



Universiteit
Leiden
The Netherlands

'Straight from the horse's mouth' Michael Morpurgo's War Horse tussen universalisme en vervreemding

Kasten, M.J.A.

Citation

Kasten, M. J. A. (2019). 'Straight from the horse's mouth': Michael Morpurgo's War Horse tussen universalisme en vervreemding. *Vooy's Tijdschrift Voor Letteren*, 37(4), 16-25.
Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3200591>

Version: Accepted Manuscript

License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3200591>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

'STRAIGHT FROM THE HORSE'S MOUTH': MICHAEL MORPURGO'S *WAR HORSE* TUSSEN UNIVERSALISME EN VERVREEMDING

1. Inleiding: literatuur als feest van herkenning of instrument van vervreemding?

'Mythen', zo stelt toneelregisseur Ivo van Hove in een recent verschenen essay, 'zijn er voor iedereen. Ze geven ons personages waarin we herkennen wat in onze relaties, families, steden, landen, onze wereld aan de hand is. Ze hebben de kracht van de vertraagde reactie. **Ze spiegelen hun urgentie aan een telkens veranderende werkelijkheid**' ('Kunst is een mensenrecht'; nadruk origineel). Cruciaal voor Van Hoves pleidooi voor de literatuur en de kunst in het algemeen is dat hij deze opvat als een culturele praktijk die, getuige de multifunctionele architectuur van de Akropolis in Athene, al in de oudheid stevig was ingebed in andere sociale activiteiten zoals politiek, wetenschap, religie en rechtspraak. Samen geven deze praktijken identiteit en een gezicht aan een leefgemeenschap. De kracht van verhalen bestaat volgens Van Hove hierin dat zij geen één-op-één relatie met de werkelijkheid onderhouden maar voortdurend aanleiding geven tot actuele interpretaties waarmee wij onze kijk op de maatschappij telkens opnieuw bepalen.

Met zijn oproep tot herwaardering van de kunst als spiegel van de werkelijkheid schaarft Van Hove zich regelrecht in de *mimesis*-opvatting zoals die al in de vierde eeuw voor Christus door Aristoteles in zijn *Poëtica* werd verwoord. Volgens Aristoteles berust het plezier dat wij aan *mimesis* ofwel uitbeelding beleven, hetzij in de dichtkunst of andere media, namelijk in de eerste plaats op een effect van herkenning (*Poëtica* 32, IV.48b8). De neiging tot het uitbeelden van de werkelijkheid is de mens aangeboren, en verhalen houden ons een spiegel voor waarin we onszelf in essentie herkennen – of het nu gaat om een betere, een slechtere of simpelweg een andere versie van onszelf.

De literaire *mimesis*-opvatting kent in navolging van Aristoteles een eerbiedwaardige traditie die in het westen pas een eerste ernstige deuk oploopt in de vroege twintigste eeuw, ten tijde van het modernisme. Schrijvers als James Joyce en Virginia Woolf geven dan in toenemende mate uiting aan hun twijfel of taal überhaupt bij machte is de werkelijkheid te representeren. Tegelijkertijd verschuiven literatuurwetenschappers zoals de Rus Viktor Sjklovski hun aandacht naar de eigenheid van literatuur als een genre dat, hoewel afhankelijk van dezelfde taal die we ook voor andere vormen van communicatie gebruiken, juist door zijn 'literariteit'¹ ontsnapt aan de sleetsheid waardoor het woordgebruik van alledag zijn zeggingskracht heeft verloren. We hebben dichters nodig, aldus Sjklovski, om ons de 'stenigheid van de steen' weer te doen voelen (Van Heusden, *Handboek* 68). Paradoxaal genoeg verkondigt hij hier een radicale *mimesis*-opvatting die ons in contact wil brengen met de werkelijkheid, maar dan nadrukkelijk niet via de weg van de Aristotelianse herkenning. Wat nodig is volgens Sjklovski is juist het tegenovergestelde, namelijk een literaire taal die door haar vreemdheid onze waarneming ontdoet van automatismen en ons de werkelijkheid als nieuw doet ervaren.

