijn ook kritische kanttekeningen omtrent zijn populaire en commerciële stijl die als oppervlakkig werd beschouwd. De populaire bestemming van zijn werk leverde Doré geen erkenning op in de gevestigde kunstwereld, terwijl hij dit wel nastreefde.¹⁸⁷

Voor Disney was de populaire bestemming van zijn werken een doel. Het is daarom ook voor de hand liggend dat Doré als inspiratiebron voor hem diende. Door de technieken van Doré te gebruiken, zoals hij dit ook van andere illustrators en binnen andere genres zocht, kreeg Disney meer grip op het publiek. Het effect van de Disneyfilms is groots, het publiek reageerde lovend op de film *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* zodat deze film het model vormde voor de volgende animatiefilms.¹⁸⁸ Deze grip op het publiek beperkt zich echter niet tot zijn animatiefilms, ook Disneyproducten, boeken en soundtracks zijn in de eerste helft van de twintigste eeuw te koop. Later komen hier nog themapretparken en *collectors items* bij. Disney, bekend van zijn animatiefilms, is een merk dat verkoopt.

¹⁸⁷ Kaenel in tent. cat. Parijs 2014, p. 15

¹⁸⁸ Wasko 2001, p. 129

CONCLUSIE

ANTWOORD OP ONDERZOEKSVRAAG

De onderzoeksvraag waar antwoord op gegeven wordt in deze thesis luidt: *Wat zijn de beweegredenen van Disney om Doré als inspiratiebron voor zijn sprookjesfilms, Sneeuwwitje en de zeven dwergen (1937), Assepoester (1951) en Doornroosje (1959) te gebruiken? Op welke manier draagt het oeuvre van Doré bij aan deze sprookjesfilms en wat is het effect hiervan?*

In de literatuur wordt er diverse keren gerefereerd aan het feit dat Walt Disney doelbewust aansluit bij de sprookjesillustraties van de negentiende eeuw. De bekende illustraties van Gustave Doré bij *De sprookjes van moeder gans* van Perrault vormen hiervan een onderdeel. Gustave Doré bezat, naast zijn sprookjesillustraties ook nog andere kwaliteiten die Disney fascineerden. Van Disney is ook bekend dat hij op zijn reis door Europa in 1935 *Don Quichot* van Cervantes en *De fabels* van La Fontaine aankocht, beide werken bevatten geen sprookjes.

Disney gebruikt het werk van Doré om verschillende redenen. Ten eerste weet Disney dat het werk van Doré populair is. Disney wil, evenals Doré, een groot publiek in vervoering brengen. Door het werk van Doré te bestuderen wil hij zich verzekeren van publiekrespons en commercieel succes. Ten tweede gebruikt hij de iconografische beeldtaal van Doré. Door aan te sluiten bij deze beeldtaal wil Disney zich verzekeren van een begrijpbare taal, die slechts op één manier (de goede) geïnterpreteerd kan worden. Ten derde blijkt het werk van Doré bijzonder geschikt voor het witte doek. Door een vernieuwend gebruik van licht, compositie en inscenering anticipeert Doré al op het filmmedium. Ten vierde biedt Dorés werk verschillende ingrediënten waarop Disney zijn film kan bouwen. Het oeuvre van Doré is breed georiënteerd; van kinderliteratuur tot volwassenliteratuur. Binnen de verschillende genres is ook een diversiteit te zien. Humor, idyllische voorstellingen, dramatiek, theatraaliteit en donkere verbeelding zijn slechts enkele woorden die deze veelzijdigheid aangeven. Aan de hand van deze punten wordt duidelijk dat Doré in dit opzicht al film en illustratie combineert en de populaire beeldcultuur vertegenwoordigt, zoals ook Disney deze brug slaat.

In de film *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* wordt Dorés oeuvre met name gebruikt door Disney in de spannende scènes die een groot effect bij het publiek moeten teweegbrengen. Hiervoor gebruikt hij met name de voor Doré kenmerkende iconografische beeldtaal, compositie en de romantische stijl. In de film *Assepoester* wordt er met name gerefereerd aan Dorés karikaturale stijl. In de film *Doornroosje* wordt de verbeeldingskracht geaccentueerd overeenkomstig met de stijl van Doré. Deze toepassingen van Doré worden slechts fragmentarisch overgenomen of veranderd. Dit heeft alles te maken met het doel van Disney; het verkopen van entertainment aan een zo groot mogelijk publiek. Dit proces wordt ook wel Disneyfication genoemd. Hoewel de term in eerste instantie niet toepasselijk is op visuele bronnen, kan door het onderzoek in deze scriptie worden opgemaakt dat dit proces ook op het beeldmateriaal van Doré van toepassing is. Door het werk van

Doré aan te passen en in een Disneymal te gieten, worden de scherpe kanten van Dorés werk geëlimineerd en verandert het van karakter. Hierdoor verandert het werk van Doré in een *medieval buffoonery*, een bestemming waar Doré, ondanks zijn commerciële oriëntatie, niet achter stond. Door deze aanpassingen wordt Disneys mediabereik groter en hij sluit beter aan op zijn gevarieerde publiek, dit vertaalt zich direct in zijn verkoopcijfers.

BEPERKINGEN EN AANBEVELINGEN

Dit onderzoek heeft zich beperkt tot de drie sprookjesfilms *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, *Assepoester* en *Doornroosje*. Deze drie zijn tijdens het leven van Walt Disney vervaardigd. Vervolgens zijn deze sprookjesfilms vergeleken met bekende werken van Gustave Doré. Deze keuzes sluiten andere films van Disney en andere werken van Doré uit. Dit kan gevolgen kan hebben voor de interpretatie. Van de Disneyfilms *Pinokkio*, *Fantasia* en *Jungle Boek* is bekend dat zij ook geïnspireerd zijn op het werk van Doré. Mogelijk kunnen uit bestudering van deze films andere conclusies worden getrokken. Ook worden in dit onderzoek de sprookjesfilms van Disney alleen vergeleken met enkele bekende illustratieboeken van Doré en niet met andere bekende illustraties of schilderijen die mogelijk geschikt waren voor dit onderzoek.

Het zou interessant zijn om bij de Disneyfilms, die na het overlijden van Walt Disney zijn uitgebracht, te onderzoeken in hoeverre de invloed van Doré als inspiratiebron overeenkomt met de reeds in deze scriptie behandelde animatiefilms. Hierdoor kan de rol van Walt Disney, als inspirator van zijn medewerkers, beter tot zijn recht komen.

BIBLIOGRAFIE

BOEKEN EN ARTIKELEN

- Anoniem, 'Biedermeier', in: Gerrit Jan van Bork en anderen (red.), *Algemeen letterkundig lexicon*, Leiden 2012. Online te raadplegen via de site: www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01, laatst geraadpleegd op 21 oktober 2016.
- Anoniem, 'Griezel-literatuur', in: Gerrit Jan van Bork en anderen (red.), *Algemeen letterkundig lexicon*, Leiden 2012. Online te raadplegen via de site: www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01, laatst geraadpleegd op 21 oktober 2016.
- Allan, Robin, *Walt Disney and Europe: European influences on the animated feature films of Walt Disney*, Londen 1999.
- Boer, Connie De en Swantje Brennecke, *Media en publiek*, Amsterdam 1995.
- Brown, Penny, 'Gustave Doré's magical realism: The *nouveaux contes de fée* of the Comtesse de Ségur', in: *The modern language review* 95 (2000), 4, p. 964-977.
- Chu, Petra ten-Doesschate, *Nineteenth-century European art*, Boston 2012.
- Chu, Petra ten-Doesschate, 'Pop culture in the making: The romantic craze for history', in: Petra ten-Doesschate Chu en Gabriel Weisberg (red.), *The popularization of images: Visual culture under the July Monarchy*, Princeton 1994, p. 166-188.
- Elsaesser, Thomas en Malte Hagener, *Film theory*, New York 2010.
- Finch, Christopher, *The art of Walt Disney : from Mickey Mouse to the magic kingdoms and beyond*, New York 2011.
- Freyberger, Regina, *Märchenbilder/Bildermärchen: Illustrationen zu Grimms Märchen 1819-1945: über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst*, Oberhausen 2009.
- Gheeraert, Tony, 'De Doré à Perrault', in: woordelijk verslag van de conferentie gegeven door Tony Gheeraert, verbonden aan de Universiteit van Rouen, Boulogne 13-12-2006, p. 1-33. Online te raadplegen via de site: www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article782#t2-Le-medievalisme-gothique, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2016.
- Grafton, Carol Belanger (red.), *Doré's dragons, demons and monsters*, New York 2006.
- Kaenel, Philippe, 'Féerie et macabre: L'art de Gustave Doré', in: *Études de lettres* 86 (2011), 3-4, p. 299-320.
- Kehoe, Andre, *Christian contradictions and the world revolution*, Dublin 1991.
- Kelly, Kathleen Coyne, 'Disney's medievalized ecologies in *Snow White and the seven dwarfs* and *Sleeping Beauty*', in: Tison Pugh en Susan Aronstein (red.), *The Disney Middle Ages: A fairy-tale and fantasy past*, New York 2012, p. 189-208.
- MacWilliam, Neil, 'Limited revisions: Academic art history confronts academic art' in: *Oxford art journal* 12 (1989), 2, p. 71-86.

