

# DE RAT: DIER OF DATA?

## RATTEN EN MUIZEN IN ANIMATIEFILMS EN LABORATORIA

In 1980 verscheen het artikel ‘Why look at animals’ waarmee John Berger zonder het zelf te weten de grondslag legde voor het – snel groeiende – vakgebied *Animal Studies*. Berger maakt een onderscheid tussen de onbedorven natuur van voor de negentiende eeuw en de industriële cultuur van de negentiende en twintigste eeuw waarin dieren letterlijk uit ons zicht zijn verdwenen. De hedendaagse dierentuin representeert een nostalgisch verlangen naar het verleden waar mens en dier onder elkaar leefden, maar is gebaseerd op een ‘one-way gaze’ waar de mens kijkt naar het dier en niet andersom. Het alomteverguisde proces van antropomorfisme, waarin dieren menselijke eigenschappen toegerekend krijgen, kan volgens Berger juist voordeel opleveren omdat het de gelijkheid tussen mens en dier benadrukt.<sup>1</sup>

In het verlengde van Bergers onderscheid tussen natuur en cultuur zou men kunnen zeggen dat het ontstaan van de laboratoriumrat rond het einde van de negentiende eeuw de ultieme vorm is van deze industriële cultuur. De ‘one-way gaze’ van de mens wordt bij het fokken van ratten uitvergroot doordat de dieren gereduceerd worden tot door de mens gecreëerde data, ze worden gemaakt tot wat wij willen. Het publiekelijk verdwijnen van de rat betekent alleen niet dat representaties van ratten niet nog volop zichtbaar zijn in de populaire cultuur, waar men veel gebruik maakt van antropomorfisme.

In het begin van haar artikel over ratten in laboratoria schrijft Lynda Birke: ‘I live in a culture with a deep antipathy to rats, animals believed to carry filth and disease, associated with the gutter.’<sup>2</sup> Zo ook illustreert Andrew Goatly de minachting voor ratten in onze maatschappij aan de hand van een aantal dierlijke metaforen in onze taal:

HUMAN IS RODENT: **lemming** – thoughtless imitator; **rat** – disloyal, deceitful person; **rat on** – betray by giving secret information; **rat race** – ruthless competition for success; **ratty** – bad tempered, irritable; **pack-rat** – compulsive collector of hoarder; **shrew** – bad-tempered woman; **shrewish** – bad-tempered (of women); **vermin** – disgusting people, harmful, and dangerous to society.<sup>3</sup>

Ratten zijn smerig, leven op onhygiënische plaatsen als vuilnisbelten, kelders of riolen en kunnen allerlei ziekten overbrengen die schadelijk zijn voor de mens. Maar, vervolgt Birke, ratten dragen nog een tweede betekenis mee voor de mens, die geheel tegenstrijdig is met de eerste: ‘Yet the same society breeds them in huge numbers precisely to combat disease through their use as animals in the laboratory.’<sup>4</sup> In het laboratorium worden ratten ontdaan van hun smerigheid en zijn het de redders van de moderne mens. Verderop in haar artikel zegt Birke: ‘To become our saviors in the struggle against ill health, rats and mice also must become something other than the rodent-as-animal ... they must become data.’<sup>5</sup> In het laboratorium wordt de natuurlijke rat getransformeerd tot een analytisch model voor het genereren van data. Het lijkt erop dat de rat een dubbele status van enerzijds een dierlijke ziektedrager en anderzijds een datagenererende ziektebestrijder heeft. En omdat de rat eerder juist stond voor vuil en ziekte is hij nu de belichaming van wetenschappelijke vooruitgang: gezondheid overwint ziekte, het goede overwint het kwade.

Met het oog op de hierboven beschreven transformatie die de rat ondergaat in het laboratorium is er binnen het medialandschap van de afgelopen decennia een opvallende trend zichtbaar: *THE RESCUERS* (US: John Lounsbury, 1977), *THE SECRET OF NIMH* (US: Don Bluth, 1982), *AN AMERICAN TAIL* (US: Don Bluth, 1986), *THE GREAT MOUSE DETECTIVE/DE SPEURNEUZEN* (Ron Clements, 1986), *THE RESCUERS DOWN UNDER/DE REDDERTJES IN KANGOEROELAND* (US: Hendel Butoy, 1990), *THE SECRET OF NIMH 2: TIMMY TO THE RESCUE* (US: Dick Sebast, 1998), *FLUSHED AWAY/MUIS VAN HUIS* (US: David Bowers, 2006), *RATATOUILLE* (US: Brad Bird, 2007), *THE TALE OF DESPEREAUX/DESPEREAUX, DE DAPPERE MUIS* (US: Sam Fell, 2008) zijn alle animatiefilms waarin ratten en/of muizen de hoofdrol spelen. Waarom spelen juist ratten en muizen zo’n grote rol in deze films? Wellicht moeten we het antwoord op deze vraag zoeken in het vermogen van deze films om de rat van zijn gedaante als data in het laboratorium te bevrijden.

Het spanningsveld tussen de rat in het laboratorium en de rat in animatiefilms, oftewel de rat als data en de rat als dier, leidt tot de vraag in hoeverre de representatie van ratten in animatiefilms gelezen kan worden als kritiek op het gebruik van laboratoriumratten voor menselijke doeleinden. Het eerste deel van dit onderzoek is gewijd aan de ontwikkeling van de laboratoriumrat, waarbij een onderscheid gemaakt zal worden tussen de feitelijke en de abstracte ontwikkeling. Vervolgens staat de plaats van ratten binnen de populaire cultuur centraal. Hierbij vormt het begrip antropomorfisme een belangrijk uitgangspunt. Tenslotte wordt aan de hand van een case study van de films *THE SECRET OF NIMH* en *RATATOUILLE* gekeken naar de manier waarop deze films een bijdrage leveren aan het debat over laboratoriumratten.

## Van ziektedrager tot ziektebestrijder: de ontwikkeling van de laboratoriumrat

Lynda Birke schetst in het kort het ontstaan van de laboratoriumrat aan de hand van twee fasen. De eerste fase bestaat uit de transformatie van de rat van wild naar tam. De witte laboratoriumrat zoals wij die nu kennen is ontstaan door het selectief fokken van de bruine rat (*Rattus Norvegicus*). Dit fokken begon rond de jaren negentig van de negentiende eeuw, in eerste instantie door amateuristische liefhebbers. Al snel begonnen ook laboratoria met het fokken van deze ratten. De reden voor de interesse in deze dieren lag vooral in de opkomst van de erfelijkheidsstudie, het feit dat ratten snel geslachtsrijp en gemakkelijk te huisvesten zijn en een sterke seksdrive hebben. De tweede fase in het ontstaan van de laboratoriumrat hangt volgens Birke samen met de opkomende industrialisatie. Na wo 11 werden de omstandigheden meer en meer gestandaardiseerd en ontstonden er speciale huizen waarin de dieren gefokt konden worden.<sup>6</sup> In het midden van de twintigste eeuw realiseerden fokkers zich dat genetische variaties binnen de rassen minimaal moesten zijn om de experimentele variabelen zo klein mogelijk te houden: 'Breeders increasingly sought uniformity within a strain, to make the laboratory animal more like a "chemical reagent", part of the apparatus of the laboratory'.<sup>7</sup> Er ontstaat een meer gecontroleerde vorm van diversiteit binnen de rattensoort en het wordt een dier, geheel gecreëerd door de mens zelf.

