

ONGEWENSTE GASTEN

Van Aimé Césaire naar de Reynaert

JORIS NOTE

rien sinon le frai frissonnant des formes qui se libèrent
des liaisons faciles
et hors de combinaisons trop hâtives s'évadent¹

1

Aimé Césaire (1913-2008), de Martinikaan die tot de pioniers van de negritude-beweging behoorde en na 1945 een lange carrière had als 'Frans' volksvertegenwoordiger, was niet alleen een uitzonderlijk dichter maar ook een scherpzinnig en bijwijlen briljant toneelschrijver. In de jaren zestig publiceerde hij drie stukken die betrekking hadden op de politieke wederwaardigheden van de zwarten in de wereld. Het laatste daarvan, *Une tempête* (1969),² is een bewerking van *The Tempest* (*De storm*) van Shakespeare, en verwijst zowel naar het kolonialisme in Afrika en de Caraïben als naar de burgerrechtenstrijd in de VS. Dit is een bijzonder rijke tekst, die al veel inkt heeft doen vloeien, maar hier wil ik slechts één enkele scène bespreken.

Omdat Césaire het verhaalstramien van *The Tempest* grosso modo handhaaft, breng ik dat eerst kort in herinnering. De magiër Prospero is twaalf jaar geleden als hertog van Milaan afgezet en vervangen door zijn broer Antonio, met steun van Alonso, de koning van Napels. Samen met zijn toen driejarige dochter Miranda kwam Prospero terecht op een onbewoond eiland, waar ze gediend worden door de luchtgeest Ariël en door Caliban, zoon van de gestorven heks Sycorax, die als slaaf het grove werk doet. Dankzij een storm (door Prospero zelf teweeggebracht) spoelen Antonio en Alonso nu op het eiland aan, samen met Alonso's zoon Ferdinand, enkele aristocraten en hovelingen, en de zeelui. Via omwegen en sluipwegen organiseert Prospero een soort verzoening. Hijzelf wordt in zijn waardigheid hersteld, Miranda en Ferdinand zijn smoorverliefd en zullen trouwen. De opstandige Caliban, die intussen in een gelegenhedenverbond met een nar en een dronken dienaar geprobeerd heeft

Prospero te vermoorden, lijkt zich nu deemoedig en definitief te onderwerpen aan diens gezag.

Césaire omschrijft zijn stuk als ‘bewerking voor een negertheater’ (*Adaptation pour un théâtre nègre*). Zoals in een aantal andere moderne interpretaties van *The Tempest* staat hier het conflict centraal tussen Prospero en Caliban, die gezien worden als de blanke kolonisator en de zwarte slaaf. Maar deze nieuwe Caliban zal de strijd nooit opgeven. (Ariël, een ‘mulat’, is eveneens slaaf en eveneens ontevreden, maar hij zweert bij geduld en geweldloosheid.)

In *The Tempest* (1.2., r. 372) verwijst Caliban even heel terloops naar ‘Setebos’, de god van zijn moeder. Césaire van zijn kant geeft uitgebreider plaats aan twee West-Afrikaanse goden, Eshu en Shango, die – door de slavenhandel – met aangepaste namen ook ruime aanhang hebben verworven in de Nieuwe Wereld (Haïti, Cuba, Brazilië). In wat volgt ga ik alleen in op Eshu.

2

Shakespeares Prospero presenteert voor de verloving van Ferdinand en Miranda een door hem uitgedacht toneel- en dansspel (4.1.): een *masque*, een type spektakel dat in de zestiende en zeventiende eeuw bij bepaalde gelegenheden werd opgevoerd aan het Engelse hof. Zo’n kunststuk placht een geïdealiseerd, harmonieus beeld van de staat te schetsen, en dat is bij Shakespeare niet anders. De *masque* staat dan ook niet los van het *Tempest*-verhaal als geheel, dat gebouwd is op een beweging van conflict naar verzoening en een tegenstelling tussen ondermijning en bevestiging van de vorstelijke macht – de macht van Prospero.

Het ingebede spel vindt plaats op een *short-grassed green*: op een keurig gazon, ‘tegengesteld aan de wilde natuur van het eiland’ (Stephen Orgel, 175), en de inhoud is daarmee in overeenstemming. De sprekende personages zijn Romeinse godinnen: Iris (boodschapper van de goden, de regenboog die hemel en aarde verbindt, beeld van verzoening ...), Ceres (godin van de aarde, de landbouw, de moederliefde ...) en Juno (godin van de hemel, het huwelijk ...). Samen wensen ze het jonge paar vruchtbaarheid toe. Geen wilde maar een gecontroleerde vruchtbaarheid: kinderzegen binnen het huwelijk én rijke landbouwoogsten – een welgeordend paradijs.

De afwezige goden zijn echter even belangrijk als de aanwezige. Slechts enkele ogenblikken voordien heeft Prospero zijn dochter aan Ferdinand ge-

schonken, op voorwaarde dat die uitdrukkelijk beloofde niet met haar te zullen slapen voor de huwelijksdag. In de *masque*, die gestalte geeft aan Prospero's eigen wens-fantasie, vernemen we dat Venus en Cupido tevergeefs geprobeerd hebben de brave geliefden tot seks te verleiden en dus de aftocht moesten blazen; even later roept Iris de kuise najaden op om mee feest te komen vieren. Het gaat hier om een nette verloving, nog lang niet om een huwelijk.

Die getemde seks is een wezenlijk element van de *masque*, en evenzeer van *The Tempest* zelf – waarin de kuisheid van Miranda niet alleen bedreigd wordt door de hoofse Ferdinand maar ook door de brute Caliban, die nota bene ooit een poging gedaan zou hebben haar te verkrachten (1.2., r. 344 e.v.). De *masque*, schrijft Orgel (49),

zoekt in het behoeden van de maagdelijkheid de belofte van beschaving en vruchtbaarheid, en presenteert als patrones van het huwelijk niet Hymen maar Juno, de godin die tevens de koninklijke macht symboliseert.

Miranda blijft voor Prospero

alleen waardevol, en een onderdeel van zijn macht, zolang ze maagd blijft, een potentiële bruid voor de echtgenoot van zijn keuze.

Maagdelijkheid

was tijdens Elizabeths regering een cruciaal attribuut van de koninklijke macht geworden, en was voor [haar opvolger, jn] Jacobus, die zoals Prospero en Alonso streefde naar politieke allianties via huwelijken van zijn kinderen, een essentiële koninklijke onderhandelingstroef geworden.