- May, Jill, 'Walt Disney's interpretation of children's literature', in: *Language of arts* 58 (1981), 4, p. 463-472.
- Mikulak, Bill, 'Disney and the art world: The early years', in: Maureen Furniss (red.), *Animation: Art and dndustry*, New Barnet 2009, p. 111-130.
- Ray, Gordon, *The art of the French illustrated book, 1700 to 1914*, New York 1986.
- Roosevelt, Blanche, *Life and reminiscences of Gustave Doré*, Londen 1885.
- Sibley, Brian, 'Preface', in: Robin Allan, *Walt Disney and Europe: European influences on the animated feature films of Walt Disney*, Londen 1999, p. XIII-XIV.
- Strange, Julie-Marie, 'Leisure', in: Julie-Marie Strange en Francesca Carnevali (red.), *Twentieth-century Britain: Economic, cultural and social change*, Harlow 2007, p. 197-213.
- Sturtevant, Paul, 'You don't learn it deliberately, but you know it from what you've seen: British understandings of the medieval past gleaned from Disney's fairy tales', in: Tison Pugh en Susan Aronstein (red.), *The Disney Middle Ages: a fairy-tale and fantasy past*, New York 2012, p. 77-96.
- Thomas, Frank en Ollie Johnston, *The illusion of life: Disney animation*, New York 1995.
- Walz, Gene, 'Charlie Thorson and the temporary Disneyfication of Warner Bros. Cartoons', in: Kevin Sandler (red.), *Reading the rabbit: Explorations in Warner Bros. animation*, New Jersey en Londen 1998, p. 49-66.
- Wasko, Janet, *Understanding Disney: The manufacture of fantasy*, Cambridge 2001.
- Zipes, Jack, *Fairy tales the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization*, Londen 1983.
- Zipes, Jack, *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*, New York 2006.
- Zipes, Jack, 'Breaking the Disney spell', in: Maria Tatar (red.), *The classic fairy tales: Texts, criticism*, New York 1999, p. 332-352.

TENTOONSTELLINGSCATALOGI

Tentoonstellingscatalogus Bourg-en-Bresse (Monastère royal de Brou), *Gustave Doré: Un peintre-né*, Parijs 2012 (samengesteld door Magali Briat-Philippe).

- Briat-Philippe, Magali, 'Gustave Doré, témoin de son siècle', p. 38-51.
- Duflot, Michèle, 'Chronologie', p. 140-153.
- Pontarollo, Jérôme, 'L'heritage artistique légué par Gustave Doré', p. 52-61.

Tentoonstellingscatalogus München (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung), *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst*, München 2008 (samengesteld door Bruno Girveau en Roger Diederer).

- Allan, Robin, 'Disneys europäischen Wurzeln', p. 37-52.
- Girveau, Bruno, 'Walt Disney im Museum', p. 27-30.

- Girveau, Bruno, 'Jenseits des Spiegels: Literatur und Film bei Walt Disney', p. 53-62.
- Smith, Lella, 'Die Sammlungen und Aufgaben der Animation Research Library', p. 71-74.

Tentoonstellingscatalogus New York (Daresh Museum), *Fantasy and faith: The art of Gustave Doré*, New York 2007 (samengesteld door Eric Zafran).

- Zafran, Eric, 'A strange genius: Appreciating Gustave Doré in America', p. 143-176.
- Zafran, Eric, 'Doré's subjects', p. 64-142.
- Small, Lisa, 'Preface', p. 7.

Tentoonstellingscatalogus Parijs en Ottawa (Musée d'Orsay en The National Gallery of Canada), *Doré: Master of imagination*, Parijs 2014 (samengesteld door Phillipe Kaenel).

- Cogeval, Guy en Marc Mayer, 'Gustave Doré: Dream machine', p. 7-12.
- Kaenel, Philippe, 'An artist's life', p. 13-33.
- Kaenel, Philippe, 'A short biography', p. 306-312.
- Kaenel, Philippe, 'Imagining literature', p. 77-120.
- Kaenel, Philippe, 'Preacher painter', p. 175-192.
- Kunzle, David, 'Caricature and Comic Strip: In and around the *Le journal pour rire*, 1848-1854', p. 39-70.
- Robert, Valentine, 'Cinema and the work of Doré', p. 287-295.

Tentoonstellingscatalogus Straatsburg (Musée d'Art moderne et contemporain), *Gustave Doré: Ogre et genie*, Straatsburg 2014 (samengesteld door Guillaume Dégé en anderen).

- Laps, Theirry, 'Le cinema de Gustave Doré ou le désir de mouvement', p. 71-82.

DIGITALE BRON

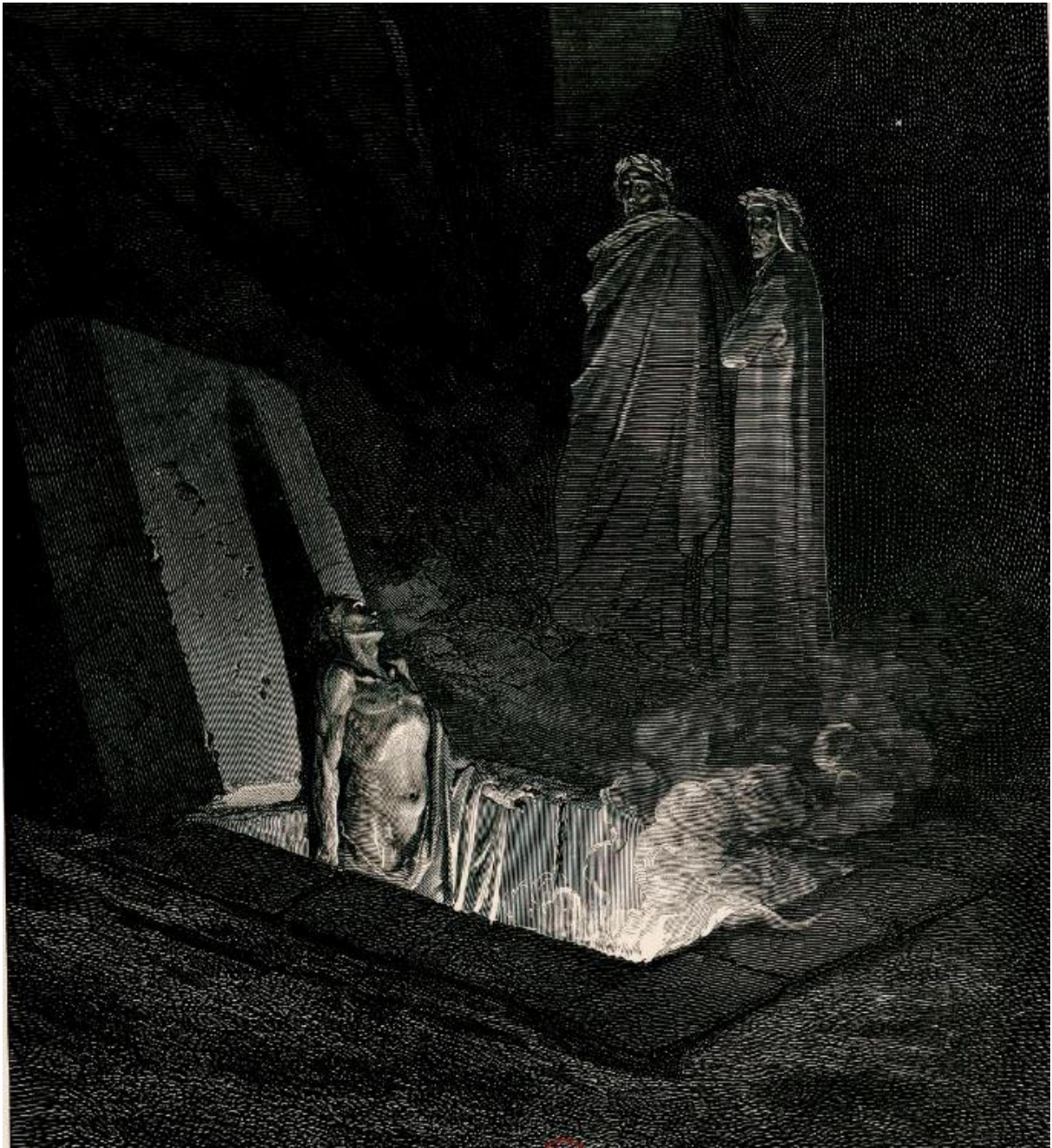
- www.vandale.nl, laatst geraadpleegd op 21 oktober 2016.