Naast deze feitelijke ontwikkeling van de laboratoriumrat, omschreven door Birke, ligt aan de opkomst van dierproeven in het algemeen een fundamentele omslag in de manier van denken van de mens ten grondslag. Erica Fudge noemt Sir Francis Bacon en René Descartes als sleutelfiguren in het ontstaan van de moderne wetenschap. Centraal in Bacons methode stond het geloof in experimenten: men kan de waarheid enkel achterhalen door observatie. Deze nieuwe manier van kijken naar de wereld zou de neiging tot controle van de mensheid vergroten.<sup>8</sup> Tegelijkertijd had het grote consequenties voor dieren, want zij werden de proefdieren waarop een groot aantal experimenten plaatsvonden: 'Where classical Rome had its gladiatorial combats, seventeenth-century Europe had its experiments'.<sup>9</sup>

Descartes nam de wereld, in tegenstelling tot Bacon, op een manier tot zich waarbij hij eerst naar zichzelf keek. Hij concludeerde dat alles te betwijfelen zou zijn, behalve het feit dat hij twijfelt, en kwam daarmee tot zijn beroemde zin: *'cogito ergo sum'*, ik denk dus ik ben. Vanuit deze gedachte ontstond er een dualisme dat lichaam van rede scheidde. Het lichaam is een machine waarin het vermogen om te denken zich heeft gehuisvest. Dieren werden in Descartes' gedachtegoed gezien als machines, zonder rede en zonder ziel.<sup>10</sup> Dit leidde tot de logische conclusie: 'If an animal is a mere automaton ... then it cannot experience pain'.<sup>11</sup> Hoewel er wel kritiek kwam op Descartes ruwe gedachtegoed druppelde het toch door in de wereld van de wetenschap, waar het tot afschuwelijke consequenties voor dieren leidde: 'If we need to find out about our bodies,

what better place to look than to animals who share the body-machine with us, but lack the senses that might impede experimentation on humans'.<sup>12</sup>

Ook Mary Phillips gaat in op de hiërarchische structuur van de negentiende eeuw, waarin de mens superieur wordt gezien aan het dier. Zij zoekt naar een historische verklaring voor het gebrek aan gebruik van pijnverlichtende middelen tijdens operaties (bij mensen en dieren): 'down at the bottom of the hierarchy of sensitivity, along with the lower classes, was the place of animals'.<sup>13</sup> Pijnverlichtende middelen werden afhankelijk van de sociale status van de ontvanger toegepast. Deze status was afhankelijk van sekse, ras, leeftijd, educatie, en sociale klasse, en dieren bevonden zich natuurlijk helemaal onderaan op deze ladder.

Jill Jepson onderzoekt op welke manier het gebruik van taal onze houding ten opzichte van dieren verhoudt. Hij zegt: 'The killing of animals is the most extreme and significant expression of human power over them'.<sup>14</sup> Zo is het verschil tussen mensen en dieren vooral goed zichtbaar in het gebruik van de term 'slachting'. Wanneer met deze term gerefereerd wordt aan het dier heeft het geen enkele emotionele waarde. De slachting van dieren is volkomen geaccepteerd. Zodra de term refereert aan de mens heeft het een enorme emotionele lading en treedt het buiten alle menselijke normen en waarden.<sup>15</sup> Dit voorbeeld laat zien dat de structuur van onze taal omtrent het doden van dieren grotendeels is gebaseerd op de veronderstelling dat mensen het recht hebben om dieren te doden.

Kortom, er lijkt aan de opkomst van dierproeven in het algemeen een fundamentele manier van denken ten grondslag te liggen, namelijk de superioriteit van mens boven dier. En juist in deze gedachte ligt een van de merkwaardigste paradoxen van het bestaan van dierproeven besloten: wat voor nut hebben dierproeven voor de mens als dier en mens fundamenteel van elkaar verschillen?

De verklaring voor deze paradox lijkt tot op de dag van vandaag onopgelost, immers dierproeven bestaan nog steeds. Wel komt er langzaam enige verandering in het geloof dat dieren geen pijn kunnen voelen, geen enkele rede bezitten – en dus fundamenteel verschillen van de mens. Er is dus wel verbetering zichtbaar met betrekking tot het welzijn van het dier, maar nog steeds wordt het dier in de behandeling niet geheel gelijk gezien aan de mens. Dit komt doordat men inzag dat wanneer dieren wel geheel gelijk aan de mens zouden zijn, de reden om enkel hen te gebruiken tijdens experimenten ongegrond zou zijn. Zoals Peter Singer zegt: 'If we agree that animals can feel pain then the reason for experimenting on animals, and not on humans becomes very difficult to find'.<sup>16</sup> De enige reden waarom we geen gebruik maken van mensen in experimenten is omdat men kennelijk een morele voorkeur heeft om de leden van de eigen soort te ontzien.<sup>17</sup> Kortom, door dieren op gelijke voet te stellen met de mens zou men enerzijds een oplossing voor het nut van dierproeven voor de mens creëren, maar anderzijds een nieuw probleem: 'What might it mean that we know that animals experience the world in ways that are not unlike

ours and yet continue to experiment upon them? What does that tell about ourselves? Animal experimentation seems to provoke this question, but refuses to answer it.’<sup>18</sup> Er ontstaat een constante strijd tussen gelijkheid en ongelijkheid van mens en dier.

Even terug naar de rat, want wat is nu precies de positie van de rat binnen het laboratorium? Het lijkt erop dat de rat een andere behandeling krijgt in het denken van de mens dan andere laboratoriumdieren. De *Laboratory Animal Welfare Act*, opgericht in 1966 in de vs en voor het laatst uitgebreid in 1985, zorgde voor een beter welzijn van het laboratoriumdier. Hierin vallen (gefokte) ratten en muizen merkwaardig genoeg buiten de definitie ‘dieren’:

‘Animal means any live or dead dog, cat, nonhuman primate, guinea pig, hamster, rabbit, or any other warm-blooded animal, which is being used, or is intended for use for research, teaching, testing, experimentation, or exhibition purposes, or as a pet. This term excludes: Birds, rats of the genus *Rattus* and mice of the genus *Mus* bred for use in research.’<sup>19</sup>

Een voorbeeld van Mary Phillips uit haar onderzoek naar het gebruik van pijnverlichtende middelen tijdens experimenten wijst uit dat men ratten en muizen anders benadert dan andere dieren: ‘While one laboratory I visited had an elaborate array of equipment to monitor the physiological state of the cats and monkeys undergoing surgery there, many scientists who worked with rats and mice relied on nothing more than the animal’s general appearance’.<sup>20</sup>

Ook Birke stelt dat organisaties die het dier in het laboratorium beschermen vaak gebruik maken van argumenten die de medische vooruitgang vooropstellen, niet het welzijn van de rat. ‘Public opinion is more likely to support painful experiments on rats and mice than on monkeys’.<sup>21</sup> De voorbeelden geven aan dat de kijk van de mens op de rat vaak negatief is. Het lijkt meer acceptabel te zijn om dieren in het laboratorium te gebruiken als ze rat of muis zijn; tachtig procent van de dieren in laboratoria is rat.<sup>22</sup>

Het negatieve imago van de rat wordt in het laboratorium echter omgetoverd naar de rat als icoon van de moderne maatschappij. Juist omdat ratten worden geassocieerd met ziekte en bederf zijn ze nu de perfecte belichaming van – toekomstige – gezondheid en vooruitgang. Ratten symboliseren de overwinning van het goede op het kwade: ‘The laboratory animal helper not only is assisting the scientist to gain data; the animal in these images is a helper of humankind in general’.<sup>23</sup>