In zijn beroemde essay 'De kunst als priom' voert Sjklovski zijn landgenoot Lev Tolstoj op als een meester van deze kunst van de 'de-automatisering'. Eén kunstgreep waarmee Tolstoj dit effect weet te bewerkstelligen is de introductie van een vervreemdend perspectief. Zo laat hij in zijn korte verhaal 'Cholstomer' - De Engelse vertaling luidt 'Strider' - uit 1886 een hengst zijn levensverhaal vertellen en zijn 'dierlijke' kijk op de mensenwereld geven; een wereld, zo ontdekt het paard, waarin

¹ 'Literaturnost', door de zogenoemde Russische formalisten opgevat als totaaleffect van de toegepaste literaire kunstgrepen ofwel *priomen*.

taal het onderscheid tussen mens en dier bepaalt en de laatste categorie tot eigendom verklaart van de eerste. Honderdtwintig jaar na de voltooiing van 'Cholstomer' zal de Franse filosoof Jacques Derrida deze misstand opnieuw aan de kaak stellen: alleen al het feit dat de mens zich eenzijdig het recht heeft toegeëigend om de veelheid aan niet-menselijke wezens categorisch tot 'dier' te bestempelen moet volgens Derrida worden beschouwd als een daad van geweld (1652-53).

Zoals de kunstenaar volgens Sjklovsky de taak heeft om ons het vertrouwde op een steeds nieuwe manier te doen beleven, zo hamert ook Van Hove op de voortdurende noodzaak om oude verhalen van nieuwe interpretaties te voorzien. Ook in zijn visie gaat het erom dat we de werkelijkheid via een vervreemdende omweg ervaren; niet voor niets spreekt hij van de 'kracht van de vertraagde reactie'. Tegelijkertijd zijn de mythen waarop de kunstenaar teruggrijpt volgens Van Hove *universeel*: zij geven uitdrukking aan wat wij voelen, maar zelf niet kunnen articuleren. Het is, met andere woorden, de expressie die noodzakelijkerwijs verandert, terwijl de essentie dezelfde blijft.

In dit essay wil ik het spanningsveld tussen universalisme en vervreemding allereerst verder verkennen aan de hand van enkele definities van het concept wereldliteratuur. Literatuurtheorieën die zich beroepen op 'universele' waarden – en opvattingen over wereldliteratuur in het bijzonder – zijn tegenwoordig per definitie verdacht. Theoretici als Gayatri Chakravorty Spivak hebben immers overtuigend aangetoond hoe het Europese Verlichtingsproject met zijn claims op universele waarheid in werkelijkheid niet los kan worden gezien van het westerse imperialisme.² In haar *Against World Literature* verwerpt vergelijkend literatuurwetenschapper Emily Apter dan ook het idee dat literaire teksten universeel vertaalbaar zouden zijn en vraagt zij daarentegen aandacht voor het 'Onvertaalbare', een radicale vorm van vervreemding die zij bestempelt als een vorm van creatief falen (20), en die de pretenties en beperkingen en van zulk literair universalisme blootlegt.³

Maar hoe terecht Apters kritiek op het ideaal van absolute vertaalbaarheid ook moge zijn, desondanks worden literaire teksten in de praktijk onophoudelijk en wereldwijd vertaald, waarbij de hegemonie van Google en van het Engelse taalgebied een onrustbarende scheefgroei te zien geeft ten opzichte van andere literaturen. Alleen al vanuit die cultuurpolitieke overweging blijft het relevant om te onderzoeken hoe deze teksten hun weg vinden buiten de culturele context waarin ze zijn ontstaan, en welke transformaties zij in het proces van vertaling en adaptatie ondergaan. Minder dan ooit kunnen wij het ons wat mij betreft permitteren om wereldliteratuur als *kritisch leesproject bij het vuil te zetten*.