Maar Shakespeare was geen naïeve hofschrijver. De *masque* van *The Tempest* wordt ruw afgebroken wanneer Prospero zich plotseling herinnert dat hij nog strijd moet leveren tegen de rebellie van Caliban en diens kompanen; hij herinnert zich dus het negatieve en weerbarstige, dat uit de *masque* was verdrongen: misschien heeft hij nog niet alles onder controle!

Kunst in dienst van de macht, botsing tussen macht en vrije seks, bezorgdheid om de stabiliteit van de macht: die elementen uit Shakespeares *masque*-opvoering vinden we terug bij Césaire.

3

In de overeenkomstige scène (3.3.) van *Une tempête* spreekt Prospero van een ‘divertissement que j’ai imaginé’, maar corrigeert zich meteen – het is meer dan entertainment, het heeft een diepere betekenis:

Ik wil [Ferdinand en Miranda] vandaag al het spektakel geven en inprenten van de wereld van morgen, een wereld van rede, schoonheid en harmonie, waarvoor ik met mijn wilskracht de grondslag gelegd heb. Op mijn leeftijd moet je helaas niet meer denken aan doen maar aan doorgeven.

Net als bij de Engelse hof-*masque*: bewust ideologische kunst, die de gevestigde orde moet opsmukken en geheel onder de macht van die orde valt. *Art pompier*. Politieke kitsch.

Maar meer dan een begin komt er niet, het loopt compleet in het honderd, want naast Juno en haar gezellinnen verschijnt op het toneel een rare gast, onverwacht en onbekend, ongecontroleerd en misplaatst: Eshu. Hij identificeert zich als ‘God voor de vrienden, duivel voor de vijanden! En lol voor iedereen!’, klaagt omdat hij niet uitgenodigd is, drinkt een glas, geeft te kennen dat hij liever honden dan kippen krijgt. Hij laat zich zonder veel moeite verjagen, maar niet voordat hij, ‘ter ere van de bruid en het nobele gezelschap’, zichzelf bezongen heeft:

Eshu est un joueur de tours,
sacrifiez à Eshu vingt chiens
afin qu’il ne vous joue des tours de cochon.

Eshu joue un tour à la Reine,
Sa Majesté perd la tête, la voilà qui se lève
et dans la rue sort nue

Eshu joue un tour à la jeune mariée,
et la voilà qui le jour du mariage
se trompe de lit et se retrouve
dans le lit d’un homme qui n’est pas le marié!

Eshu! La pierre qu’il a lancée hier
c’est aujourd’hui qu’elle tue l’oiseau.

Du désordre il fait l'ordre, de l'ordre le désordre!
Ah! Eshu est un mauvais plaisant.

Eshu n'est pas une tête à porter des fardeaux,
c'est un gaillard à la tête pointue. Quand il danse
il danse sans remuer les épaules.
Ah! Eshu est un luron joyeux!

Eshu est un joyeux luron,
De son pénis il frappe,
Il frappe
Il frappe ...³

Het optreden van Eshu vormt een mooie schildering van deze eeuwige onvoorspelbare rustverstoorder, een god van de Yoruba (Nigeria), die door de Fon (Dahomey) werd overgenomen onder de naam Legba. Enkele aantekeningen:

- De woorden van de indringer zijn grotendeels ontleend aan Afrikaanse oriki's (lofdichten) voor Eshu. Césaire putte vooral uit de verzameling die de Franse fotograaf en etnoloog Pierre Verger in 1957 publiceerde. Daar vinden we (126-140):

- [Il] fait que la femme du roi ne couvre pas la nudité de son corps
- Ayant lancé une pierre hier, il a tué l'oiseau aujourd'hui
- Il fait le tort devenir le droit / Il fait le droit devenir le tort
- Esu n'a pas une tête à porter des fardeaux / Sa tête est pointue, Esu n'a pas une tête à porter des fardeaux
- Il danse sans remuer les épaules
- Il frappe le mur de son pénis maintes fois.⁴

Maar er moet een tweede bron geweest zijn, vermoedelijk *Yoruba Poetry* (1959) van Ulli Beier en Bakare Gbadamosi,⁵ dat ons in elk geval deze aanvulling oplevert:

[...] The owner of twenty slaves is sacrificing,
So that Eshu may not confuse him.
Eshu confused the newly married wife.
[...] Eshu, lover of dogs.
[...] If any fowl get lost in Ogbe – don't ask me.

Do you think I am a thief of birds?
 But if a black dog is missing from Ogbe – ask me!

Bij Césaire is ‘twintig’ van de slaven naar de honden verhuisd en wordt de verwarring van de bruid aanschouwelijk gemaakt.

- God en/of duivel: reeds in de lijst van personages wordt Eshu omschreven als *dieu-diable nègre*, wat strookt met het feit dat christelijke missionarissen Eshu/Legba vaak met Satan vereenzelvigden, ‘wegens zijn schijnbare weteloosheid en ongebreidelde seksualiteit’ (Pelton, 88). Eigenlijk is hij veeleer een god met demonische trekken, de dubbelheid is van belang. Ook een andere ambivalentie komt hier goed tot uiting: Eshu is zowel kluchtig als *unheimlich* en intimiderend.

- Iris meent in Eshu ‘Liber of Priapus’ te herkennen.⁶ Hij is in elk geval een onmogelijk geile god. Op beelden zien we hem vaak met een langwerpige piekend of hangend kapsel, en dat wordt doorgaans als fallisch geïnterpreteerd. Het gepunte hoofd, ongeschikt om lasten te dragen, duidt op een gebrek aan onderdanigheid; seksuele vitaliteit en onzedelijkheid lijken dus verband te houden met rebellie en subversie. Maar we moeten hier zeker ook denken aan oude westerse clichés over superpotente zwarte mannen – en aan de boze neger-spreker in Césaires beroemde *Cahier d’un retour au pays natal*, die bekende: ‘Ik heb God vermoord met mijn luiheid mijn woorden mijn gebaren mijn schunnige liedjes.’