Het feit dat de rat als redder van de moderne mens wordt gezien betekent alleen wel een belangrijke transformatie voor de rat als dier, de rat als dier is namelijk nog steeds het smerige ziektedragende dier. Daarom wordt de rat in het laboratorium getransformeerd tot een analytisch model. De definitie van de *Laboratory Animal Welfare Act* geeft het al aan: de rat is geen dier. Ratten worden weggestopt in hokken, met nummers, zonder namen, zodat ze niet

als individuen gezien kunnen worden. Zoals Birke vertelt over een interview met een technicus van een laboratorium: ‘the scientists in the lab insisted that she put the rats in opaque cages. They did not like having rats in clear cages because the “animal could look at you”.’<sup>24</sup> De ratten moeten zo min mogelijk ‘dier’ worden voor de onderzoekers. Er wordt dus een onderscheid gemaakt tussen het natuurlijke dier en het analytische dier.

Ook Phillips komt tot de ontdekking dat het verkrijgen van de juiste informatie voor de onderzoeker veel belangrijker is dan het verlichten van de pijn voor het dier: ‘the risk is not that animals might die, but that they might die before you want to terminate them’.<sup>25</sup> De meeste onderzoekers hebben zelf ook dieren thuis, maar deze hebben een naam, zijn een individu. Laboratoriumdieren daarentegen zijn naamloos, ‘whose sole purpose in life was to serve in a scientific experiment’.<sup>26</sup>

Jepson concludeert in zijn artikel over taal dat sommige woorden de status van het dier als levend wezen in twijfel trekken: ‘Using a term that – in its basic sense – applies only to objects or abstract entities places animals in the category of thing and robs them of their nature as living entities’.<sup>27</sup>

## Ratten in de populaire cultuur: het gebruik van antropomorfisme in animatiefilms

Hoe komt het dat ratten en muizen zulke geliefde hoofdrolspelers zijn in animatiefilms? Voor het antwoord op deze vraag moeten we misschien eerst eens kijken naar de manier waarop deze dieren in animatiefilms worden neergezet. In vrijwel alle films bezitten de dieren bepaalde antropomorfe kenmerken.

De term antropomorfisme is een samenstelling van de Griekse woorden *ánthrōpos*, mens, en *morphē*, uiterlijke vorm. In deze letterlijke vorm zou het betekenen dat niet-menselijke wezens de gedaante, het uiterlijk, van de mens overnemen. Antropomorfisme betreft binnen de wetenschap, en ook binnen dit onderzoek, niet alleen de overname van uiterlijke kenmerken, maar ook van menselijke eigenschappen, gevoelens of waarde-oordelen.<sup>28</sup>

Fudge bespreekt drie verschillende vormen van antropomorfisme met betrekking tot kinderboeken. De eerste vorm is het allesomvattende antropomorfisme. Dier en mens zijn in deze vorm geheel gelijk aan elkaar, de kijker kan geen scheidslijn trekken tussen mens en dier. We weten niet of we nu naar ‘humanized animals or animalized humans’ kijken.<sup>29</sup> ‘This is anthropomorphism at its most extreme, and, paradoxically, at its most invisible. We forget that the animals are animals’.<sup>30</sup> De tweede vorm van antropomorfisme betreft een scheiding tussen mens en dier die enkel door een kind begrepen kan worden. Er zijn twee werelden, een van de mensen en een van de dieren. Alleen het kind heeft toegang tot conversatie met beide werelden. Deze vorm is zichtbaar in de films *THE RESCUERS* en *THE RESCUERS DOWN UNDER*, waar de kinderen Penny en Cody door twee muizen worden gered uit de handen van

kwade, op geld beluste volwassenen. De kinderen fungeren als tussenpersonen; ‘part of growing up entails a growing away from animals’.<sup>31</sup> De derde versie is een vorm van antropomorfisme van gelimiteerde omvang. We begrijpen het dier niet volledig, maar we krijgen enig inzicht in zijn of haar gedachten. Zoals Fudge zegt: ‘It recognizes the difficulty of the world of animals, but still argues that communicating some of it is possible’.<sup>32</sup> Bij deze vorm gaat het erom dat er geen conversatie tussen mens en dier plaatsvindt, maar dat het dier vanuit de mens wordt geïnterpreteerd. Er is dus een verteller die van buitenaf in de gedachten van mens en dier kan kijken.<sup>33</sup>

Wanneer we kijken naar de animatiefilms waarin ratten en muizen de hoofdrol spelen valt op dat de hierboven beschreven vormen van antropomorfisme niet allesomvattend zijn voor de manier waarop de dieren in deze films gepresenteerd worden. De films *THE RESCUERS* en *THE RESCUERS DOWN UNDER* lijken weliswaar vrij goed in de tweede vorm te passen, maar de films zijn niet eenduidig over het feit dat de kinderen ook werkelijk de enige mensen zijn die met de muizen kunnen praten. Vaak kunnen de volwassenen wel met de dieren praten, maar willen ze het niet. De films *THE TALE OF DESPEREAUX*, *AN AMERICAN TAIL*, *RATATOUILLE*, *THE SECRET OF NIMH*, *THE SECRET OF NIMH 2* en *FLUSHED AWAY*, lijken in eerste instantie het beste in de derde categorie te plaatsen: er is geen sprake van vervaging tussen mens en dier en er komt geen kind als tussenpersoon aan te pas. Bovendien zou je kunnen spreken van antropomorfisme van gelimiteerde omvang omdat we ondanks de scheiding tussen mens en dier wel degelijk inzicht krijgen in de gedachten van de ratten en muizen. Toch is ook de derde vorm niet voldoende om deze films te kunnen begrijpen. Er is namelijk geen sprake van een verteller die vanuit het menselijk perspectief inzicht probeert te krijgen in de gedachten van het dier. Er is een duidelijk onderscheid tussen mens en dier, te zien in bijvoorbeeld *AN AMERICAN TAIL* waar bij binnenkomst in Amerika een ‘Immigration’ en een ‘Mouse Immigration’ is, maar er is vaak wel sprake van communicatie tussen deze twee. Hierbij wordt het dier niet vanuit de mens geïnterpreteerd – de gedachten worden niet door een verteller gebracht – maar heeft het een eigen stem/wil.

Dit brengt ons bij de vraag hoe de vorm van antropomorfisme, zichtbaar in deze films, dan wel het beste te formuleren valt. Voor het antwoord hierop moeten we iets dieper ingaan op de term antropomorfisme. De grote onenigheid onder wetenschappers over de functionaliteit ervan geeft aan met wat voor complex begrip we te maken hebben. Tom Tyler noemt een aantal argumenten tegen het gebruik van antropomorfisme. Ten eerste is het een onwetenschappelijke methode om dieren te benaderen: ‘anthropomorphism assumes more than it explains by unthinkingly attributing all manner of states to animals without demonstrating that these states exist’.<sup>34</sup> Ook kan men nooit met zekerheid zeggen dat bepaalde eigenschappen exclusief toebehoren aan de mens. Daarnaast verschuilt zich in het concept antropomorfisme impliciet de gedachte dat unieke menselijke eigenschappen worden toegekend aan dieren bij wie deze

eigenschappen eigenlijk niet horen, anders zou er namelijk geen specifieke term voor nodig zijn. Bovendien gaat het gebruik van antropomorfisme voorbij aan de uniekheid van mens en dier, significante verschillen tussen mens en dier worden genegeerd.