In het laatste deel van mijn betoog presenteer ik daarom een noodzakelijk beknopte - intermediale - case study in de vorm van een vergelijking tussen de jeugdroman *War Horse* van de Britse auteur Michael Morpurgo (1982) en de gelijknamige speelfilm van de Amerikaan Steven Spielberg (2011). Daarbij maak ik gebruik van twee van de door mij besproken definities van wereldliteratuur. Hoe (on-)vertaalbaar blijkt Morpurgo's autobiografie van de hengst Joey in de handen van de gelauwerde Hollywood-regisseur te zijn? Meer specifiek: in hoeverre weet Spielberg in zijn film de vervreemdende blik van Morpurgo's titelheld te handhaven? Tenslotte: hoe verhouden beide makers zich in dit opzicht tot Tolstojs 'Cholstomer'?

² Zie *A Critique of Postcolonial Reason*, met name het eerste hoofdstuk, 'Philosophy'.

³ 'A primary argument of this book is that many recent efforts to revive World Literature rely on a translatability assumption. As a result, incommensurability and what has been called the Untranslatable are insufficiently built into the literary heuristic' (3).

2. Wereldliteratuur tussen universalisme en vervreemding

Een eerste concrete opvatting van wereldliteratuur, namelijk als universeel bindmiddel, vinden we bij Johann Wolfgang von Goethe. Vooral in zijn latere werken gebruikt Goethe het begrip *Weltliteratur*, eerder gemunt door de dichter Wieland, om aan te geven dat de literatuur naar zijn idee een sleutelrol kan vervullen in een mondiaal proces van wederzijdse groei en toenadering.⁴ Literatuur is geen nationaal bezit en vermag mensen wereldwijd met elkaar te verzoenen, mits zij maar bereid zijn verder te kijken dan de grens en het vreemde te omarmen. Zo zullen nationale culturele identiteiten geleidelijk aan plaatsmaken voor een wereldomspannend netwerk van verwante geesten.⁵

Terecht constateert vergelijkend literatuurwetenschapper David Damrosch, die Goethes visioen van een transnationale literaire identiteit aan het begin van zijn studie *What Is World Literature* in herinnering brengt, dat de term wereldliteratuur in onze tijd van globalisering zelf zijn betekenis dreigt te verliezen (4). Om 'wereldliteratuur' van 'literatuur' te onderscheiden is een nadere precisering noodzakelijk, en Damrosch stelt met dat doel een definitie voor die niet langer gericht is op de afbakening van een corpus teksten maar op de culturele *praktijk* waarbij een tekst gaat circuleren en nieuwe betekenis verwerft buiten de context waarin hij is ontstaan.⁶ Wereldliteratuur ontstaat volgens hem daar waar een tekst van zichzelf en zijn oorspronkelijk publiek vervreemd raakt en – zoals we ook bij Van Hove zagen – zijn urgentie spiegelt aan een immer veranderlijke werkelijkheid. Daarbij gaat Damrosch, anders dan Goethe en Van Hove, echter niet uit van één universele wereld: zijn praktijk van wereldliteratuur omvat meerdere 'werelden' die niet alleen geografisch van elkaar verschillen maar ook voor wat betreft hun mondiale status en de samenstelling van hun publiek.

Oorspronkelijk ontstaan vanuit een Goethiaanse tendens naar universalisme vraagt de vergelijkende literatuurwetenschap de afgelopen decennia vooral aandacht voor de verscherping van de economische en culturele ongelijkheid in de wereld onder de invloed van globalisering, en legt zij het accent op de vaak conflictueuze interactie tussen het lokale en het mondiale, tussen het singuliere en het universele, en tussen massacultuur en elitisme. Van die kritische benadering getuigen onder meer het werk van Pascale Casanova en dat van de in mijn inleiding aangehaalde Apter. Om deze interactie op grotere schaal in kaart te brengen bepleit Franco Moretti, een voorvechter van de 'digital humanities', een systematische aanpak waarbij wereldliteratuur niet langer als object van studie wordt benaderd maar als een probleem dat vraagt om een nieuwe manier van lezen, 'distant reading' (57). Zo'n lezing op afstand, waarbij de aandacht verschuift van de analyse van individuele teksten (middels 'close reading') naar een macro-analyse van verhoudingen en ontwikkelingen tussen literaturen onderling, stelt hem in staat vaste patronen te ontdekken in de mondiale dynamiek van thema's, genres en systemen. In zijn onderzoek naar de opkomst van de Westafrikaanse roman tussen 1920 en 1960 bijvoorbeeld constateert hij dat deze niet alleen is beïnvloed door de romantraditie in de koloniserende landen, maar evenzeer door de confrontatie