Afbeelding 1: John Martin, *De grote dag van zijn toorn*, 1852, olieverf op doek, 190 x 300 cm, Londen, Tate Britain, in: *Nineteenth-century European art*.



Afbeelding 2: Gustave Doré, graveur F. Pierdon, *Klein Duimpje met zijn broers achtergelaten in het bos*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 3: Gustave Doré, graveur H. Pisan, *Dante en Vergilius staan bij de tombe van Farinata* (canto 10), *De Goddelijke komedie*, 1861, houtgravure, in: *Doré: Master of imagination*.



Afbeelding 4: Gustave Doré, graveur H. Pisan, *Vernietiging van de Leviathan*, Bijbel, 1866, houtgravure, in: *Doré's dragons, demons and monsters*.



Afbeelding 5: Gustave Doré, graveur A.F. Pannemaker, *Doornroosje en de oude spinster*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 6: Gustave Doré, graveur É. Deschamps, *De prins in het trappenhuis* in het sprookje van *Doornroosje*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 7: Gustave Doré, graveur A.F. Pannemaker, *De oger aan tafel*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



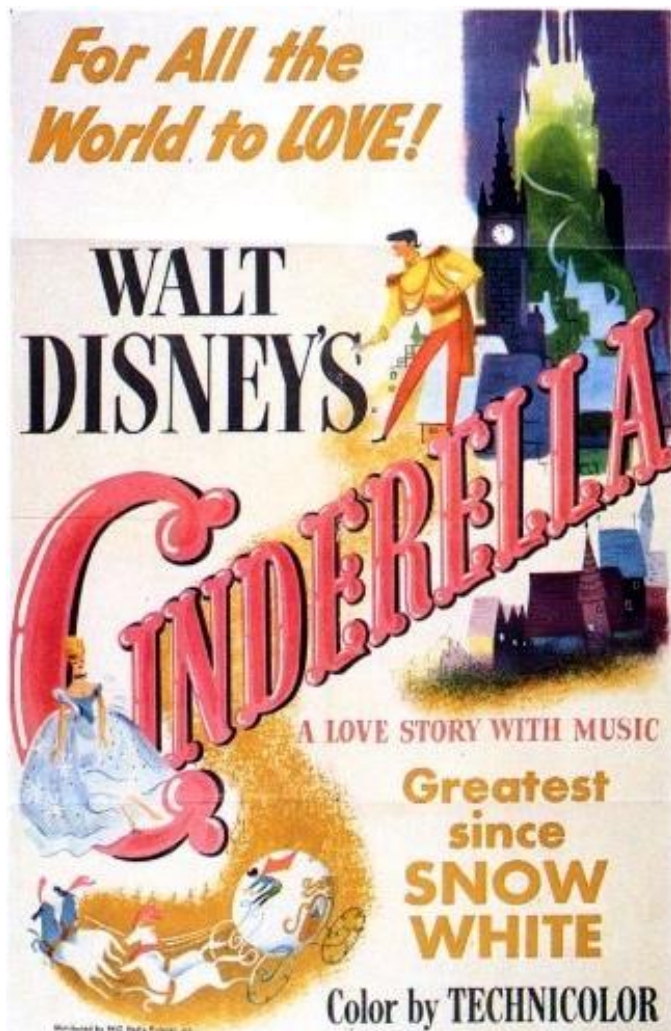
Afbeelding 8: Gustave Doré, graveur A.F. Pannemaker, *De oger snijdt de keel van zijn dochters door*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 9: Gustave Doré, graveur H. Pisan, *Zicht op kasteel van Blauwbaard, De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 10: Walt Disney Company, *Assepoester verkoopartikelen*, 2005, filmstil, in: *From rags to riches: The making of Cinderella*.



Afbeelding 11: Walt Disney Company, *Advertentie Assepoester*, 1950, affiche, op: <http://www.imdb.com/media/rm500220928/tt0042332>. Laatst geraadpleegd op 13 augustus 2016.



Afbeelding 12: Walt Disney, David Hand (leidinggevend regisseur), *Sprookjesboek*, 1937, filmstil, in: *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*.



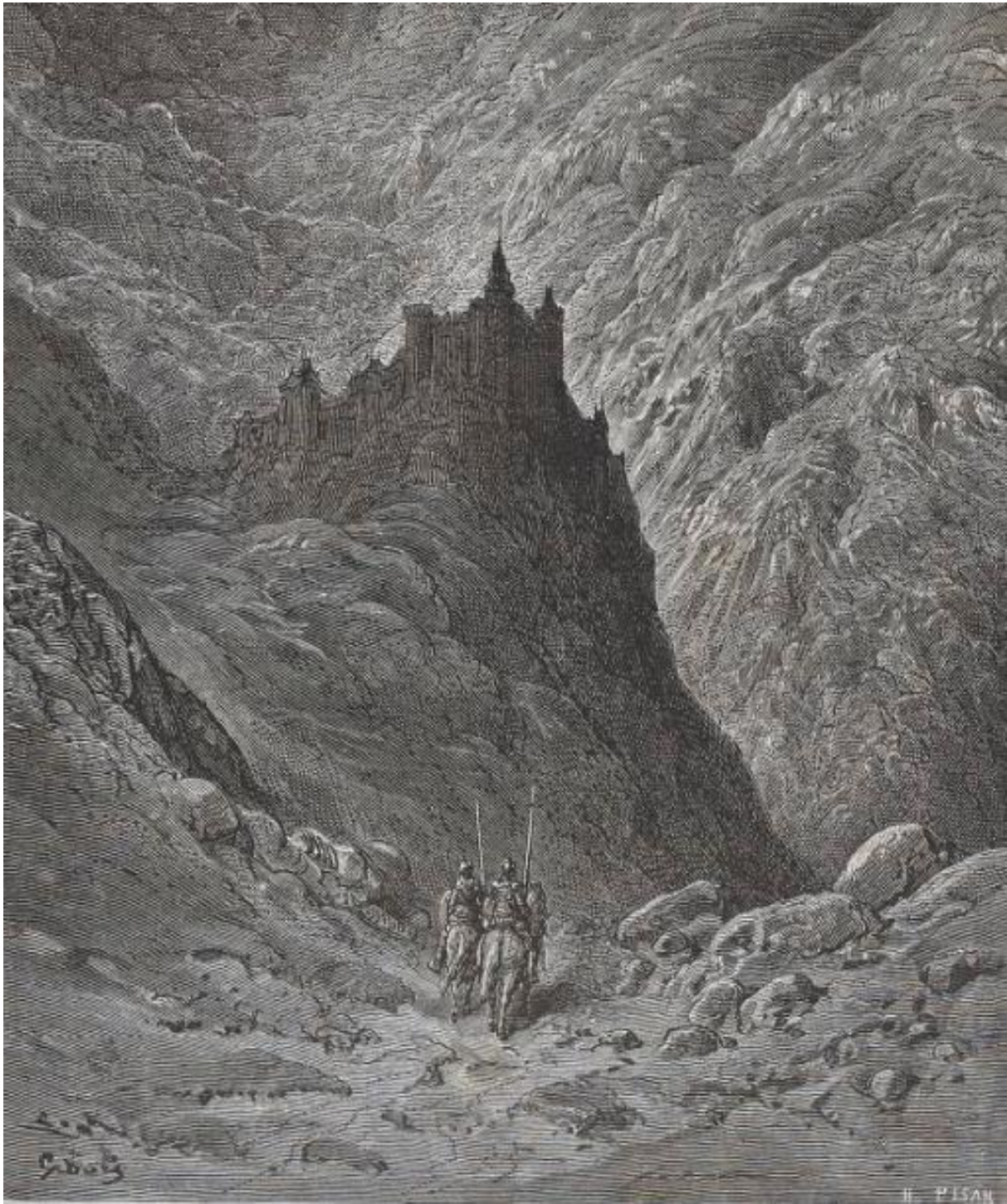
Afbeelding 13: Walt Disney, David Hand (leidinggevend regisseur), *Zicht op kasteel* (a), 1937, filmstil, in: *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*.