Ook beschrijft Tyler een aantal voordelen van het gebruik van het begrip. Zo is het begrip als het ware in onze hersenen ingebouwd. De mens zal altijd een vorm van antropomorfisme gebruiken, ook al zouden we het niet willen, omdat het ons een evolutionair voordeel oplevert bij de inschatting van dieren.<sup>35</sup> Ook Fudge laat zich uit over de noodzaak van antropomorfisme in onze maatschappij. Wanneer we het niet gebruiken als middel om de dierenwereld te kunnen begrijpen verliezen we het contact met dit deel van de wereld: ‘without it the only relations we can have with animals is a very distant, and perhaps mechanistic one’.<sup>36</sup>

De discussie over antropomorfisme lijkt oneindig te zijn. Gelukkig komt Fudge aan het einde van haar hoofdstuk met een voor ons interessante stelling. Ze maakt de sprong van antropomorfisme in kinderboeken naar antropomorfisme in de wetenschap: ‘Anthropomorphism has widely been regarded as a thing of childhood, of the time when we lack arrogance towards animals. In fact, it might be that anthropomorphism lies at the heart of the very thing that Bacon thought would take us from infancy to adulthood: science.’<sup>37</sup>

Er ontstaat een vorm van antropomorfisme in de wetenschap doordat dieren de proefkonijnen zijn voor menselijke hulpmiddelen. Hiermee komen we weer terug bij het vraagstuk uit de vorige paragraaf: ‘Animals are used because they are like us, but this is a fact that can be read against itself.’<sup>38</sup> Het antwoord van de wetenschap op dit antropomorfisme ligt besloten in de transformatie van het dier naar een object. Men negeert het onontkoombare feit dat het dier gelijk moet staan aan de mens om dierproeven zinvol te maken door dieren te behandelen als objecten, zonder gevoelens. Het dier wordt dus gereduceerd tot een datagenererend model: ‘We regard animals as tools, the carriers of spare-parts, but we also know that they are enough like us to be able to contemplate using them to patch up our own bodies’.<sup>39</sup>

Nu kunnen we wellicht antwoord geven op de vraag hoe we de vorm van antropomorfisme, zichtbaar in de besproken films, het beste kunnen omschrijven. Die lijken namelijk juist door het gebruik van antropomorfisme een weerwoord te geven op de wetenschap waarin de rat transformeert van dier naar data. De films gaan voorbij aan alle argumenten tegen het gebruik van antropomorfisme, genoemd door Tyler. Door menselijke eigenschappen toe te kennen aan dieren zou je inderdaad kunnen stellen dat de mens als superieur wordt gezien (maar daar gaat het in deze films niet om). Het antropomorfisme wordt meestal als doel gebruikt, namelijk om de superioriteit of de uniciteit van de mens te laten zien. Deze films gebruiken het echter niet met dat doel; in plaats daarvan bezigen ze het als *middel* om kritiek op het gebruik van het begrip in de wetenschap te leveren. Het antropomorfisme gebruikt zijn eigen kracht om



de kijker te laten zien wie de rat is, namelijk veel meer dan enkel door de mens gecreëerde data. De populaire cultuur probeert met behulp van antropomorfisme de dierlijkheid in de rat terug te brengen die zij in het laboratorium is verloren. Je zou dus kunnen zeggen dat de films *Fudges* opmerking van antropomorfisme als onontkoombare strategie om enige communicatie met dieren te hebben, meenemen en uitbouwen tot strategie om de eigenwaarde van de rat als dier te tonen.

Om bovenstaande te illustreren wil ik een voorbeeld geven uit de openings-scène van *THE TALE OF DESPEREAUX*, waarin we de voice-over horen: 'First of all, rats hate the light. They spend their lives in the darkness. They're also terrified of people, which is why they hide all the time. And as far as telling the truth is concerned, well that's impossible because as everyone knows, a rat can't talk.'<sup>40</sup>

Via de voice-over krijgen we voor ons bekende eigenschappen van de rat te horen: ratten haten het licht, zijn bang voor mensen en kunnen niet praten. Wat we zien is echter het tegenovergestelde, namelijk een rat die op de boeg van een zeilschip geniet van het opkomende zonnetje en een gesprek voert met zijn menselijke kapitein. De combinatie van voice-over en beeld zorgt als het ware voor een zelfreflexief antropomorfisme, de kijker is zich ten volle bewust van het antropomorfisme en daardoor kan het hem of haar aanzetten tot nadenken over de status van de rat vanuit menselijk oogpunt. Het is alsof de kijker een spiegel wordt voorgehouden waarin duidelijk wordt dat de mens, onterecht, een eenzijdig beeld heeft van de rat. De film levert rechtstreeks kritiek op het eenzijdige beeld dat de mens van de rat heeft; de rat houdt wél van de zon en kan wél praten.

De bespreking van *Fudge* trekt een voor ons toepasselijke conclusie: 'Can we not be different from animals and still live on equal terms with them?'<sup>41</sup> Dit is precies de vraag die deze films ons ook lijken te stellen. Ze proberen de rat zijn eigenwaarde terug te geven door ons als kijker bewust te laten zijn van antropomorfisme. Bergers voorspelling dat antropomorfisme een nuttig hulpmiddel kan zijn om de gelijkheid tussen mens en dier te benadrukken wordt in deze films waargemaakt doordat mens en dier gelijk behandeld worden zonder dat ze hun unieke status verliezen. 'Anthropomorphism in this scenario can work to help the animals survive in that it creates closer bonds between us and them.'<sup>42</sup> Het feit dat de ratten in de films een naam, gevoelens en familie krijgen, kortom menselijke eigenschappen, zorgt ervoor dat ze bevrijd worden uit hun naamloze, gestandaardiseerde hokken: 'anthropomorphism individualizes the animals'.<sup>43</sup> Dit fenomeen is bijvoorbeeld goed zichtbaar in de film *FLUSHED AWAY*, waarin de huisrat Roddy dankzij menselijke eigenschappen ontsnapt uit zijn kooi en de kijker meesleept in zijn verhaal. Roddy is een nette, elegante heer, eigenschappen die hij heeft verkregen doordat hij altijd onder de mensen leeft, waardoor hij anders is dan andere ratten en een individuele status krijgt.

De films spelen in op het debat over gelijkheid en ongelijkheid van mens en dier, zichtbaar in de term antropomorfisme, maar ook onder dierenrechten-

activisten en wetenschappers in het laboratorium, door er een nieuwe draai aan te geven. Ze proberen namelijk niet een oplossing te geven voor de vraag in hoeverre mens en dier gelijk zijn, maar leveren met hun product kritiek op de onzinnigheid van de discussie. Of mens en rat nu gelijk zijn of niet, we kunnen elkaar hoe dan ook respecteren omdat we uniek zijn. Deze moraal is goed zichtbaar in de film *THE RESCUERS DOWN UNDER*, waarin het jongetje Cody en de muizen Bianca en Bernard de adelaar Marahute redden uit de handen van een kwade jager.