- De hond wordt in de traditie vaak met Eshu geassocieerd, maar er werd hem zeker ook pluimvee geofferd. De afwijzing van kippen in Césaires tekst (teruggaand op ‘If any fowl get lost in Ogbe ...’) herinnert me aan een andere passage uit *Cahier*:

[...] mijn land is de ‘nachtlans’ van mijn Bambara-voorvaderen. Ze krimpt ineen en haar punt trekt wanhopig terug in de schacht wanneer ze met kippenbloed wordt begoten, want haar vurige aard, zegt ze, heeft mensenbloed nodig, vet, lever en hart van een mens, geen kippenbloed.

De beeldspraak liegt er niet om: krijgshaftig, manhaftig – en macho-mannelijk. Fallisch.⁷

- Waarom verschijnt Eshu op dit punt in het toneelstuk? Hij is de opener van wegen, de god van kruispunten en deuren, van de aanvang en de keuze, en hij heeft zijn plaats (om het ouderwets katholiek te formuleren) 'bij het begin van een belangrijk werk' – dus zeker bij de stichting van een gezin. Andere goden (uit een ander en deftiger pantheon!) komen op Prospero's vraag het jonge paar groeten en zegenen, maar eigenlijk moet de grillige Eshu altijd voorrang krijgen. Als je hem niet erkent en betreft bij de zaken, wordt hij nijdig, komt onuitgenodigd, stuurt de boel in de war; er moet letterlijk en figuurlijk aan hem geofferd worden. Volgens de godsdiensthistoricus Robert Pelton (130) zit hier een verschil tussen Legba en Eshu: terwijl de eerste vergevingsgezind is, is de tweede wraakzuchtig, hij heet soms 'de woede van de goden'. Maar tegelijk blijft hij een virtuoze en hevige danser.

- De god van de deuren is een communicator. Eshu/Legba verstaat en spreekt ieders taal, en fungeert daarom als boodschapper tussen goden en mensen. Zo is hij, ironisch genoeg, vergelijkbaar met Iris. In *Une tempête* komt hij Prospero wijzen op de eindigheid, vluchtigheid van diens macht. Alleen al door het onverwachte van zijn optreden maakt hij de blanke tovenaars ongerust: 'Zou er iets knarsen in mijn magie?'; en wanneer Eshu weer vertrekt: 'hélas! Le mal est fait!'. Tegen de vreemde god valt overigens niets te ondernemen, maar aangespoord door het incident bindt Prospero de strijd aan tegen de revolterende slaaf Caliban, de echte vijand. Dat correspondeert met het moment in de *Tempest-masque* waarop Prospero zich Caliban herinnert.⁸ Telkens ontwaakt hij uit een illusie om de realiteit onder ogen te zien en beseft zijn kwetsbaarheid. De opstandige Caliban heeft Eshu niet aangeroeven, maar er bestaat tussen hen een objectieve solidariteit; Césaire noemde in een interview van 1970 Eshu 'de mythische tegenhanger van Caliban' (Attoun, 115). Aan het slot zegt Prospero tegen Caliban precies wat hij tegen Eshu had kunnen zeggen: 'jij bent degene door wie ik voor / de eerste keer ging twijfelen aan / mezelf'.

Hoewel Eshu's optreden qua omvang heel beperkt blijft, hechtte Césaire blijkens dat interview groot belang aan hem. Eshu symboliseert niets minder dan de hoop, omdat hij aangeeft 'dat de wereld nooit af is'. Hij is

degene die belet om in een kringetje te blijven ronddraaien, en tegelijk verhindert hij de wereld om gevangene van zichzelf te zijn, om te stollen, zo u wilt.

De god blijkt dus heel wat meer dan een geile speler en spelbederver, heeft een constructieve kant. Reden om nog wat langer bij hem stil te staan.

4

Eshu behoort tot de *tricksters*, de moeilijk vatbare soort goddelijke of half-goddelijke ‘bedriegers’ die door antropologen en volkskundigen in de verhalen en riten van vele traditionele volkeren wordt aangetroffen.⁹ Tricksters halen streken en foefjes en slinksheden uit, maar helpen vaak ook bij de schepping en vorming van de wereld, bij de inrichting en aanpassing van die wereld ten behoeve van de mensen. Elk van hen hoort thuis in een specifieke maatschappelijke context, maar vanzelfsprekend geldt dat niet bij Césaire: daar vindt hij zijn context in de toneeltekst zelf, die op zijn beurt functioneert in bepaalde politieke en culturele contexten.

Tricksters kunnen een rol spelen in initiaties en initiatierituelen, overgangen van een toestand of orde naar een andere – en dan hebben ze hun plaats in het overgangsstadium zelf, het liminale: tussen twee ordes, daar waar inwijding en vernieuwing en herbronning plaatsvindt. Doordat de liminale situatie iemands sociale status ontmantelt, kan ze tijdelijk teruggrijpen naar de ‘natuur’, naar wat buiten de ‘cultuur’ ligt. Vandaar aandacht voor biologische processen en harmonie met dieren en planten. Victor W. Turner (geciteerd door Pelton, 34) merkt op: ‘wanneer een mens ophoudt meester te zijn over andere mensen en hun gelijke of vriend wordt, houdt hij in zekere zin ook op meester te zijn over niet-menselijke wezens en wordt hij hun gelijke of vriend.’

Ongeremde seks lijkt met dat natuurlijke wel te rijmen, maar we mogen niet simplificeren. Met zijn lascieve fratsen eist de trickster Eshu seks ook op voor de menselijke gemeenschap; en de lach zelf werkt daarbij domesticerend, verdrijft het vreeswekkende van louter dierlijke of transgressieve seks. Eshu heeft met verbinding en verbreking te maken – zoals in dit Yorubaliedje: ‘Hij gebruikte zijn penis om een brug te maken / De penis brak in tweeën! / Reizigers vielen in de rivier.’ Yorubakenner John Pemberton (1977, 25):

Hoewel seksuele vitaliteit man en vrouw bewust maakt van hun radicale verschil, is het tevens de bemiddelende macht die de tegenstelling overwint. [...] Wie zulke macht niet eert zal haar kwalijke libidinale energie leren kennen. Verlangens worden gefrustreerd en voorspoed

onderuitgehaald. Maar degenen die haar aangrijpende aanwezigheid erkennen zullen de gaven van het leven ontvangen.