⁴ Zie ook mijn artikel 'Vertalers in den vreemde: Goethes hidjra en Benjamins 'Aufgabe des Übersetzers'.

⁵ Goethes secretaris Eckermann tekent in dat verband de volgende uitspraak uit de mond van de meester op: 'Nationale literatuur is nu een tamelijk betekenisloze term; het tijdperk van de wereldliteratuur staat voor de deur, en iedereen moet zich beijveren om de komst ervan te versnellen' (Damrosch 1, mijn vertaling).

⁶ 'A work only has an *effective* life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture. [...] My claim is that world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a **mode of circulation and of reading**, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike' (Damrosch 4-5); mijn nadruk.

tussen deze traditie en lokale thema's en vertelvormen. Ook elders komt hij deze dialectische drieslag tegen: een 'vreemde' vorm stuit op lokaal materiaal en gaat daarmee een verbinding aan die uiteindelijk leidt tot het ontstaan van een nieuwe lokale vorm. Studie van deze interculturele dynamiek maakt het mogelijk de machtsverhoudingen tussen verschillende literaturen in kaart te brengen en laat tevens zien hoe vormen die doorgaans als maatgevend worden beschouwd, zoals bijvoorbeeld de Europese roman, vanuit mondiaal perspectief niet meer dan een lokale uitzondering zijn (61).

Moretti bedient zich in zijn macro-analyses van twee metaforen, namelijk de boom en de golf. Waar een 'vreemde' vorm zich verbindt met plaatselijk materiaal en er aldus een nieuwe vorm ontstaat vertakt de boom zich. Anderzijds wordt diversiteit maar al te vaak opgeslokt door de golf van de globalisering, een marktmechanisme dat Moretti belichaamd ziet door bijvoorbeeld de machtspositie van de Hollywoodfilm, of het Engels als wereldtaal. Tussen deze twee polen bevindt zich het speelveld van de wereldliteratuur, en het is de taak van de vergelijkende literatuurwetenschapper om literaire fenomenen te toetsen op hun 'boom'- dan wel 'golf'-gehalte (68).

Omdat Moretti's focus op tekstoverstijgende processen ligt, biedt de benadering van Damrosch een beter uitgangspunt voor mijn vergelijkende analyse tussen Morpurgo en Spielberg. Ontstaat er door de verfilming van de roman inderdaad nieuwe betekenis? Vervolgens, in het verlengde daarvan: valt het resultaat binnen de bredere context van de Hollywood-filmindustrie te vertalen naar Moretti's 'boom'-en-'golf'-model? Vanwege het beperkte bestek van dit essay richt ik mij hier op twee aspecten, namelijk focalisatie en plotelementen.

3. Hoe Morpurgo's oorlogspaar de wereld veroverde ofwel verdwaaide in Disneyland

Tot en met de Eerste Wereldoorlog werden paarden op enorme schaal ingezet in de militaire strijd – als transportmiddel voor de mens, om artillerie te verplaatsen en om ambulances en goederenwagens te trekken. Alleen al het Britse gemenebest stuurde meer dan een miljoen paarden de Grote Oorlog in, waaruit er slechts 62.000 levend terugkeerden (Kellaway). Dit gegeven vormt het uitgangspunt van Morpurgo's veelgeprezen *War Horse*, dat in 1982 bij de Britse uitgever van jeugdboeken Kaye & Ward verscheen. Trok de roman aanvankelijk weinig aandacht, dit veranderde in 2007 toen de theaterproductie door Marianne Elliott en Tom Morris van het Britse National Theatre in première ging. Een succesvolle Broadway-musical (zes Tony Awards!) volgde in 2010 en beleefde een internationale zegetocht door onder meer Canada, Australië, Zuid-Afrika, Nederland, China en Japan. Eind 2011 verscheen er bovendien een filmversie van de hand van de Amerikaanse regisseur Steven Spielberg.