## Case Study: THE SECRET OF NIMH EN RATATOUILLE

### THE SECRET OF NIMH

Het verhaal van *THE SECRET OF NIMH* speelt zich af op de boerderij van de familie Fitzgibbon, waar de veldmuis Mrs. Brisby en haar kinderen wonen. Wanneer Mrs Brisbys zoontje, Timothy, ernstig ziek is gaat ze naar de ratten onder de rozenstruik voor hulp. Eenmaal aangekomen bij de ratten ontdekt Mrs. Brisby het geheim van *NIMH* en de reden van de dood van haar man, Jonathan Brisby.

Het mysterieuze karakter dat in de gehele film overheerst wordt gelijk duidelijk tijdens de opening. We zien een oude rattenhand die met magische inkt een verhaal schrijft in een groot boek. De handen zijn van Nicodemus, de leider van de ratten, en hij vertelt de kijker dat zijn vriend Jonathan Brisby vandaag is overleden tijdens de voorbereidingen voor *The Plan*. Ook vertelt hij dat ze vier jaar geleden zijn vertrokken uit *NIMH*. Hij maakt zich zorgen over Jonathans vrouw (Mrs. Brisby) omdat zij niets weet van hen of *The Plan*. In de volgende scène zien we Mrs. Brisby die op bezoek gaat bij Mr. Ages. Ze wil hem om hulp vragen voor haar zieke zoon Timothy. Die vertelt dat haar zoon waarschijnlijk longontsteking heeft en geeft een recept mee waarbij hij drie weken in bed moet blijven. Mrs. Brisby zegt niet zo lang thuis te kunnen blijven omdat *Moving Day* eraan komt. In de daaropvolgende scène ontmoet Mrs. Brisby een onhandige kraai, Jeremy, die verward zit in een bos draden. Zijn luide geroep over zijn zoektocht naar Miss Right lokt de monsterlijke kat van de Fitzgibbon-boerderij naar hen toe. De kat vormt tijdens de gehele film een groot gevaar voor de muizen en ratten.

In deze drie scènes zien we dat de ratten en muizen allerlei antropomorfe kenmerken bezitten. Ze dragen kleding, kunnen praten, lezen en schrijven, ze hebben gevoelens als verdriet, angst of blijdschap en hebben last van dezelfde ziekten als mensen. Ondanks de menselijke eigenschappen van deze dieren behouden zij tegelijkertijd wel hun unieke status als muis of rat, een leven dat gepaard gaat met de eeuwige angst voor katten.

In de volgende scène wordt Mrs. Brisby wakker van een vreemd geluid. Haar tante vertelt haar dat ze nu echt moet vluchten omdat de tractor hen anders



De mysterieuze opening van de film waarin Nicodemus zijn verhaal over het geheim van NIMH begint. Bron: THE SECRET OF NIMH. Regie: Don Bluth. Us: Aurora, 1982. Distributeur: 20th Century Fox

zal doden. Op dat moment klinkt er dreigende muziek, zien we een zwarte rookpluim en rijdt er een tractor richting het huis van de familie Brisby. De tante gilt ‘The plow is here, it’s moving day!’, waarop het hele dierenrijk wordt opgetrommeld om te vluchten. Mrs. Brisby klimt met gevaar voor eigen leven op de allesvernietigende ploeg om deze te stoppen. De tante schiet haar te hulp en trekt de slang voor de brandstofvoeder los, waarop de tractor stopt. De dag waarop de vorst uit de grond verdwijnt en de lente aanbreekt betekent voor de muizen weer een groot gevaar – veroorzaakt door de mens.

Deze scène laat Bergers tweedeling van industriële cultuur versus onbedorven natuur zien. De mens vormt met zijn machines een enorme bedreiging voor de muis. Door antropomorfe eigenschappen toe te kennen aan de muizen wordt deze bedreiging voor de kijker voelbaar. Opvallend is dat alle andere dieren in de film geen antropomorfe kenmerken bezitten. Zij maken dierlijke geluiden en kunnen niet praten, dragen geen kleding en wonen in hun natuurlijke habitat en niet in een huis zoals de muizen. Op deze manier legt de film de nadruk specifiek op de muizen en ratten. Zij kunnen namelijk met behulp van de antropomorfe kenmerken hun individuele status als dier terugwinnen.

In de scène daarop vertelt mevrouw Fitzgibbon haar man over een telefoon-tje van NIMH, het National Institute of Mental Health, waarin ze haar vroegen of ze iets vreemds merkte aan de ratten op het terrein. Ondertussen zien we een groep ratten een verlengsnoer uit het huis stelen waarmee ze hun woonplaats onder de rozenstruik kunnen verlichten.

Op advies van haar tante bezoekt Mrs. Brisby de grote uil, wat opnieuw een gevaar voor haar betekent. Hij adviseert haar om de ratten onder de rozenstruik te bezoeken. Wanneer Mrs. Brisby het huis van de ratten binnengaat wordt het verhaal erg angstaanjagend. We zien lichtflitsen, rozendoornen, een doods-hoofd, en horen dreigende muziek. In de rozenstruik loopt ze Mr. Ages tegen het lijf die haar naar Nicodemus brengt. Op weg daar naartoe ontmoeten ze de rat Justin. Hun gesprek geeft de kijker meer duidelijkheid over *The Plan*:

‘Mrs. Brisby: Jonathan often spoke of electricity.

Justin: But you see, our shame is that we’re stealing it from farmer Fitzgibbons.

Mrs. Brisby: Stealing?’

Mr. Ages: All of that is going to change.

Justin: He means we’re working on a Plan.

Mr. Ages: I mean that we have a Plan. And this stealing will stop.’

De ratten zijn kennelijk in staat elektriciteit te stelen van de boer. Tegelijkertijd hebben ze ook een rechtvaardigheidsgevoel, waardoor ze begrijpen dat stelen slecht is. Een eigenschap die veelal alleen wordt toegeschreven aan de mens. Wanneer Mrs. Brisby, Mr. Ages en Justin dan aankomen bij de vergadering van Jenner en zijn luisteraars wordt duidelijk dat het plan te maken heeft met een verhuizing naar een gebied waar ze onafhankelijk van de mens zijn. Jenner wil Mrs. Brisby wel helpen met het verplaatsen van haar huis omdat hij de gevaarlijke operatie ziet als een kans om Nicodemus op te ruimen. Als een van de ratten het vermoorden van Nicodemus te ver vindt gaan zegt Jenner: ‘No taste for blood, eh? They’ve taken the animal out of you’.

Terwijl de ratten een plan bedenken om het huis te verplaatsen neemt Mr. Ages Mrs. Brisby mee naar de bibliotheek om Nicodemus te bezoeken. Nicodemus draagt Mrs. Brisby op in zijn grote boek te kijken, waarop ze vertelt dat ze een beetje heeft leren lezen van Jonathan. Als Mrs. Brisby zich afvraagt waarom Jonathan haar nooit iets verteld heeft over de ratten, stuurt Nicodemus haar naar het hologram om haar het verhaal van NIMH te vertellen:

‘In the beginning, we were ordinary street rats stealing our daily bread and living off the efforts of man’s work. We were captured, put in cages and sent to a place called NIMH. There were many animals there...in cages. They were put through the most unspeakable tortures to satisfy some scientific curiosity. Often at night I would hear them crying out in anguish. Twenty rats and eleven mice were given injections. Our world began changing... Then one night I looked upon the words under the cage door...and understood them. We had become intelligent. We could read. The miracle was kept secret from the scientists and in the quiet of the night we escaped through the ventilation system. The mice were blown away sucked down dark air-shafts to their deaths. All except two...Jonathan and Mr. Ages. We were trapped by a locked door on the

roof. It was Jonathan who made possible the unlocking of the door.'