Césaires Prospero is minstens even natuur- en seksvijandig als zijn model in *The Tempest*; hij waarschuwt (3.1.) zijn aanstaande schoonzoon: ‘drie dingen in het leven: Arbeid, Geduld, Onthouding, en de wereld is aan u’, en aan het eind (3.5.) foetert hij als oude man tegen ‘toute cette sale nature’ die het eiland overwoekert. Anders dan zijn voorganger wordt hij via Eshu ook direct met seks geconfronteerd. Die seks is subversief, maar wijst tevens vooruit naar een evenwichtiger soort orde, waarin meer ‘natuur’ inbegrepen zal zijn.

Steeds weer vinden we bij de trickster de dubbelheid van breuk en nieuw verband, conflict en verzoening, ontwrichting en revitalisering ... En dat geldt zeker voor Eshu, die nog meer dan andere tricksters een provocateur is. In een formule van Marx: hij dwingt versteende verhoudingen om te gaan dansen. Inderdaad, er waren goede redenen voor de verstoring: de oude orde was vals, een soort gezichtsbedrog. De trickster, aldus Pelton (4), symboliseert ‘de transformerende macht van de verbeelding’ die ‘dat wat *schijnt* te zijn’ bespeelt en te lijf gaat ‘tot het wordt wat *is*’. Eshu is minder degene die het conflict veroorzaakt dan degene die het openbaart, uit zijn tent lokt, naar de oppervlakte voert; de orde bestond maar als gewoonte, sleur – en de breuklijnen moeten getoond worden om een nieuwe, échte orde te kunnen stichten. Er zijn malaises gegroeid, relaties en overgangen raakten verstopt en verstard en gestagneerd, en ze moeten weer tot echte drempels worden. Eshu staat voor nieuwe wegen, nieuwe vrijheid. Hij speelt dan ook een grote rol in de Ifa-divinatie van de Yoruba, die onder meer inhoudt dat mensen die vastzitten in problemen gewezen worden op nog ongebruikte mogelijkheden binnen hun algemene lotsbestemming. Eshu’s talenkennis is hier ook relevant; hij maakt mistige, ongrijpbare dingen verwoordbaar, en:

Hij vernietigt de normale communicatie om mensen buiten de gewone manier van spreken te leiden, om voor hen een nieuw woord te spreken en een diepere grammatica te onthullen, en om hen dan terug te brengen in een dialoog die nauwkeuriger spreekt over het leven van de Yoruba. (163)

Ter afronding van dit al te onvolledige portret van Eshu/Legba citeer ik nog enkele algemene typering. Andermaal Robert Pelton (119):

[Legba] vindt in alle biologische, sociale en metafysische muren deuren naar een ruimer universum. Hij vernietigt de structuren van het leven evenmin als hij ze stoïsch accepteert, maar hij maakt ze inwendig ruimer door de montere onthulling van hun verdere mogelijkheden.

Lilian Pestre de Almeida (*Une saison*, 184):

Eshu (Yoruba) en zijn equivalent Legba (Fon) 'openen wegen' tussen klassen, verhinderen concepten om onbeweeglijk te blijven binnen gesloten systemen, slaan 'bruggen' tussen verschillende concepten, brengen dialectiek in de werkelijkheid.

Erwan Dianteill en Michèle Chouchan (99-100):

Eshu is degene die de krachten doet groeien, degene die de wil aanwakkert om van richting te veranderen. [...] De mensen hebben Legba nodig, die hun een uitzicht op vrijheid biedt als ze zich niet onderwerpen aan een opgelegd lot maar trachten hun eigen leven in handen te nemen.

Dat zijn allemaal mooie, enthousiaste woorden, je zou er zelf monter van worden. Maar je mag niet vergeten dat elke ingrijpende verandering in individuele en collectieve levens risico's impliceert. Het gaat hier immers niet om een mode of hype, niet om de eindeloze repetitieve dreun van 'change', 'innovatie' en 'nieuwe uitdaging'. Het gaat om revoluties op persoonlijk of maatschappelijk vlak. Er is geen garantie dat de overgang goed verloopt, chaos ligt op de loer.

Kan de korte, drollige Eshu-scène van *Une tempête* het gewicht van zoveel 'uitleg' dragen? Ik denk het wel. Ook hier is Eshu minder iemand die wanorde sticht dan iemand die wanorde aan het licht helpt brengen, ofwel: hij sticht een onschuldige wanorde om een criminele te signaleren. Op zijn eigen grofgebekte manier roept hij op tot bezinning en wijst naar een juistere samenleving – die Prospero en Caliban (en Ariël) zelf zullen moeten bewerkstelligen. Of het lukt, of het goed afloopt? We weten het niet, het loopt niet af in het stuk, het is nog niet afgelopen in de geschiedenis.¹⁰

5

Eshu en Legba kun je zien als specimens van de *divine* trickster, de *goddelijke* ‘bedrieger’, die eind jaren twintig in het Nederlandse taalgebied werd geïntroduceerd door W.B. Kristensen – hoewel ze toch sterk verschillen van Kristensens antieke voorbeelden. Ik zet ‘bedrieger’ hier tussen aanhalingstekens, omdat het woord in vele gevallen erg inadequaat is; deze kleurrijke figuren doen zoveel meer dan bedriegen, en de Eshu in *Une tempête* doet het helemaal niet. Afgezien daarvan: is goddelijkheid of halfgoddelijkheid een noodzakelijk attribuut van de trickster? Dat zal uiteindelijk een kwestie van definitie zijn, want ‘de trickster’ bestaat niet als zodanig binnen traditionele culturen, het is een etiket dat opgeplakt wordt door onderzoekers van buiten de gemeenschap. De echte vraag luidt dus of het zin heeft datzelfde label voor hoge en lage ‘tricksterachtigen’ te gebruiken.

Ik denk dan bijvoorbeeld aan de Martinikaanse of Antilliaanse volkssprookjes, waarvan elders blijkt dat Aimé Césaire ze goed kende. Daarin vinden we hoofdpersonen als Compère Lapin, het zwakke maar slimme konijn dat de sterke maar domme tijger of olifant lelijke poetsen bakt, en de arrivistische jongen Ti-Jean (kleine Jan!), die het ver schopt door sluw en nietsontziend over rivalen en vijanden heen te lopen. Horen zij thuis in dezelfde groep als Eshu? En we kunnen die vraag ook stellen over de protagonist van *Van den vos Reynaerde* – die door Pancer de bever (r. 128-129) bestempeld wordt als ‘een recht mordeneere / Ende een *trekere* ende een dief’.