De roman vertelt de lotgevallen van de hengst Joey, een vos met een kruisvormige bles en witte sokken die als eenjarig veulen door een dronken boer op de veemarkt wordt gekocht. Diens zoon Albert sluit onmiddellijk vriendschap met Joey en traint hem met zachte hand om het land te bewerken. Helaas zit vader echter in geldnood en verkoopt hij Joey in 1914 aan het Britse leger, waardoor de inmiddels jongvolwassen hengst van de boerderij in het vredige Devon aan het oorlogsfront in Noord-Frankrijk belandt. Aanvankelijk doet Joey dienst bij de Britse cavalerie, waar hij een nieuwe vriend vindt in de hengst Topthorn. Tijdens een charge worden de twee buitgemaakt door de Duitsers. Die zetten Joey en Topthorn in als ambulancepaarden en brengen hen onder op een boerderij, waar het Franse meisje Emilie en haar grootvader zich liefderijk over hen ontfermen. Later worden de paarden opnieuw door de Duitsers gevorderd, dit keer om zware artillerie te vervoeren. Er breekt een tijd van ontberingen aan, en ondanks de goede zorgen van de oudere soldaat Friedrich bezwijkt Topthorn van honger en kou. Als er een nieuwe aanval begint, vlucht Joey

in paniek het niemandsland in en verwondt zich aan het prikkeldraad. Een Duitser en een Welshman klimmen uit hun respectievelijke loopgraven om het paard op te eisen. Zij besluiten het lot te laten beslissen wie Joey mee mag nemen, en zo keert de kreupele hengst via een spelletje kruis-of-munt terug in het Britse kamp. In het dierenhospitaal waar hij moet herstellen wordt hij herenigd met Albert, die daar als verzorger blijkt te werken. Joey sterft bijna aan tetanus maar herstelt wonderwel. Als de oorlog ten einde is, wordt hij met de andere paarden geveild en bijna aan een slager verkocht. De toegesnelde grootvader van de inmiddels gestorven Emilie brengt echter een hoger eindbod uit, waarna hij Joey om de nagedachtenis van zijn kleindochter te eren voor een cent aan Albert verkoopt. Het duo keert terug naar de boerderij en blijft voor altijd samen.

Het eerste dat opvalt aan de roman is dat Morpurgo dezelfde kunstgreep toepast als Tolstoj: afgezien van een inleidende noot van de auteur laat hij Joey zijn eigen verhaal vertellen.⁷ En net als 'Cholstomer' levert ook deze tekst kritiek op de mensenmaatschappij, aangezien *War Horse* onmiskenbaar het stempel draagt van een anti-oorlogspleidooi. Anders dan Tolstoj maakt Morpurgo echter nauwelijks gebruik van het vervreemdende potentieel van Joey als focalisator, zoals Tolstoj doet waar hij zijn titelheld bijvoorbeeld laat reflecteren op de constituerende rol van de menselijke taal bij eigendomsrelaties tussen mens en dier. Ook voorziet hij, anders dan Tolstoj, Joey's relaas van een *happy ending* in de vorm van een hereniging en veilige thuiskomst.⁸