Nu pas begrijpen we volledig waarom de ratten in staat zijn elektriciteit te stelen, het huis van Mrs. Brisby te verplaatsen en een vluchtplan te bedenken. Ze zijn namelijk intelligent geworden. Hiermee levert de film duidelijk kritiek op de discussie rond gelijkheid en ongelijkheid van mens en dier. Door het toekennen van menselijke eigenschappen aan ratten, de mogelijkheid tot lezen en schrijven, verdwijnt de door Descartes veronderstelde scheiding tussen lichaam en geest, en daarmee tussen mens en dier. Wanneer ratten net zo intelligent worden als mensen zijn wij niet meer superieur aan het dier. Wat hebben wij dan nog aan de rat als proefdier? Ze kunnen immers toch ontsnappen uit het laboratorium. Juist door het gebruik van extreem antropomorfe elementen als intelligentie wordt de rat bevrijd uit zijn status als object en wint hij een zekere dierlijkheid terug. Nu ook begrijpen we de opmerking van Jenner tegen zijn handlanger. Hij maakt een rechtstreekse verwijzing naar de dubbelzinnige status van de rat vanuit menselijk oogpunt. In het laboratorium 'they've taken de animal out of you' om er een datagenererend model van te maken.

Dan laat Nicodemus aan Mrs. Brisby weten dat Jonathan haar niet kon vertellen over NIMH omdat de injecties zorgden voor een vertraagd groeiproces. Mrs. Brisby zou dus oud worden, terwijl Jonathan jong zou blijven. Ook hier zien we een extreme vorm van antropomorfisme. Het verlangen naar eeuwige jeugd, een trend zichtbaar in de hedendaagse maatschappij, wordt geprojecteerd op de rat. Mrs. Brisby vraagt Nicodemus en Justin naar *The Plan* waarop Nicodemus zegt:

Nicodemus: To live without stealing, of course.

Justin: It's wrong to take electricity from the farmer.

Nicodemus: My child, we can no longer live as rats. We know too much.'

Nicodemus is zich bewust van het feit dat de rat in het laboratorium is omgetoverd tot een datagenererend object. Ze bezitten te veel intelligentie, te veel menselijke eigenschappen, om nog langer een dierlijke rat te kunnen zijn.

Die avond verzamelen de ratten zich om het huis van Mrs. Brisby te verplaatsen. Het is een regenachtige nacht en de ratten hebben een geavanceerde hijsinstallatie gebouwd om het huis omhoog te takelen. Dan knipt Jenner de touwen door en valt het huis bovenop Nicodemus. Er ontstaat een gevecht tus-



*Door middel van injecties zijn de ratten van NIMH in staat te lezen en het slot van hun kooi te openen. Bron: THE SECRET OF NIMH. Regie: Don Bluth. US: Aurora, 1982. Distributeur: 20th Century Fox*

sen Jenner en Justin, waarin Jenner wordt gedood. Justin laat de ratten hun vertrek uit de rozenstruik voortzetten. De volgende ochtend zien we de wagens van NIMH voor de rozenstruiken staan, maar de ratten zijn verdwenen.

## RATATOUILLE

In de film *RATATOUILLE* zien we Remy, een rat met een buitengewoon gevoel voor goede smaak, zijn droom verwezenlijken om een toprestaurant in Parijs te leiden. Hierbij krijgt hij hulp van de onhandige kokshulp Linguini, waarmee hij een waardevolle vriendschap opbouwt. *RATATOUILLE* is een film waarin, in tegenstelling tot *THE SECRET OF NIMH*, niet expliciet verwezen wordt naar de laboratoriumrat. Toch is deze film in het licht van dit onderzoek interessant omdat hij inspeelt op het heersende debat tussen gelijkheid en ongelijkheid van mens en dier. *RATATOUILLE* nodigt de kijker namelijk uit na te denken over de vermeende superioriteit van mens boven rat. Zoals Randy Malamud en Mark von Schlemmer in hun analyses van de film stellen:

‘The bond of trust and friendship between a man and a rat forcefully deconstructs our conventional dominionist model towards animals.’<sup>44</sup>

‘Not only is a vision of a utopia actualized where humans and nonhumans co-exist in a symbiotic relationship but also the nonhuman protagonist serves in a traditionally higher tier of the hierarchical structure of the world.’<sup>45</sup>

De kracht van de film zit hem in de gelijke behandeling van mens en rat, een visie die als een rode draad door de film heenloopt. Deze visie laat een sterk alternatief zien voor het beeld van de rat in het laboratorium als door de mens gecreëerde data.

Aan het begin van de film zien we Remy zichzelf voorstellen. Hij heeft een moeilijk leven, ten eerste omdat hij een rat is en ten tweede omdat hij een goed ontwikkelde smaak en reuk heeft. Nadat zijn vader zijn buitengewone gave ontdekt is Remy’s scherpe neus enkel nog goed als gifcontroleur. Remy is een buitenbeentje, hij is slimmer dan de rest van de familie, hij leest (kook) boeken en heeft, net als de ratten uit *THE SECRET OF NIMH*, een sterk rechtvaardigheidsgevoel:

‘Dad: You’ve helped a nobel cause!

Remy: Nobel? We’re thieves dad. And what we’re stealing is...let’s face it...garbage!’

Remy wil alleen goed en lekker voedsel opeten: ‘if you are what you eat, then I only want to eat the good stuff’, iets wat niet past bij ratten die leven op een vuilnisbelt. Remy’s oneindige nieuwsgierigheid zal hem in contact brengen met de mens, wat hem eveneens tot buitenbeentje van de familie maakt. Wanneer hij

in de keuken van de kwade huiseigenaresse op zoek is naar kruiden ontdekt de vrouw de gehele rattenkolonie en slaan ze op de vlucht. Remy verliest zijn familie uit het oog en drijft eenzaam op een kookboek de riooltunnel in. In deze eerste vijftien minuten van de film worden de ratten in hun natuurlijke habitat getoond, waar weinig antropomorfe kenmerken aan te pas komen. Doordat het verhaal verteld wordt vanuit het perspectief van Remy, de rat, legt de film de nadruk op de dierlijke rat, en niet op de rat vanuit menselijk oogpunt: 'Remy enters into the mainstream human world, but it's important that this native milieu (sewers, attics, garbage dumps) is established first. They are drawn and conceived with a keen sensitivity to their habitats.'<sup>46</sup>

Wanneer Remy is verdwaald in het doolhof van de riolering komt hij boven in de mensenwereld. Hij belandt in het beroemde Gusteau's restaurant, waar hij van bovenaf uitkijkt over de keuken. Remy ziet dat Linguini, de onhandige koksjongen, ingrediënten in de soep gooit. Hij wil hem tegenhouden, waarop we een reeks pogingen te zien krijgen waarin Remy ongezien in de keuken probeert te komen. Hiervoor moet hij eerst een groot aantal keren ontsnappen uit de vele bedreigingen van de mens (die hem bijvoorbeeld zomaar kan doodtrappen). Veilig aangekomen bij de soep voegt Remy vele ingrediënten toe. Plots staat hij voor het eerst oog in oog met Linguini, die ziet dat de rat ingrediënten in de soep gooit, en beiden staan verstijfd van verbazing. De soep blijkt zeer in de smaak te vallen bij de klanten, maar Linguini krijgt van chef Skinner de opdracht Remy te doden. Een rat hoort immers niet thuis in een keuken. Wanneer Linguini op het punt staat de rat in het water te gooien zien we weer dat de film grotendeels is gemaakt vanuit het perspectief van Remy. Remy kijkt vol angst in de grote ogen van Linguini waarop deze hem niet durft te doden. Vanaf dat moment ontstaat er een band tussen mens en rat. Linguini ontdekt dat Remy hem kan verstaan en laat hem vrij op voorwaarde dat hij hem zal helpen bij het opnieuw maken van de soep. Hij beseft dat ze het geen van beiden alleen kunnen redden en zegt tegen Remy: 'You know how to cook, and I know how to appear to be a human'. De film laat zien dat er geen superieure relatie tussen mens en rat bestaat, maar dat beide afhankelijk zijn van elkaar.