De volksliteratuur van de Yoruba bevat zelf materiaal om het probleem te concretiseren. Want naast verhalen waarin Eshu optreedt als hoofd- of bijfiguur, zijn er verhalen over de schildpad Ijapa. Volgens een voetnoot van Pemberton (1975) duidt de Yorubaspecialist William Bascom de schildpad aan als ‘de trickster’ en Eshu als diens ‘goddelijke tegenhanger’, maar ziet cultureel antropologe Deirdre LaPin een groot onderscheid:

Volgens haar is Eshu een vertegenwoordiger van de ambiguïteit, het allerbelangrijkste basisconcept uit de Yorubafilosofie. Eshu belichaamt het feit dat niemand iets met zekerheid weet. [...] De schildpad daarentegen leert je om te overleven in een maatschappij waar iedereen probeert je te slim af te zijn.

Wanneer ik zonder theoretische bekommernissen na elkaar een aantal verhalen over Eshu en Ijapa lees, lijkt er me amper een vergelijking mogelijk.¹¹ De schildpad is listig maar soms ook ronduit dom, overspeelt in slimmigheden soms zijn hand, is pocherig, lui, hongerig en gulzig. Hij heeft iets knoerigs en defensiefs, moet inderdaad moeite doen om zich te redden in of uit barre omstandigheden. Hij kan wijsheden meegeven, en morele lessen in de trant van ‘wie niet sterk is, moet slim zijn’, maar zal toch ook vooral amusement bieden. Terwijl Eshu evengoed doet lachen, komt hij vaak duister, mysterieus en verwarrend over, net als de Legba van de Fon; hij is een god die zich tussen goden en mensen begeeft, en zijn verhalen mogen vaak mythen heten – toch wel een ander soort tekst dan de volksverhalen over Ijapa.

Het onderscheid tussen dier en niet-dier is hier niet doorslaggevend. In de Antilliaanse vertelsels zijn Compère Lapin én Ti-Jean allebei volstrekt aardse, egocentrische slimmeriken en planttrekkers – *débrouillards*, zoals de etnologue Ina Césaire (dochter van Aimé) ze noemt. De spin Anansi daarentegen, die andere befaamde West-Afrikaanse trickster, lijkt tussen de twee types in te zitten: vaak lijkt hij op Ijapa, maar soms verkeert hij vertrouwelijk met hemelgod Nyama en doet dingen die de wijde wereld aangaan. Misschien is dat laatste op zich ook een bruikbaar onderscheidingscriterium? De figuren kunnen al dan niet iets (blijvends) teweegbrengen in of betekenen voor de hele schepping of maatschappij; naast een contrast tussen profaan en sacraal krijgen we er dan een tussen anekdotisch en symbolisch, particulier en algemeengeldig, individueel en collectief.

Het blijft een lastige en ingewikkelde kwestie, die veel meer uitwerking verdient, maar voorlopig houd ik het bij de indruk dat het de moeite loont te letten op verschillen tussen ‘grote’ en ‘kleine’ tricksters. Eshu is meer dan een handige jongen of een schelm, meer dan een sluw mens of dier.

6

En Reynaert? Hoe kan een ‘gewone’ (niet van filologie doordeseemde) lezer hem categoriseren? Natuurlijk is het dertiende-eeuwse gedicht een doordacht literair kunstwerk en geen volksverhaal, maar op het eerste gezicht hoort de vos minder bij Eshu dan bij de Afrikaanse schildpad en het Antilliaanse konijn, al is hij kwaadaardiger en plant hij op langere termijn. Ook hij wordt bij zijn streken geleid door eigenbelang. *Van den vos Reynaerde* zit vol met kerke-

lijke elementen (biecht, bedevaart, excommunicatie ...), maar die horen bij parodie en satire, geven helemaal geen sacrale dimensie. En de vos is, anders dan de schildpad, wel verontrustend voor de lezer, maar in tegenstelling tot Eshu zou ik hem toch niet verwarrend noemen.

Er zijn wel een paar merkwaardige overeenkomsten met de god van Yoruba en Fon. Reynaert is seksueel erg actief en agressief: de eerste aanklacht tegen hem is de verkrachting van de wolvin, en hij gaat zich schaterend en scheten lattend te buiten aan vuile spot met vrouw Julocke wanneer haar man een testikel is kwijtgeraakt (r. 1284 e.v.). En ook hij is een *great communicator*, iemand die 'ieders taal spreekt', zij het op een perverse manier: hij praat iedereen naar de mond, verleidt zijn slachtoffers door ze te vertellen wat ze graag horen of wat hun begeerte opwekt, en bereikt zo zijn doel. Maar hij blijft bij dat alles een aardse rekkel, wordt geen halfgod of duivel, geen metafysische schelm.

Of toch? Laat ik te rade gaan bij André Bouwman en Bart Besamusca, de editoren van de jongste Reynaerteditie. Zij leggen, niet als eersten of enigen, de nadruk op 'twee onderscheiden landschappen': 'de geordende hofwereld versus de ongebaande wildernis'¹² (183-184). De wildernis is letterlijk én figuurlijk het domein van Reynaert, maar aan het einde van het verhaal wordt ze het domein van alle dieren; immers, nadat Reynaertsultieme bedrog en moorddadigheid uitgekomen zijn, wordt op voorstel van de luipaard en met goedkeuring van de leeuw beslist dat wolven en beren voortaan vrijelijk mogen jagen op schapen en vossen (de families van Belijn de ram en van Reynaert). Dat verwijst naar het visioen van Jesaja (11:6-7), waarin zowel wolf en luipaard als leeuw en berin het goed kunnen vinden met lammeren, geiten enzovoort:

de vier roofdieren die in Jesaja vredelievend zijn, spreken in Willems roman juist af dat zij de ram en de zijnen tot de jongste dag mogen verscheuren. Dat is een cynische omkering, die erop wijst dat in Nobels wereld voor altijd het kwaad zal regeren. (234)

In andere termen:

De feodale orde [...] is hiermee opgeheven. Eigenlijk houdt het hof op te bestaan, dat wil zeggen: als geordende samenleving, als een gemeenschap waarin roofdieren en prooidieren vredig samenleefden. Niet toevallig wordt hier een heilshistorische dimensie zichtbaar. In de ontmoeting met Reynaert, de duivelse verleider, maakt elke opponent afzonderlijk een zondeval door en vervalt uiteindelijk de hofgemeenschap in haar geheel van paradijs tot wildernis. (186)

Zo krijgen we alsnog metafysica – en maatschappelijke impact.