Deze *homecoming* staat in feite model voor de teneur van het hele verhaal, waar de paardenblik nooit wordt ingezet om het handelen van mensen – bijvoorbeeld van soldaten die elkaar op commando om ondoorgrondelijke redenen te lijf gaan – als 'vreemd' aan de kaak te stellen. De anti-oorlogsboodschap is bij Morpurgo dan ook grotendeels een effect van de plot zelf. Tijdens zijn oorlogsinspanningen belandt Joey namelijk achtereenvolgens in de handen van Britten, Duitsers, Fransen, Duitsers en Britten, en overall wordt hij voor zover dat in het vermogen van zijn eigenaars ligt met zorg en liefde behandeld. Zowel in letterlijke als in affectieve zin belichaamt hij met zijn geschiedenis een uitspraak van Michel Ney, maarschalk van Frankrijk onder Napoleon, door Ulrich Raulff aangehaald in zijn culturele geschiedenis van de relatie tussen mens en paard: 'Het paard heeft geen vaderland.'⁹ En voor wie de strekking toch nog mocht ontgaan is er het commentaar van de menselijke berijders en verzorgers, die herhaaldelijk kritiek leveren op de waanzin van de oorlog. De meest pregnante scène in dit verband betreft de confrontatie tussen de Duitser en de Welshman, die tot hun eigen verbazing blijken te kunnen volstaan met een spelletje kruis-of-munt om een winnaar aan te wijzen:

The little Welshman shook his head in disbelief as he took the rope. 'I think if they would let you and me have an hour or two out here together, we could sort out this whole wretched mess. There would be no more weeping widows and crying children in my valley and no

⁷ Morpurgo is niet de enige en ook niet de eerste auteur die zich van deze strategie bedient. Het bekendste voorbeeld van een paardenautobiografie is waarschijnlijk *Black Beauty* (1877) van de eveneens Britse Anna Sewell, dat overigens oorspronkelijk niet als jeugdroman werd geschreven.

⁸ Met deze conventionele ontknoping voegt Morpurgo zich naar wat Perry Nodelman in zijn studie over jeugdliteratuur het '*home / away / home pattern*' noemt, waar 'thuis' staat voor een veilige haven die de protagonist pas na het verlaten ervan op waarde leert schatten (223). Ter vergelijking: Tolstoj's Cholstomer sterft nog vóór het einde van het verhaal, waardoor het toch al vervreemdende effect van de focalisatie door een paard een spookachtige connotatie krijgt.

⁹ 'Le cheval n'a pas de patrie' (Raulff 14).

more in yours. If worse came to worst, we could decide it all on the flip of a coin, couldn't we?' (119)

Morpurgo sluit hier rechtstreeks aan bij de ironie van Britse War Poets zoals Isaac Rosenberg, die in zijn 'Break of Day in the Trenches' een rat aanspreekt op diens 'kosmopolitische sympathieën' omdat hij zijn weg evengoed in de Duitse als in de Britse loopgraven weet te vinden.

Wat doet Spielberg nu met deze Britse aanklacht tegen de waanzin van het oorlogsgeweld? Voor zijn verfilming van *War Horse* liet hij de rol van Joey door diverse paarden vertolken, zowel levende als virtuele. Zijn script ontleende hij intussen grotendeels aan de toneelversie die Nick Stafford in 2007 voor het National Theatre had geschreven, omdat hij net als laatstgenoemde onvoldoende houvast had aan de focalisatie van het paard. In deze dramatische adaptatie openbaart zich een eerste cruciaal verschil met de roman: Joey heeft geen vertellerstekst, ook niet als voice-over, zoals in het door Caroline Thompson verfilmde *Black Beauty* (1994) wèl het geval is. Bovendien treedt de hengst bijna nergens op als focaliserend subject. De film opent met een 'onpersoonlijke' panoramische opname van het rollende heuvelandschap van Devon vanuit vogelperspectief, onmiddellijk gevolgd door een shot van een jonge Albert die vanachter een hek toekijkt bij Joey's geboorte. Zelfs tijdens Joey's eerste gevechtservaring, als de Britse cavalerie een bloedige charge uitvoert op een Duits legerkamp, wordt uitsluitend gebruik gemaakt van dergelijke 'onpersoonlijke', veelal panoramische shots. Het potentieel vervreemdende effect van de paardenblik is daardoor afwezig.