*Linguini en Remy ontdekken een manier van samenwerken waarmee de superieure relatie van de mens ten opzichte van de rat wordt ontkracht. Bron: RATATOUILLE. Regie: Brad Bird. us: Pixar Animation Studios, 2007. Distributeur: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2007*



Linguini en Remy ontdekken de ultieme manier van samenwerking, waarbij Remy vanonder Linguini's koksmuts aan zijn haren trekt om zijn handbewegingen te controleren. Zodoende kan Remy hem de juiste ingrediënten laten pakken, terwijl het lijkt alsof Linguini het zelf uitvoert.

Ondertussen vindt Remy ook zijn familie terug, die met vreugde haar verloren zoon onthaalt. Remy voelt zich echter niet zo gelukkig wanneer hij zijn baantje als gifcontroleur weer op zal moeten pakken:

'Remy: You didn't think I was going to stay forever did you? Eventually a bird has got to leave the nest.  
 Dad: We're not birds. We're rats. We don't leave our nests, we make them bigger!  
 Remy: Maybe I'm a different kind of rat.  
 Dad: Maybe you're not a rat at all!  
 Remy: Maybe that's a good thing!'

Ook hier zien we weer de strijd tussen Remy, het buitenbeentje, en zijn familie. Eigenschappen als het eten van vuilnis en bij de familie blijven hoor je als rat nu eenmaal te bezitten. Remy bevrijdt de rat van dit eenzijdige beeld. Ratten kunnen, net als mensen, ambities hebben en koken. Zijn vader is echter teleurgesteld in Remy's positieve beeld van de mens en neemt hem mee naar een etalage vol met rattenvallen, rattengif en dode ratten:

'Remy: No, dad, I don't believe it! You're telling me that the future is...can only be more of this?  
 Dad: This is the way things are. You can't change nature.  
 Remy: Change is nature, dad. The part that we can influence. And it starts when we decide.'

Juist op het moment dat je als kijker verwacht dat Remy zijn vader nu gelijk moet geven neemt het verhaal een onverwachte wending en neemt Remy een dappere beslissing. Hij trekt de superioriteit van mens boven rat ernstig in twijfel doordat de rat invloed uit kan oefenen op zijn eigen leven. Hij is niet afhankelijk van de wil van de mens, – de mens die de rat doodt of in het laboratorium transformeert tot een datagenererend object. Vanaf dat moment is Remy zelfverzekerd over zijn mogelijkheden in de keuken van Gusteau.

Dan kondigt Anton Ego, de gevreesde criticus, zijn komst naar het restaurant aan. Linguini en Remy krijgen onder deze druk ruzie, waarop Remy zijn hele familie uitnodigt in de voorraadkast van het restaurant te komen eten. Als Linguini de ratten ontdekt wordt hij kwaad en schopt ze naar buiten. Remy voelt zich enorm schuldig en geeft zijn ambities op: 'We are who we are. And we're rats'. We zien Remy steeds in strijd met zijn status als rat. Zijn ambities, die





Het gruwelijke aanzicht van een etalage vol dode ratten en rattengif weerhoudt Remy er niet van positief te blijven denken over een mogelijke verandering in de superieure relatie van de mensen opzichte van de rat. Bron: RATATOUILLE. Regie: Brad Bird. vs: Pixar Animation Studios, 2007. Distributeur: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2007

verder reiken dan gebruikelijk onder ratten, brengen hem continu in de problemen. Toch weet hij zichzelf te herwinnen en haast zich op het laatste moment naar het restaurant om Linguini te helpen met het bereiden van het gerecht voor Anton Ego. Linguini biecht het hele verhaal van de kokende rat op aan het keukenpersoneel waarop zij allemaal het restaurant verlaten. Ter vervanging trommelt Remys vader de hele rattenfamilie op om hem te helpen: 'we're not cooks, but we are family'. De loyale ratten staan uiteindelijk altijd voor elkaar klaar. Het is de rat, niet de mens, die zorgt voor een oplossing in crisistijd. In de keuken wemelt het van de ratten, terwijl Linguini zorgt voor de bediening. Anton Ego krijgt ratatouille voorgeschoteld, waar hij zijn complimenten voor wil geven aan de chefkok. De film lijkt duidelijk in zijn doel: zelfs een rat is in staat een topkok te worden.

## Conclusie

In hoeverre kan de representatie van ratten in animatiefilms gelezen worden als kritiek op het gebruik van laboratoriumratten voor menselijke doeleinden? Deze vraag komt enerzijds voort uit de afkeer van onze maatschappij ten aanzien van de rat als ziektedragend dier, die in het laboratorium wordt omgetoverd tot ziektebestrijdende data, anderzijds uit een opvallend aantal animatiefilms waarin ratten (en muizen) de hoofdrol spelen.

Aan de hand van de twee filmanalyses zijn er twee verschillende vormen van kritiek op het gebruik van laboratoriumratten voor menselijke doeleinden te ontdekken. In de eerste film, *THE SECRET OF NIMH*, zijn veel expliciete verwijzingen naar de laboratoriumrat te vinden. De mysterieuze sfeer die gedurende de gehele film overheerst, geeft aan dat we met duistere praktijken te maken hebben. Die sfeer is zichtbaar in een aantal fenomenen als *The Plan*, *Moving Day* en *NIMH* waarvan de betekenis in eerste instantie geheim blijft voor de kijker, maar die vooral goed zichtbaar is wanneer de ratten in het laboratorium worden ingespoten. De ratten en muizen leven met een constante bedreiging door de mens. Dit zien we tijdens de scène waarin de allesvernietigende ploeg

op de muizen afkomt, door de kat Dragon van de familie Fitzgibbon, en door NIMH, die de woonplaats van de ratten komt vernietigen. Doordat de film een extreme vorm van antropomorfisme projecteert op de ingespoten ratten – ze zijn intelligent en hebben een sterk rechtvaardigheidsgevoel – verdwijnt de door Descartes veronderstelde scheiding tussen lichaam en geest, en daarmee tussen mens en dier, en wint de rat zijn dierlijkheid terug. Dat de rat deze dierlijkheid is verloren in het laboratorium zien we duidelijk terug in Jenners opmerking tegen zijn handlanger: ‘they’ve taken de animal out of you’. Het zelfreflexief antropomorfisme wordt in deze film duidelijk uit het feit dat de meeste andere dieren in de film (met uitzondering van de kraai Jeremy) geen opvallende antropomorfe kenmerken bezitten, zodat de nadruk wordt gelegd op de individualiteit van de rat en de muis. Het einde van de film laat zien dat de mens, door een extreme vorm van antropomorfisme in de wetenschap te projecteren op de rat, als het ware zijn eigen ondergang creëert.