Afbeelding 14: Walt Disney, David Hand (leidinggevend regisseur), *Zicht op kasteel* (b), 1937, filmstil, in: *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*.



Afbeelding 15: Gustave Doré, graveur F.L. Méaulle, *Zicht op kasteel* (canto 10 stanza 57), *De razende Roeland*, 1879, houtgravure, in: *Roland furieux : Poème héroïque* (geraadpleegd via Gallica).



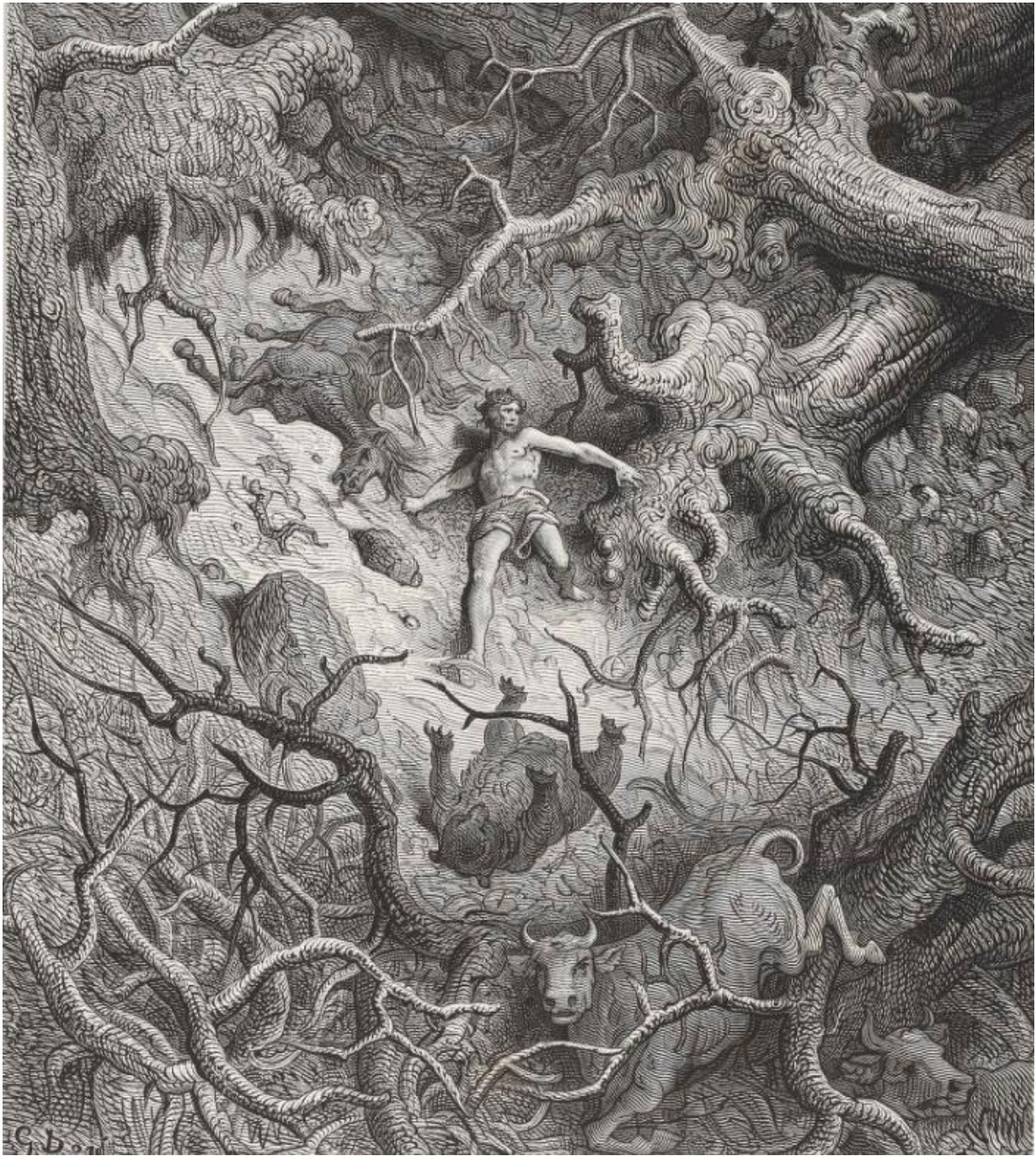
Afbeelding 16: Gustave Doré, graveur H. Pisan, *Zicht op stad Agrismonte* (canto 25 stanza 71), *De razende Roeland*, 1879, houtgravure, in: *Roland furieux : Ppème héroïque* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 17: Walt Disney, David Hand (leidinggevend regisseur), *Sneeuwitjes vlucht in het bos*, 1937, filmstil, in: *Sneeuwitje en de zeven dwergen*.



Afbeelding 18: Gustave Doré, graveur C. Maurand, *Dante: Harpijen en kreupelbos* (canto 13), *De Goddelijke komedie*, 1861, houtgravure, in: *Livre l'enfer de Dante Alighieri* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 19: Gustave Doré, graveur A. Doms, *Roeland in bos met wilde beesten* (canto 25 stanza 13), *De razende Roeland*, 1879, houtgravure, in: *Roland furieux : Poème héroïque* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 20: Gustave Doré, graveur F. Pierdon, , *Klein Duimpje met zijn broers in het bos*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 21: Gustave Doré, graveur A.F. Pannemaker, *Charon, De veerman* (canto 3), *De Goddelijke komedie*, 1861, houtgravure, in: *Livre l'enfer de Dante Alighieri* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 22: Gustave Doré, graveur A.F. Pannemaker, *Roodkapje in bed met de wolf*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 23: Walt Disney, David Hand (leidinggevend regisseur), *Sneeuwwitje ligt opgebaard*, 1937, filmstil, in: *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*.



Afbeelding 24: Gustave Doré, graveur L.P.P. Dumont, *Doornroosje op bed*, *De sprookjes van moedergans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 25: Walt Disney, David Hand (leidinggevend regisseur), *Sneeuwwitje en prins met paard*, 1937, filmstil, in: *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*.



Afbeelding 26: Gustave Doré, graveur J. Sadler, *Gereint en Enid*, *Idyllen van de koning*, 1868, staalgravure, op: www.johnwindle.com/shop/windle/105808.html. Laatst geraadpleegd op 13 augustus 2016.