Het dramatische effect is bij Spielberg dan ook in belangrijke mate verschoven naar de interactie tussen de menselijke personages en wordt bovendien sterk aangezet door de toevoeging van verhaalelementen die in de roman ontbreken. Zo wordt de vader van Albert voorzien van een traumatisch verleden als veteraan uit de Boerenoorlog om zijn drankzucht te verklaren en krijgt zijn moeder een veel prominentere rol toebedeeld als focalisator die de ontluikende vriendschap tussen Albert en Joey, hun scheiding en uiteindelijke thuiskomst empathisch gadeslaat. Ook komt er een ingelaste episode in de film voor waarin twee Duitse soldaten, de broers Günther en Michael, met Joey en Tophorn proberen te deserteren. De twee worden echter gesnapt en eindigen voor het vuurpeloton. De Duitse soldaat Friedrich uit de roman, die Joey onder zware omstandigheden zo goed mogelijk probeert te verzorgen, is vervangen door Private Henglemann, die er een schepje bovenop doet met zijn vergeefse maar heroïsche poging om de paarden te bevrijden. De Duitser en de Brit die in de roman het toeval over Joey's lot laten beslissen, redden hem hier broederlijk samen uit het prikkeldraad terwijl zij sarcastische grappen maken over de oorlog; bij het afscheid drukt de zorgzame Duitser zijn 'vijand' zelfs een draadtang in de hand. Albert tenslotte is bij Spielberg gepromoveerd van paardenverzorger tot infanterist. Bij een gasaanval raakt hij tijdelijk verblind, maar louter op intuïtie herkent hij Joey in het veldhospitaal en met zijn vertrouwde imitatie van een uil weet hij zijn vriend feilloos naar zich toe te lokken. Ondanks dit aandikken van het sentiment, of waarschijnlijk juist daardoor, speelt de oorlog een veel minder cruciale rol in de film dan in de roman. Maar Spielberg wilde naar eigen zeggen dan ook geen oorlogsfilm maken; hij wilde bovenal laten zien 'hoe een paard mensen samen kan brengen'.¹⁰

Samenvattend kom ik tot de conclusie dat Morpurgo's jeugdroman in eerste instantie door de theaterbewerking en de musical, en vervolgens door Spielbergs filmadaptatie is gaan circuleren op de manier die Damrosch beschrijft, niet alleen binnen verschillende genres en media maar ook binnen verschillende culturen. Ook in deze zin kent Morpurgo's paard geen vaderland. De vraag is echter of deze dynamiek nieuwe betekenis oplevert. Hoe men ook over de kwaliteit van Spielbergs

¹⁰ Steven Spielberg, interview met BBC News d.d. 09-01-2012, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-16466772/steven-spielberg-war-horse-is-not-a-war-movie>.

filmwerk denkt, het is duidelijk dat het vervreemdende effect van de focalisatie door een dier, dat door Morpurgo al veel minder werd uitgebuit dan door Tolstoj, hier totaal verdwenen is. Wat resteert is een *feelgood*-vertelling die zich ontrolt volgens het klassieke Hollywood-stramien, en waar Albert en Joey tenslotte bij gloedvolle avondhemel terugkeren op de boerderij. Van een nieuwe, vervreemdende vorm ofwel vertakking is geen sprake; de film voegt zich naadloos in de traditie van eerdere kaskrakers over een hartverwarmende relatie tussen kind en dier zoals *Run Wild, Run Free* (1969), *The Black Stallion* (1979), en *The Jungle Book* (talloze versies), waar het antropocentrische en antropomorferende perspectief van begin tot einde regeert. Onherroepelijk dringt zich het beeld op van Moretti's globaliserende golf die het lokale verzwelgt en vervangt door een standaard scenario, dat bij Spielberg een sterke bijmaak van disneyficatie krijgt: niet voor niets was de distributie van zijn film in handen van Disney Studios.