De tweede film, *RATATOUILLE*, laat een geheel andere invalshoek zien van waaruit het ook mogelijk is kritiek te leveren op de laboratoriumrat. Hoewel er in *RATATOUILLE* geen expliciete verwijzingen naar de laboratoriumrat voorkomen levert deze film wel kritiek op de status van de rat als afhankelijk van de mens. Hiermee speelt de film in op het heersende debat over gelijkheid en ongelijkheid van mens en rat, wat als een rode draad door de film loopt. Ook *RATATOUILLE* hanteert een vorm van zelfreflexief antropomorfisme. Remy bezit een aantal eigenschappen (lezen, koken en een sterk rechtvaardigheidsgevoel) die niet gebruikelijk zijn onder ratten, wat hem tot het buitenbeentje van de familie maakt. Maar ook hier zorgt deze vorm van antropomorfisme er juist voor dat Remy een individuele status verkrijgt waarin hij een zekere gelijkwaardigheid als dier terugwint. Doordat de film grotendeels vanuit het perspectief van de rat is gemaakt en er net zoveel (of zelfs meer) aan de behoeftes van de rat als aan die van de mens wordt toegekomen, laat deze film ons nadenken over de superioriteit van mens boven rat: ‘This is not the story of a boy and his rat – it is the story of a rat and his boy’.<sup>47</sup>

De filmanalyses laten zien dat het met behulp van zelfreflexief antropomorfisme mogelijk is enerzijds expliciet kritiek te leveren op de rat als door de mens gecreëerde data, anderzijds impliciet kritiek te leveren op de ongelijkwaardigheid van de rat ten opzichte van de mens. En hiermee leveren beide films kritiek op het transformatieproces waar dit onderzoek mee begon, want in hoeverre heeft de mens het recht de rat zijn dierlijkheid te ontnemen?

## Noten

1 Jonn Berger, ‘Why look at animals?’ In: Linda Kalof & Amy Fitzgerald (eds), *The animals reader: The essential classic and contemporary writings*. Berg, Oxford/New York 2007, p. 251-261.

2 Lynda Birke, ‘Who – or What – are the Rats (and Mice) in the Laboratory’. In: *Society and Animals* (Brill, Leiden) volume 11, nummer 3, 2003, p. 207-224(t8); p. 207-208.

- 3 Andrew Goatly, 'Humans, Animals, and Metaphors'. In: *Society and Animals* (Brill, Leiden) volume 14, nummer 1, 2006, p. 15-37; p. 27.
- 4 Birke, 'Who – or What – are the Rats', p. 208.
- 5 Birke, 'Who – or What – are the Rats', p. 214.
- 6 Birke, 'Who – or What – are the Rats', p. 210.
- 7 Birke, 'Who – or What – are the Rats', p. 209.
- 8 Erica Fudge, *Animal*, Reaktion, London 2004, p. 93-94.
- 9 Fudge, *Animal*, p. 95.
- 10 Fudge, *Animal*, p. 96-97.
- 11 Fudge, *Animal*, p. 98.
- 12 Fudge, *Animal*, p. 100.
- 13 Mary T. Phillips, 'Savages, Drunks, and Lab Animals: The Researcher's Perception of Pain'. In: *Society and Animals* (Brill, Leiden) volume 1, nummer 1, 1993, p. 61-81, p. 62.
- 14 Jill Jepson, 'A Linguistic Analysis of Discourse on the Killing of Nonhuman Animals'. In: *Society and Animals* (Brill, Leiden) volume 16, nummer 2, 2008, p. 127-148(22), p. 127.
- 15 Jepson, 'A Linguistic Analysis', p. 143.
- 16 Fudge, *Animal*, p. 48.
- 17 Ibidem.
- 18 Fudge, *Animal*, p. 104.
- 19 *Animal Welfare Act* [http://edocket.access.gpo.gov/cfr\\_2003/9cfr1.1.htm](http://edocket.access.gpo.gov/cfr_2003/9cfr1.1.htm) (23 april 2009).
- 20 Phillips, 'Savages, Drunks, and Lab Animals', p. 66.
- 21 Birke, 'Who – or What – are the Rats', p. 215.
- 22 Ibidem.
- 23 Ibidem, p. 213.
- 24 Ibidem, p. 215-216.
- 25 Phillips, 'Savages, Drunks, and Lab Animals', p. 67.
- 26 Phillips, 'Savages, Drunks, and Lab Animals', p. 76-77.
- 27 Jepson, 'A Linguistic Analysis', p. 141.
- 28 *Wikipedia*. <http://nl.wikipedia.org/wiki/Antropomorfisme> (10 april 2009).
- 29 Fudge, *Animal*, p. 71.
- 30 Fudge, *Animal*, p. 72. Deze vorm van antropomorfisme zou goed van toepassing zijn op de kinderserie HET EILAND VAN NOACH, waarin geen onderscheid wordt gemaakt tussen mensen- en dierenwereld. We weten niet of we naar dieren met menselijke trekjes kijken of andersom. Dieren praten en gedragen zich in allerlei opzichten als mensen maar hebben het uiterlijk van ijsbeer, mammoet of aap.
- 31 Fudge, *Animal*, p. 73.
- 32 Fudge, *Animal*, p. 76.
- 33 Deze derde vorm van antropomorfisme is bijvoorbeeld van toepassing op LASSIE of FREE WILLY, *real life* films waarin een duidelijke relatie tussen mens (vaak een kind) en dier bestaat; het dier wordt vanuit de mens begrepen. De in noot 30 en hier genoemde vormen zijn niet terug te vinden in rattenfilms, waarmee opvalt dat in die films altijd een verband bestaat tussen mens en rat, waarbij de rat niet vanuit de mens geïnterpreteerd wordt.
- 34 Tyler, Tom. 'If Horses Had Hands...'. In: *Society and Animals* (Brill, Leiden) volume 11, nummer 3, 2003, p. 267-281(15), p. 269.
- 35 Tyler, 'If Horses Had Hands...', p. 272.
- 36 Ibidem.
- 37 Fudge, *Animal*, p. 110.
- 38 Fudge, *Animal*, p. 105.
- 39 Fudge, *Animal*, p. 108-109.
- 40 THE TALE OF DESPEREAUX (US: Sam Fell, 2008).
- 41 Erica Fudge, 'Can We Differ from, and Live on Equal Terms with, Nonhuman Animals? *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*'. In: *Society and Animals* (Brill, Leiden) volume 15, nummer 4, 2007, p. 401-404(4), p. 404.

- 42 Fudge, 'Can We Differ from', p. 401.
- 43 Fudge, 'Can We Differ from', p. 402.
- 44 Randy Malamud, 'Animated Animal Discourse'. In: *The Chronicle of Higher Education*, 19 oktober 2007. [http://chronicle.com/free/v54/i08/o8bo0501.htm?utm\\_source=cr&utm\\_medium=en](http://chronicle.com/free/v54/i08/o8bo0501.htm?utm_source=cr&utm_medium=en)
- 45 Mark von Schlemmer, 'Stealing from the Bees and Cooking with the Rats'. In: *Society and Animals* (Brill, Leiden) volume 17, nummer 1, 2009, p. 91-95(5), p. 94.
- 46 Malamud, 'Animated Animal Discourse'.
- 47 Von Schlemmer, 'Stealing from the Bees', p. 94.