Er kan nog wat bij. In zijn roemruchte en fantasierijke essay van 1958 probeerde W. Hellinga te verklaren waarom juist de luipaard Firapeel, die niet eerder in de tekst voorkomt, in de slotbladzijden van de *Reynaert* de verschrikkelijke nieuwe wanorde mag verkondigen (49-50). De totaal ontredderde leeuw Nobel, ‘de koning van het woud en de drager van het hoogste gezag’, laat het initiatief aan de luipaard, die naar voren springt

vanuit het niets, maar lenig en zelfbewust alsof hij steeds aanwezig was geweest. Want inderdaad, van Firapeel kon men zeggen: Hi was een deel des coninx maech [een beetje verwant met de koning, jn]. De luipaard is namelijk koning van het nachtelijk woud, de Boze, de heer van allen die de mens in het duister bedreigen, weerwolf, man-beer, heksenkater ... Het laatste woord in de *Reynaert* is aan Firapeel.

Een cynische gewiekste hoveling die normaal in de coulissen blijft en zich slechts toont in crisissituaties ... maar ook: de Boze! Frank Lulofs wees erop (290) dat deze karakterisering van de luipaard te ondersteunen valt met *Openbaring* 13:1-2, waar het beest dat uit de zee komt ‘een pardel [luipaard, jn] gelijk’ is (‘en zijn voeten als eens beers voeten, en zijn mond als de mond eens leeuws’ – Statenvertaling).¹³ Maar, vond Lulofs: Firapeel als duivelsgestalte, dat kan toch moeilijk, want juist zijn ‘tegenspeler’ *Reynaert* is voor de religieuze moraal ‘een vertegenwoordiger van de duivel’; Firapeel doet volgens Lulofs zijn ‘immoreel voorstel’ als ‘bastaard’: ‘De bastaard vertegenwoordigt het onedele en boosaardige, en daardoor ook het kwaad.’¹⁴ Oké dan, een ándere figuur van het kwaad – maar wezenlijk anders?

Op een bepaald betekenisniveau zijn Firapeel en *Reynaert* hoegenaamd geen ‘tegenspelers’ meer: ze vinden elkaar in de boosheid. Als de hofgemeenschap inderdaad helemaal tot warboel en woestenij geworden is, vervalt het verschil; *Reynaerts* boosheid heeft geleid tot een totale boosheid, waaraan iedereen deel heeft, en zeker de zelfbenoemde regisseur van de nieuwe wanorde. De vos heeft alle dieren aangestoken.

Lulofs stipt ook het ‘etiologische’ aspect van Firapeels voorstel aan: er wordt ons verklaard ‘hoe het komt dat de schapen door de beren en wolven worden vervolgd’ (291). Welja, maar eigenlijk was dat altijd al zo, het roofdierachtige van de roofdieren is voor niemand nieuws. We zien hier een ander belangrijk punt waarop *Reynaert* aan Eshu doet denken: ook hij brengt conflicten en obsceniteiten aan het licht die er al waren, min of meer verborgen breuk-

lijnen. Het ideologische beeld van een harmonieuze dierenmaatschappij valt aan stukken, de dieren hebben karaktertrekken en belangen die vloeken met een leefbare algemene organisatie, en ze staan elkaar naar het leven. De vos hoefde ze niet aan te steken, ze droegen de kwaal al in zich!¹⁵ Bijvoorbeeld, in de episode van de eerste indaging (r. 497 e.v.) zorgt Reynaert ervoor dat we Bruun leren kennen als ziekelijk vraatzuchtig én corrupt, omkoopbaar; en wat de mensen betreft (een parallelle maatschappij), we vernemen dat ze laf zijn, dat de pastoor vrouw en kinderen heeft en dat hij een volle aflat belooft aan wie zijn voordeel dient – om nog te zwijgen over wat namen als Abelquac, Julocke en Ogerne te verstaan geven.

In het kort: Reynaert, hoe ‘individualistisch’ ook, heeft invloed op de maatschappij- en wereldorde en geeft er inzicht in. Hij is vergelijkbaar met Eshu in die zin dat hij de orde ontluistert en verstoort, en dat hij de toehoorder of lezer daarom doet lachen. Maar hij heeft zo te zien niets van Eshu’s positieve werking, de tekst toont diep pessimisme en ongelooft. De orde wordt niet hersteld maar steeds verder verwoest.

7

De beste vertaling voor *Adaptation pour un théâtre nègre* is allicht: ‘Bewerking voor een zwarte toneelgroep’. De acteurs van *Une tempête* zijn in principe dus zwart, maar in de proloog voorziet een speelleider ze allemaal van maskers – die uiteraard ten dele blank zullen zijn. De rollen blijken bovendien niet vast te liggen, ieder mag vrij kiezen, en de schrijver duidt aan dat er een *Atmosphère de psychodrame* heerst. Die suggestie van therapie kunnen we ironisch opvatten, maar toch ook ernstig: iedereen heeft behoefte aan heling. Cruciaal is dat de rollen, zwarte en blanke, een kwestie van maskers en afspraak of zelfs toeval zijn. Anders gezegd, de typering en stereotypering van de personages, inclusief de verschillen in huidskleur en status, worden onderuitgehaald nog voordat het stuk begint. Aimé Césaire had geen starre, essentialistische opvatting van de negritude.

Één rol laat de speelleider niet over aan de vrije keuze van de acteurs, namelijk ‘de Storm’ zelf, want dat moet een forse vent zijn: ‘Ik heb een buitengewoon hevige storm [*une tempête à tout casser*] nodig ... Dus een potige kerel om Wind te maken.’ Omdat er nergens een Storm-personage ten tonele verschijnt, denken sommige critici dat dit op Shango slaat, de god van de donder, die verderop bezongen wordt zonder zelf mee te spelen; maar waarom heeft Césaire dat

dan niet duidelijker aangegeven? Hoe dan ook: dit is een storm die *niet* door Prospero ontketend en beheerst wordt, integendeel. In zekere zin moet *het stuk zelf* alles door elkaar schudden in een tempeest dat niets overeind laat – een transformatie van de werkelijkheid.