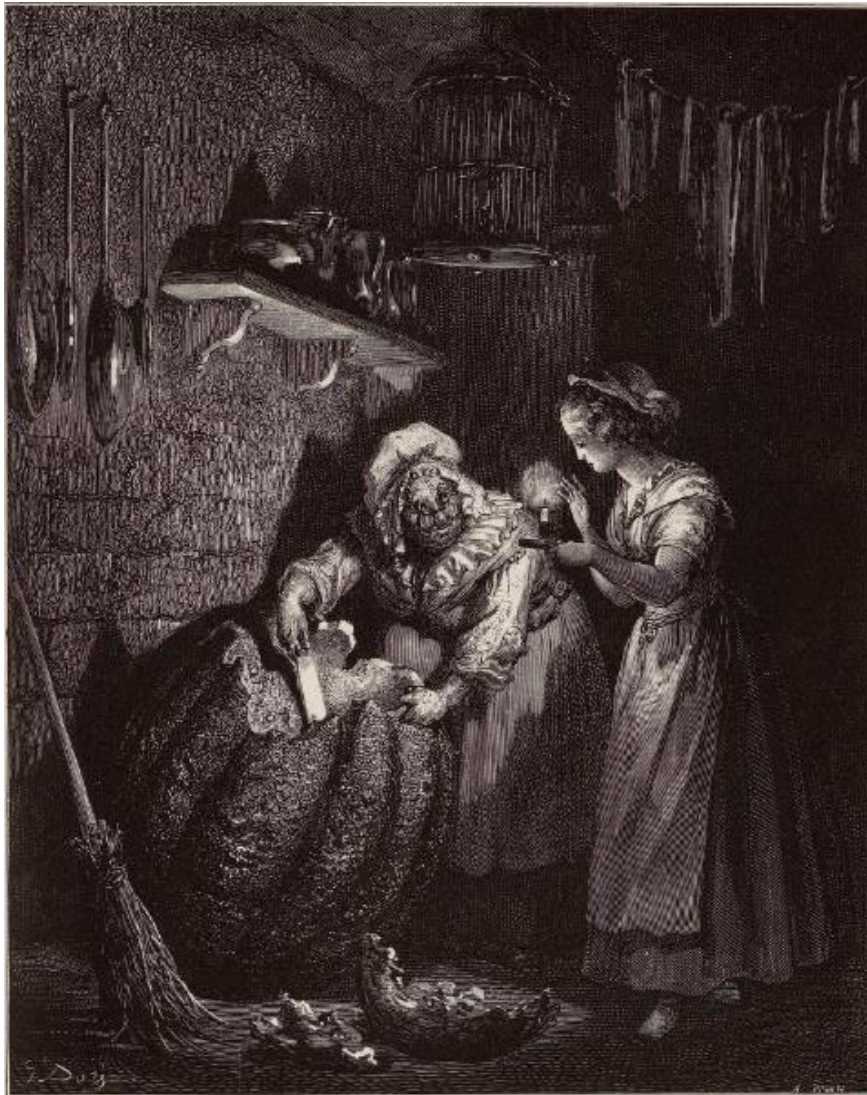
Afbeelding 27: Afbeelding 25: Walt Disney, David Hand (leidinggevend regisseur), *Kasteel aan de hemel*, 1937, filmstil, in: *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*.



Afbeelding 28: Gustave Doré, graveur H. Pisan, *Het nieuwe Jeruzalem*, Bijbel, 1866, houtgravure, op: www.creationism.org/images/DoreBibleIllus/xRev2101Dore_TheNewJerusalem.jpg. 13-08-2016.



Afbeelding 29: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Sprookjesboek*, 1950, filmstil, in: *Assepoester*.



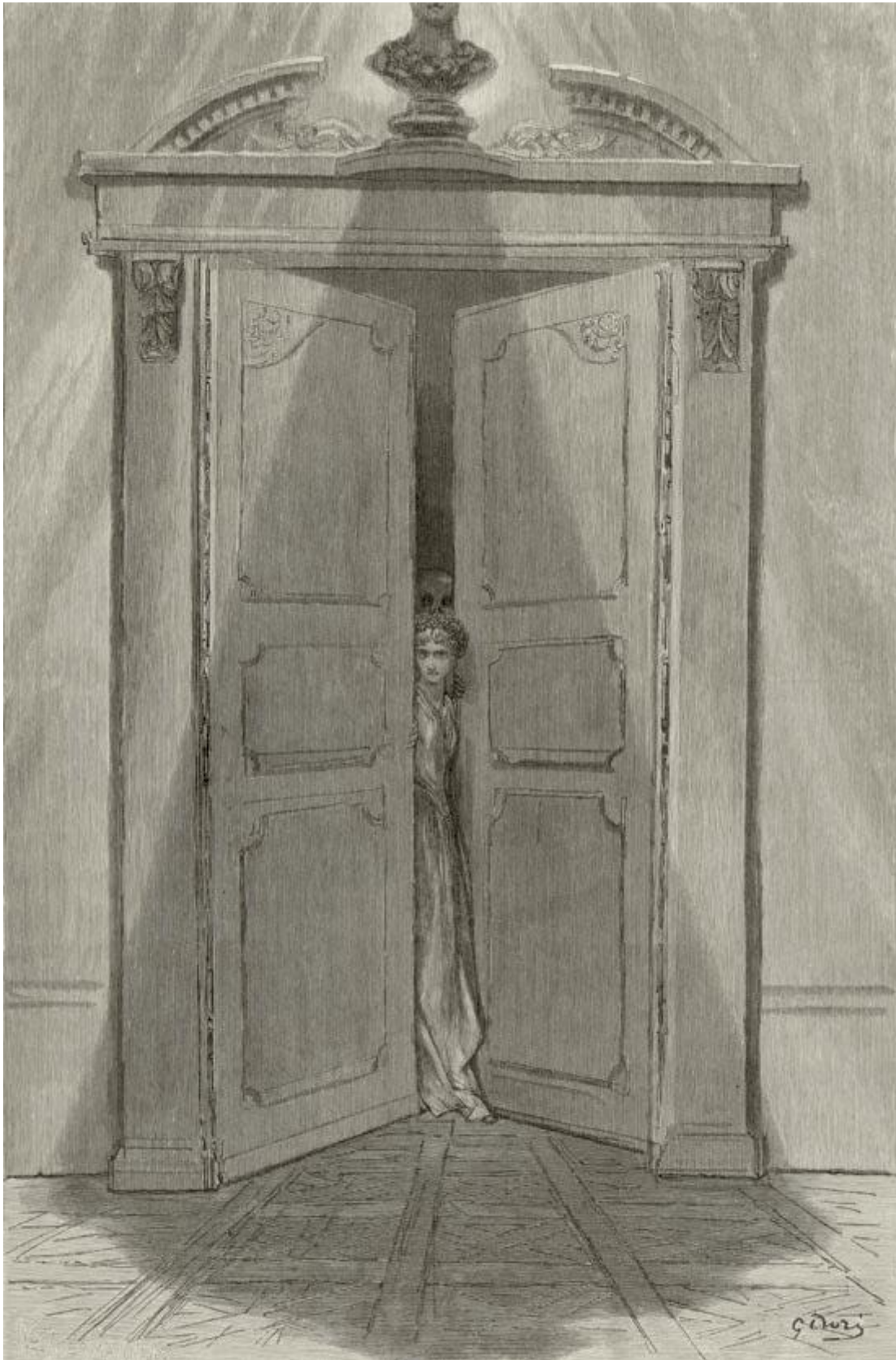
Afbeelding 30: Gustave Doré, graveur H. Pisan, *Assepoester als keukenmeid*, *De sprookjes van moeder Gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 31: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Assepoesters wensenlied*, 1950, filmstil, in: *Assepoester*.



Afbeelding 32: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Assepoester bij haar stiefmoeder*, 1950, filmstil, in: *Assepoester*.