Tot slot enkele woorden over de Britse toneelversie van *War Horse* door het National Theatre (2007), die ik verder noodgedwongen onbesproken laat. Ook hier ontbrak de focalisatie door Joey. Een ontegenzeggelijk vervreemdingseffect (lees: vertakking) werd daarentegen gecreëerd door de samenwerking met het Zuidafrikaanse Handspring Puppet Theatre om de rollen van de paarden te vertolken. Op het toneel verschenen geen levende dieren maar levensgrote marionetten van metaal, leer en vliegtuigkabels, die ieder door drie menselijke acteurs werden bediend. Deze bijzondere aanpak, waarbij mensen letterlijk in het lichaam van een dier kropen dat zelf weer een menselijk construct was, riep fundamentele en vervreemdende vragen op over de willekeur van het onderscheid tussen dier en mens zoals dat in andere contexten door Tolstoj en Derrida werd geformuleerd.¹¹

Waagt het dier dat mens heet zich in niemandsland om de confrontatie aan te gaan met zijn eigen wankele ontologie? Of verschanst het zich achter de linies van het veilige Disneyland? Mijn lezing van twee verschillende versies van *War Horse* in het licht van theorievorming over wereldliteratuur laat zien dat dit dilemma tot op heden niet is beslist. Misschien is het wachten uiteindelijk op een film zonder mensen. Maar dan wordt het waarschijnlijk ook een film zonder oorlog.

Literatuur

Apter, Emily, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Londen en New York 2013.

Aristoteles, *Poëtica*. Ned. vert. N. van der Ben en J.M. Bremer. Amsterdam 1988.

Costa, Maddy (3 October 2010), 'The gay puppet stars of Or You Could Kiss Me'. In: *The Guardian*, 03.10.2010.

Damrosch, David, *What Is World Literature?* Princeton en Oxford 2003.

Derrida, Jacques, *The Animal That Therefore I Am* [2006]. Eng. vertaling David Wills. Excerpt in: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Derde editie. Red. Vincent B. Leitch et al. New York en Londen 2018.

Heusden, Barend van, *Handboek Literaire cultuur*. Heerlen en Nijmegen 2001.

Hove, Ivo van, 'Kunst is een mensenrecht'. In: *De Volkskrant*, 30.08.19.

Kasten, Madeleine, 'Vertalers in den vreemde: Goethes hidjra en Benjamins 'Aufgabe des Übersetzers'. In: *Filosofie* 23/4 (2013): 26-32.

¹¹ Een van de oprichters van de Handspring Puppet Company, Adrian Kohler, zegt zich voor zijn kunst te hebben laten inspireren door Westafrikaanse tradities van marionettenspel voor volwassenen (Costa, 'The gay puppet stars'). Ook hier verbindt een externe vorm zich met een lokale, waardoor een nieuwe vorm ontstaat.

- Kellaway, Kate, 'War Horse author Michael Morpurgo on the hidden history behind Steven Spielberg's Oscar contender'. In: *The Guardian* 08-01-2012.
- Moretti, Franco, 'Conjectures on World Literature'. In: *New Left Review* 1 (jan-feb 2000): 54-68.
- Morpurgo, Michael, *War Horse* [1982]. New York 2007.
- Nodelman, Perry, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore 2008.
- Raulff, Ulrich, *Farewell to the Horse: A Cultural History*. Londen 2017.
- Rosenberg, Isaac, 'Break of Day in the Trenches'. Norton Anthology of English Literature deel 2, 5e editie. New York en Londen 1986, 1905.
- Sjklovski, Viktor, 'De kunst als priom'. In: Barend van Heusden e.a. (red.), *Tekstboek literaire cultuur*. Heerlen en Nijmegen 2001, 104-121.
- Spielberg, Steven, 'War Horse is not a war movie'. Interview met BBC News, 09-01-2012, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-16466772/steven-spielberg-war-horse-is-not-a-war-movie>.
- Spielberg, Steven, regie en productie, *War Horse*. DreamWorks et al., 2011.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass. 1999.
- Tolstoj, Lev. *Verhalen en novellen: de gouden jaren*. De Russische Bibliotheek deel 2. Amsterdam 2015.