Het stuk, de tekst, de schrijver zelf. Er is meer dan eens opgemerkt dat Eshu binnen het stuk iets soortgelijks uitricht als wat de zwarte Antilliaan Césaire met zijn vaak burleske en toch serieuze adaptatie doet tegenover Shakespeare, of juist, tegenover een bewusteloze consumptie van *The Tempest* en soortgelijke westerse verhalen, en tegenover de (neo)koloniale en racistische schijnorde: hij laat zien dat de dingen anders in elkaar zitten dan we plegen te denken, en stimuleert zo hun omvorming.

Zeer vergelijkbaar met Eshu, hoewel een pak hooggestemder, is de figuur Lumumba in Césaires stuk *Une saison au Congo* (1966/1973), die onder andere, tegen de programmatie in, op het onafhankelijkheidsfeest in een ongevraagde toespraak (tekst!) uitbazuint wat iedereen stil wou houden; en juist dat deed ook de historische Lumumba. Nog een voorbeeld, in een andere en minder gevaarlijke sfeer: Louis Paul Boon deed met de schrijftuur en de visie van zijn vroege werk (waartoe ook *Wapenbroeders* behoort, zijn boek over Reynaert en Isengrimus) niet slechts de Vlaamse roman maar een heel literair systeem kraken in zijn voegen; en door zijn ‘beperkte’ scholing was hij in de toenmalige letterenwereld ook een ongewone en ongewenste gast.

Ik denk aan nog een andere auteur, verder van huis. De Amerikaanse dichter Louis Zukofsky (1904-1978), zoon van Russische joodse immigranten, zet zich in zijn ‘Poem beginning “The”’ (1926) zowel af tegen een bepaald gebruik van de westerse culturele traditie als tegen een formalistisch jodendom. En hij verkondigt bijtend dat hij de anderen (de Amerikaans-Engelse academische en literaire wereld) de loef zal afsteken op hun eigen terrein; daarbij gebruikt hij, naast andere allusies, bijna letterlijke citaten van de verguisde jood Shylock uit Shakespeares *The Merchant of Venice*:

Assimilation is not hard,
 And once the Faith's askew
 I might as well look Shagetz just as much as Jew.
 I'll read their Donne as mine [...]
 The villainy they teach me I will execute
 And it shall go hard with them,
 For I'll better the instruction,
 Having learned, so to speak, in their colleges.¹⁶

De dichter hield woord en werd een extraordinaire meester van de Engelse taal. Anders dan de 22-jarige Zukofsky had de 56-jarige Césaire van *Une tempête* niets meer te bewijzen op literair gebied, maar bij alle twee herken je het gebaar van een culturele outsider die de gevestigde machten de wacht aanzegt. Niet toevallig komt beide keren Shakespeare erbij te pas, dat algemeen aanvaarde en vereerde summum van de westerse beschaving.

Telkens weer komt iemand, iemand die eigenlijk geen recht van spreken heeft, zeggen dat er iets niet klopt, dat de realiteit minder of slechter geordend is dan ze lijkt; dat ze racisme, antisemitisme, koloniale uitbuiting en sociale misstanden inhoudt, dat haar contradicties niet te vatten vallen met gladde clichés en schone taal. 'Eshu' symboliseert dat gemeenschappelijke element. We kunnen hem opvatten als een beeld voor de ondergraving van de maatschappelijke en culturele *consensus* – van onze dubieuze diepe eensgezindheid over het feit dat de realiteit nu eenmaal is zoals ze is, wel degelijk een *affe* wereld, gesloten zonder verdere mogelijkheden. Zoals onze overheden en hun journalistieke bedienden het uitdrukken, sinds Margaret Thatcher: *There Is No Alternative*. Door dat tegen te spreken biedt 'Eshu' ook een model voor een maatschappelijk relevante literatuur.

En de vos? Hij heeft geen positieve werking, schreef ik. Niet expliciet, nee, niet als we ons houden aan de letter van de tekst en het verhaaltje. Maar zoals gezegd doet ook Reynaert anomalieën en duisternissen uitkomen, ontmaskert hij een hachelijke orde. Ook hij hertekent dus de realiteit, haalt haar overhoop, en doet daardoor alleen al perspectieven ontstaan. Over de properheid van zijn ziel hoeven we ons niet te bekommeren. De oude twistvraag of Reynaert al dan niet 'slecht' is, heeft in de grond weinig gewicht voor de niet-specialistische lezer van nu: morele criteria zijn niet van toepassing als het erop aankomt de werkelijkheid te tonen.

Eshu en Reynaert, allebei oeroud en bloedjong, blijven prikkelen tot wantrouwen en waarschuwen tegen kortzichtigheid. Kijk uit voor de stenen die gisteren werden gegooid.

BIBLIOGRAFIE

♦ A. James Arnold, 'Césaire and Shakespeare: Two Tempests', in: *Comparative Literature*, 30/3, zomer 1978, p. 236-248.

♦ Lucien Artoun, 'Aimé Césaire et le théâtre nègre' [interview], in: *Le Théâtre*, Cahiers dirigés par Arrabal, 1970/1, Parijs, Christian Bourgois, 1970, p. 96-116.