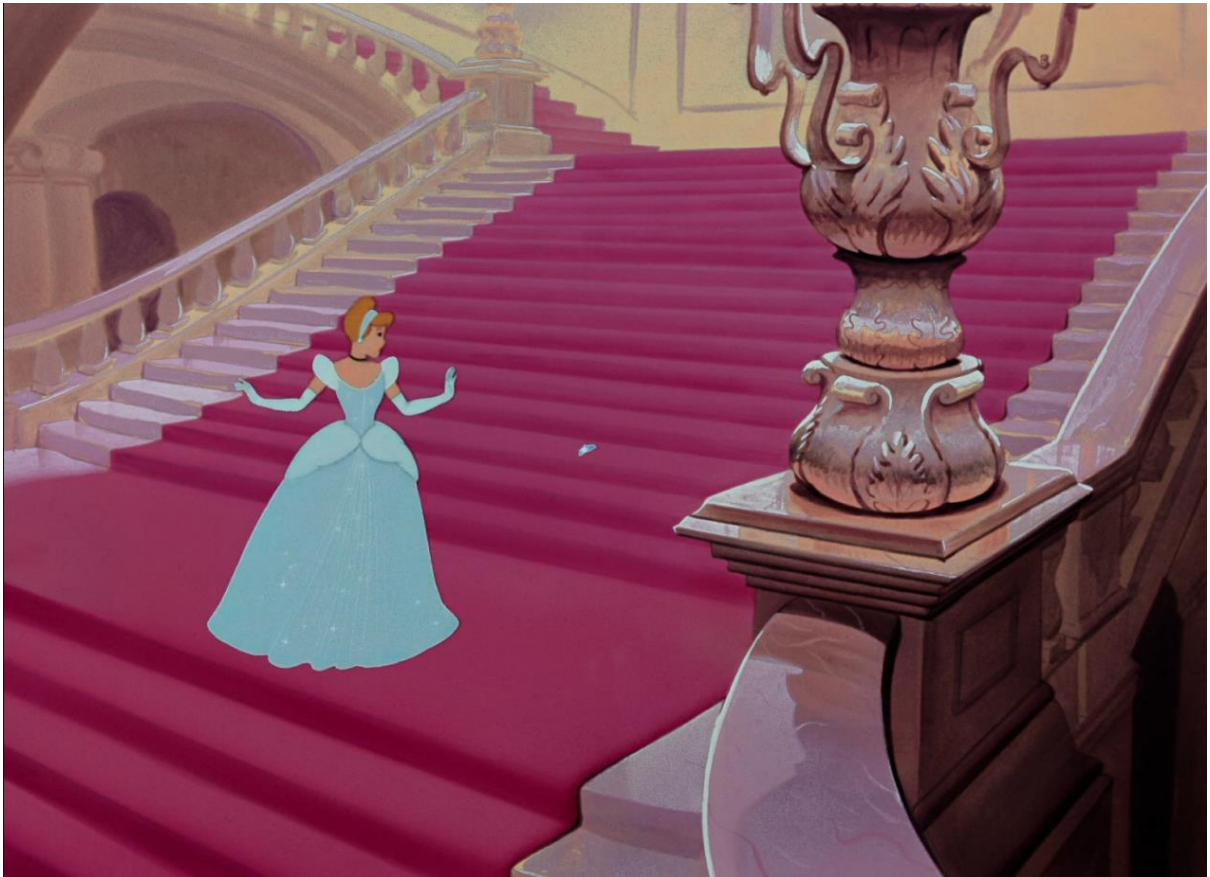
Afbeelding 33: Gustave Doré, graveur W. Zimmermann, *Late bezoeker bij de ingang van de kamerdeur*, *De raaf*, 1883, houtgravure, in: *The raven* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 34: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidendgevend regisseur), *Assepoester op het bal*, 1950, filmstil, in: *Assepoester*.



Afbeelding 35: Gustave Doré, graveur J. Facnion, *Assepoester op het bal*, *De sprookjes van moeder Gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 36: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Vlucht van het bal*, 1950, filmstil, in: *Assepoester*.



Afbeelding 37: Gustave Doré, graveur H. Pisan, , *Ezelshuids vlucht van het kasteel*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 38: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Assepoester en het glazen muiltje*, 1950, filmstil, in: *Assepoester*.



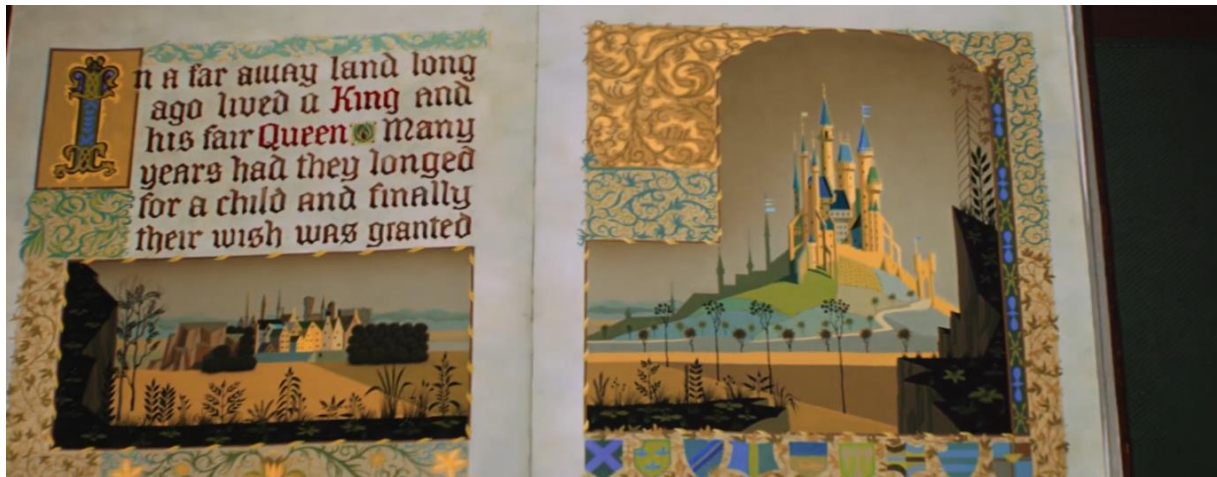
Afbeelding 39: Gustave Doré, kunstenaar L.H. Brevière, *Assepoester en het glazen muiltje*, *De sprookjes van moeder gans*, 1862, houtgravure, in: *Les contes de Perrault* (geraadpleegd via Gallica).



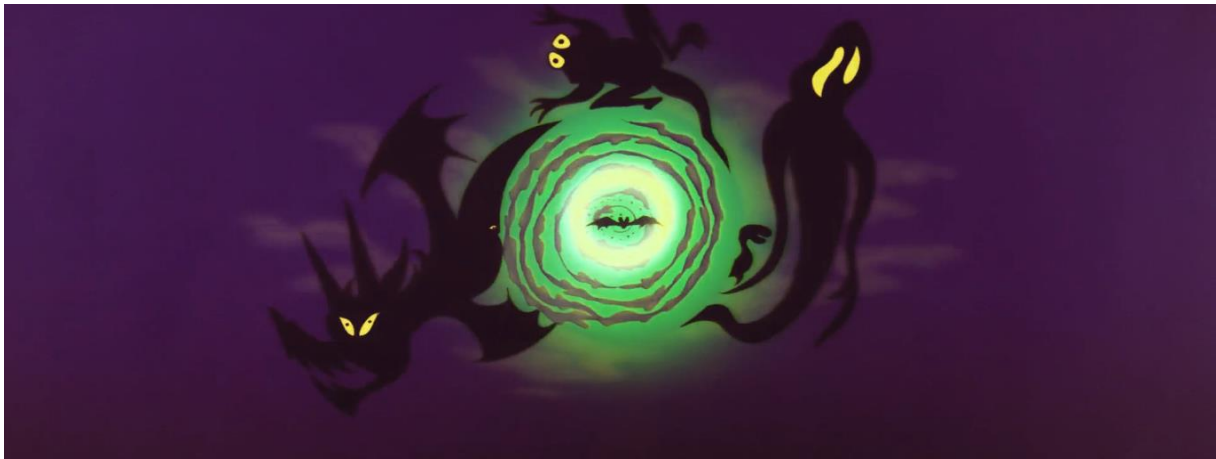
Afbeelding 40: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Assepoester valt radeloos ter aarde*, 1950, filmstil, in: *Assepoester*.



Afbeelding 41: Jean-Honoré Fragonard, *De muzikale competitie*, 1754, olieverf op doek, 62x74 cm, Londen, Wallace Collection, op: www.wga.hu/html_m/f/fragonar/father/1/02contes.html. Laatst geraadpleegd op 13 augustus 2016.



Afbeelding 42: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Sprookjesboek*, 1959, filmstil, in: *Doornroosje*.



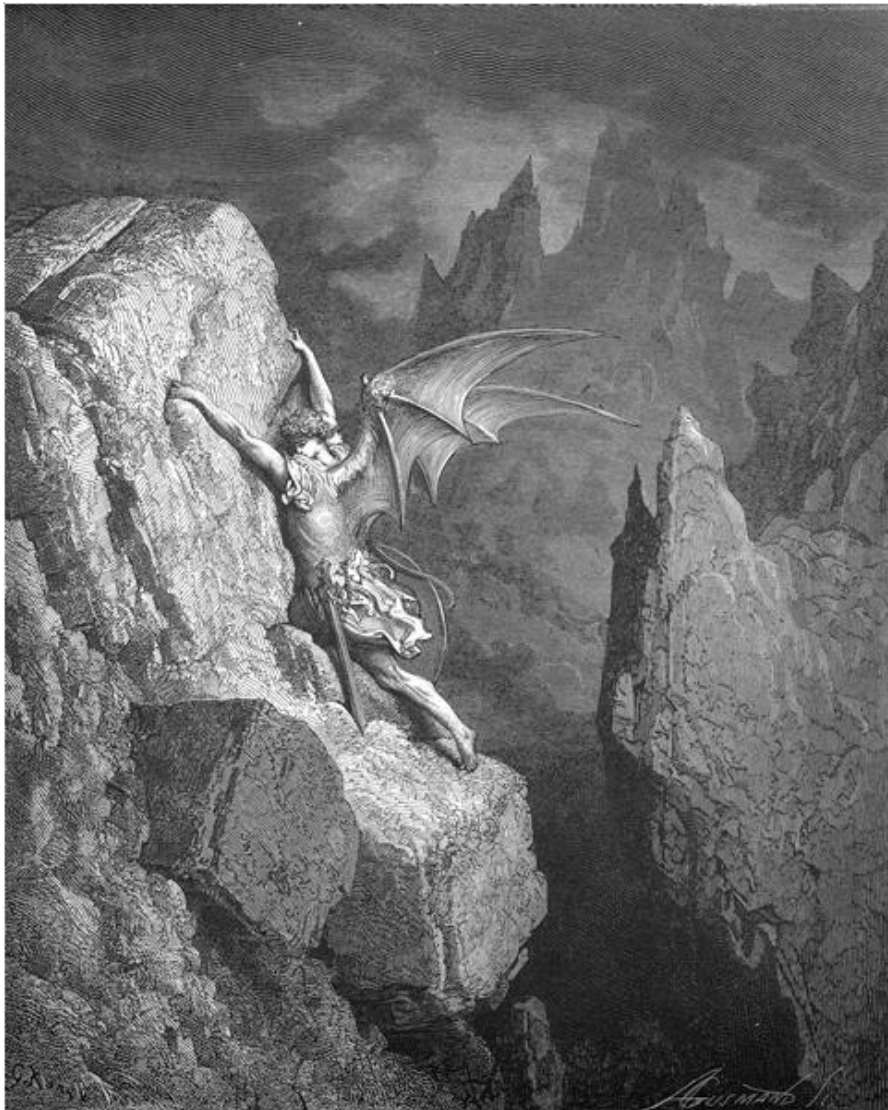
Afbeelding 43: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Toverspreuk van Malafide*, 1959, filmstil, in: *Doornroosje*.



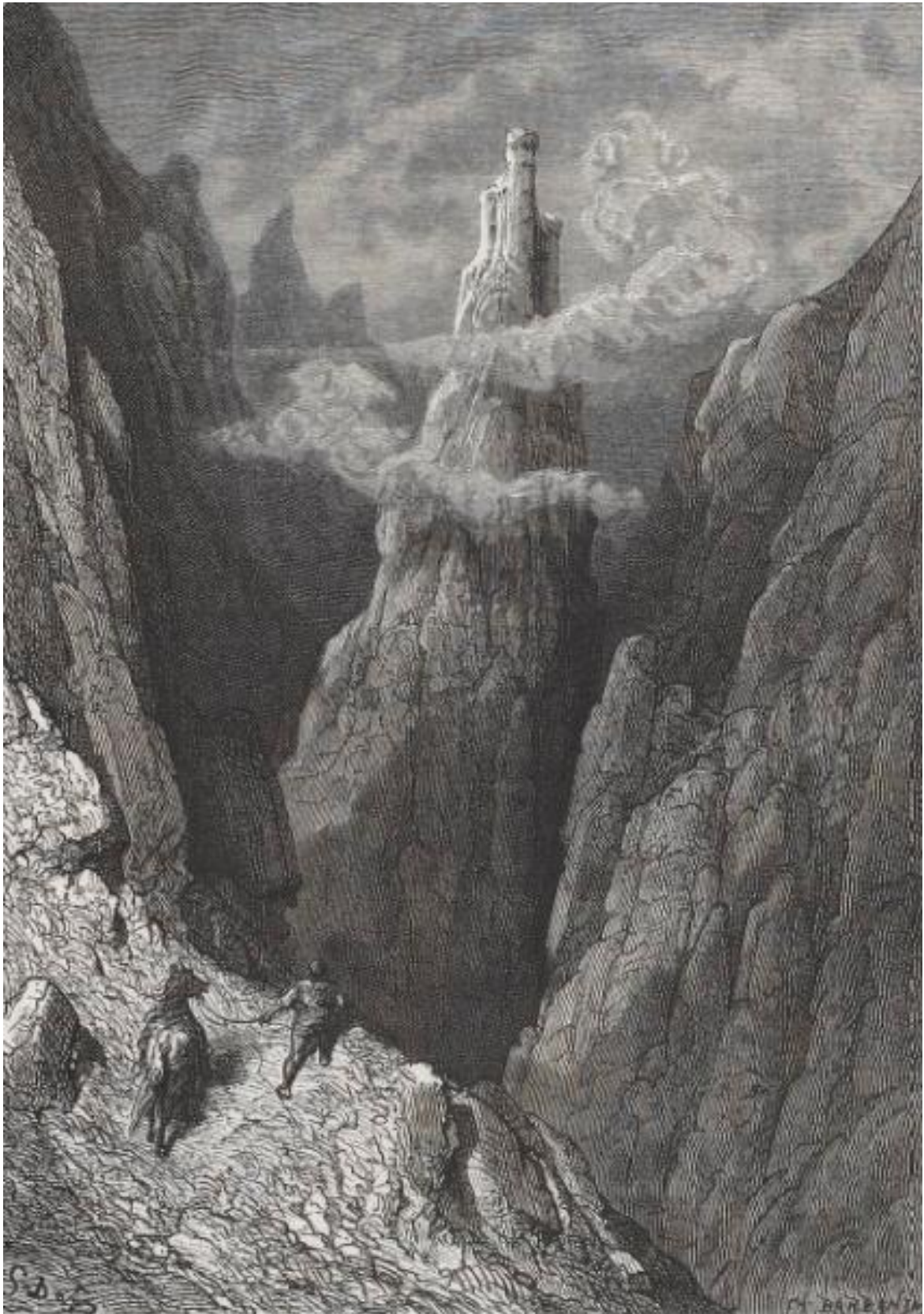
Afbeelding 44: Gustave Doré, graveur niet vermeld, *Ridder te midden van wezens*, *De legende van Croquemitaine: Een ridderverhaal rond Karel de Grote*, 1863, houtsnede, in: *La légende de Croquemitaine* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 45: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Kasteel van Malafide*, 1959, filmstil, in: *Doornroosje*.



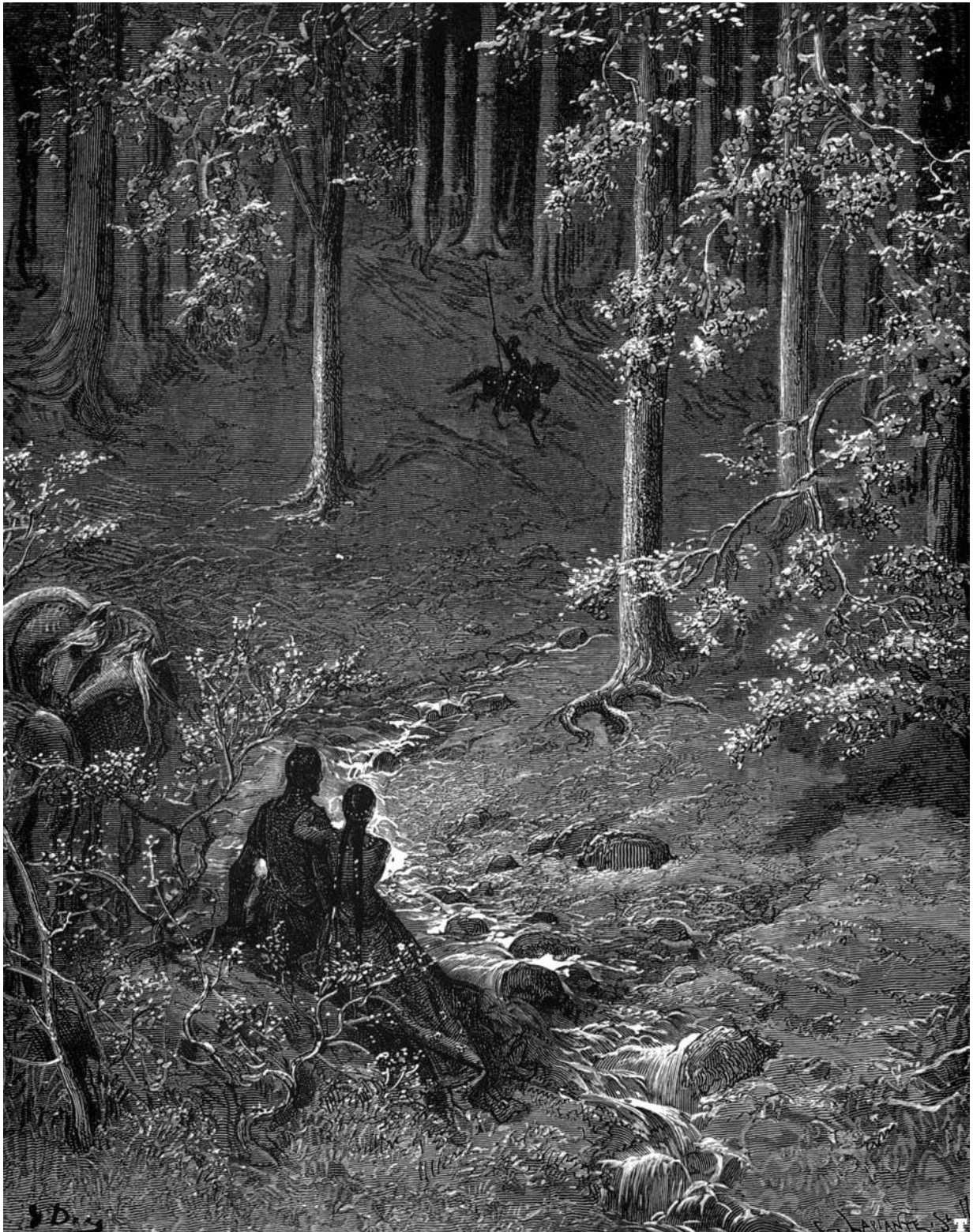
Afbeelding 46: Gustave Doré, graveur A. Gusman, *Lucifer in de hel*, *Het verloren paradijs*, 1866, houtgravure, in: *Paradise lost* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 47: Gustave Doré, graveur C. Barbant, *Kasteel op een rots* (Canto 2 stanza 41), *De razende Roeland*, 1879, houtgravure, in: *Roland furieux : Poème héroïque* (geraadpleegd via Gallica).



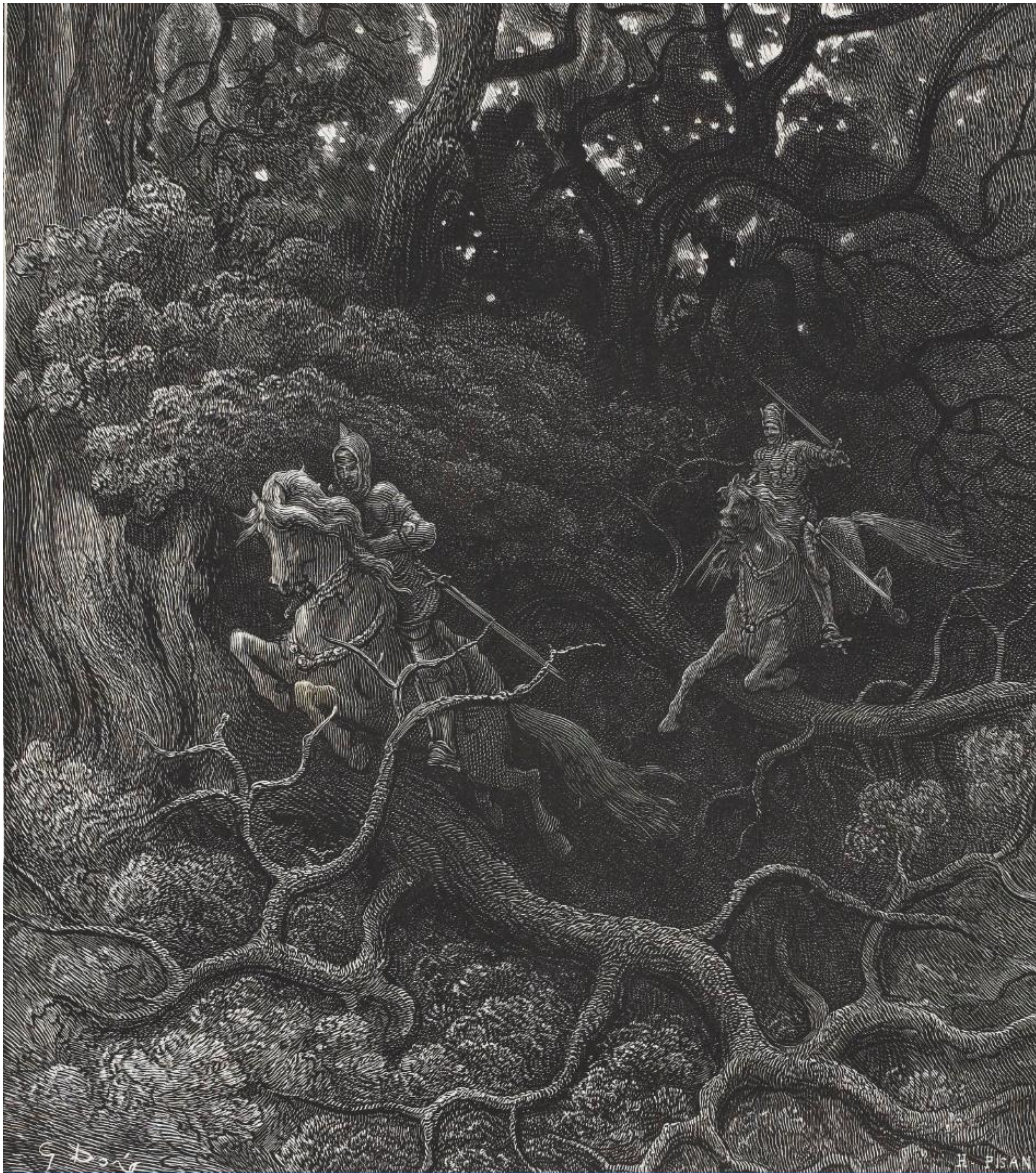
Afbeelding 48: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), Prins op zoek naar Doornroosje, 1959, filmstil, in: *Doornroosje*.



Afbeelding 49: Gustave Doré, graveur C. Laplante, *Ridder Rodomonte* (Canto 24 stanza 95), *De razende Roeland*, 1879, houtgravure, in: *Roland furieux : Poème héroïque* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 50: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Vloek van de doornenhaag*, 1959, filmstil, in: *Doornroosje*.



Afbeelding 51: Gustave Doré, graveur H. Pisan, *Vluchtende ridders* (Canto 22, stanza 21), *De razende Roeland*, 1879, houtgravure, in: *Roland furieux : Poème héroïque* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 52: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Malificents transformatie in een draak*, 1959, filmstil, in: *Doornroosje*.



Afbeelding 53: Gustave doré, graveur H. Pisan, *Ridder trekt ten strijde tegen monsters in een meer*, *Don Quichot*, 1863, houtgravure, in: *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la manche* (geraadpleegd via Gallica).



Afbeelding 54: Walt Disney, Clyde Geronimi (leidinggevend regisseur), *Doornroosje op bed*, 1959, filmstil, in: *Doornroosje*.