- ♦ André Bouwman en Bart Besamusca (red.), *Reynaert in tweevoud I: Van den vos Reynaerde*, Amsterdam, Bert Bakker, 2002.
- ♦ Aimé Césaire, *Une tempête*, Parijs, Éditions du Seuil, 1969.
- ♦ Aimé Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Parijs, CNRS / Présence Africaine, 2013.
- ♦ Aimé Césaire, *Logboek van een terugkeer naar mijn geboorteland* (1956), vert. S. Simonse, Haarlem/Brussel, In de Knipscheer/Zuid, 1985 (vertaling gebruikt maar gewijzigd).
- ♦ Ina Césaire, 'L'idéologie de la débrouillardise dans les contes antillais – Analyse de deux personnages-clé du conte de veillée aux Antilles de colonisation française', in: *Espace créole*, 3/1978, p. 41-48 – <http://www.potomitan.info/atelier/contes/ina1.php>.
- ♦ Chinweizu (red.), *Voices from Twentieth-Century Africa: Griots and Towncriers*, Londen/Boston, Faber and Faber, 1988.
- ♦ Harold Courlander (red.), *A Treasury of African Folklore*, New York, Marlowe & Company, 1996.
- ♦ Erwan Dianteill en Michèle Chouchan, *Eshu, dieu d'Afrique et du Nouveau Monde*, Parijs, Larousse, 2011.
- ♦ Germaine Dieterlen (red.), *Textes sacrés d'Afrique Noire*, Parijs, Gallimard, 2005 (1965).
- ♦ Hans van Dijk en Paul Wackers (red.), *Pade crom ende menichfoude: Het Reynaert-onderzoek in de tweede helft van de twintigste eeuw*, Hilversum, Verloren, 1999.
- ♦ Tobias Hagtingius, 'Een nieuwe benadering van de *Reinaert*' (1972), in: Van Dijk en Wackers, p. 107-124.
- ♦ W. Hellinga, 'Het laatste woord is aan Firapeel' (1958), in: Van Dijk en Wackers, p. 37-50.
- ♦ W.B. Kristensen, 'De goddelijke bedrieger' (1928), in: W.B.K., *Godsdiensten in de oude wereld*, Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum (Aula), 1962, p. 105-125.
- ♦ F. Lulofs (red.), *Van den vos Reynaerde*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1983.
- ♦ Yvan de Maesschalck, 'Reynaert of de dodelijk liefste anarchist in het beestenbos. Een column' (2007), in: Y.d.M., *Vossenlucht. Over Reynaertpersonages en hun fictionele aanverwanten*, Gent, Academia Press, 2016, p. 289-296.
- ♦ Joris Note, *Wonderlijke wapens: Essays over literatuur en politiek*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2012.
- ♦ Robert D. Pelton, *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*, Berkeley enz., University of California Press, 1989 (1980).
- ♦ John Pemberton, 'Eshu-Elegba: The Yoruba Trickster God', in: *African Arts*, 9/1, oktober 1975, p. 20-27, p. 66-70, p. 90-92.
- ♦ John Pemberton, 'A Cluster of Sacred Symbols: Orisa Worship among the Igbomina Yoruba of Ila-Orangun', in: *History of Religions*, 17/1, augustus 1977, p. 1-28.

- Lilian Pestre de Almeida, *Aimé Césaire: Une saison en Haïti*, Québec, Mémoire d'encrier, 2010.
- Lilian Pestre de Almeida, *Mémoire et métamorphose – Aimé Césaire entre l'oral et l'écrit*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.
- William Shakespeare, *The Tempest*, red. Stephen Orgel, Oxford World's Classics, 1998 (1987).
- *Tiecelijn 22. Jaarboek 2 van het Reynaertgenootschap*, 'Thema I: tricksters', p. 7-186 (bijdragen van Hans Rijns, Lieke van Duin e.a.) <http://www.reynaertgenootschap.be/node/165>.
- Pierre Verger, *Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des esclaves en Afrique*, Dakar, IFAN, 1957.
- Louis Zukofsky, *Selected Poems*, red. Charles Bernstein, New York, The Library of America, 2006.

NOTEN

1 Aimé Césaire, 'Wifredo Lam ...' (in: A.C., *moi laminaire ...*, 1982): 'niets dan de rillende kikkerdril van vormen die zich bevrijden / uit gemakzuchtige bindingen / en ontsnappen aan overhaaste combinaties'.

2 Een eerste versie verscheen in het tijdschrift *Présence Africaine*, nr. 68, derde trimester 1968.

3 'Eshu houdt van streken, / offer Eshu twintig honden / zodat hij u geen zwijnenstreken levert. // Eshu levert de koningin een streek, / Hare Majesteit ziet ze vliegen, kijk ze staat op en loopt naakt over straat // Eshu levert de bruid een streek, / en kijk op de huwelijksdag / vergist ze zich en belandt / in bed bij een andere man dan de bruidegom! // Eshu! Door de steen die hij gisteren gooide / wordt vandaag de vogel gedood. // Van wanorde maakt hij orde, van orde wanorde! / Ha! Eshu is een kwalijke grappenmaker. // Eshu heeft geen hoofd om lasten te dragen, / die kerel z'n hoofd heeft een punt. Als hij danst / danst hij zonder zijn schouders te bewegen. / Ha! Eshu is een vrolijke kwant! // Eshu is een vrolijke kwant, / met zijn penis slaat hij, / Slaat hij / Slaat hij ...'

4 Césaire liet zich hier inspireren door de meer letterlijke vertaling: 'Il avec pénis sur mur frapper frapper frapper frapper'.

5 Ik heb dit boek niet kunnen raadplegen, maar de tekst in kwestie staat in Chinweizu, p. 327-328, en ook op <https://youngafrikanpioneers.wordpress.com/2015/04/19/eshu/> – telkens met onjuiste bronverwijzingen. De Césaire-specialiste Lilian Pestre de Almeida verwijst voor de Verger-teksten naar de bloemlezing van Germaine Dieterlen, maar die bevat alleen zeer onvolledige fragmenten.

6 Ook die antieke associaties komen voor in de notities van Verger.

7 Césaire heeft voor *Une tempête* (en ook voor ander werk) verwijten van ‘masculinisme’ gekregen. Al blijf ik daar sceptisch bij, het is een interessante kwestie – die ik hier terzijde moet laten.

8 Maar in *Une tempête* is de overgang veel duidelijker gemotiveerd, juist door Eshu’s optreden. A. James Arnold meent dat Césaire hier ‘beter’ is dan Shakespeare.

9 Ik baseer me hier vooral op Robert D. Pelton, *The Trickster in West Africa*.

10 Ook in heel wat andere teksten van Césaire vinden we Eshu op de een of andere manier terug, bijvoorbeeld in zijn laatste dichtbundel, *moi, laminaire ...* en in het toneelstuk *La Tragédie du roi Christophe* (1963).

11 In Courlanders *A Treasury of African Folklore* zijn beide soorten vertegenwoordigd.

12 Eenzelfde tegenstelling als in *The Tempest*.

13 Zie ook *Daniël* 7:6 en *Hosea* 13:7-8.

14 Voor wat het waard is: Shakespeares Prospero beweert (5.1., r. 272-273), dat Caliban een bastaard is: zoon van Sycorax en de duivel. Overigens zegt Césaires Caliban (2.5.) dat hij Prospero’s ‘werken en pomperijen’ kwijt wil: een formulering die traditioneel met de duivel verbonden wordt.

15 Yvan de Maesschalck schrijft, in een andere context: ‘Reynaert perverteert weliswaar het hele hof, maar dat is alleen mogelijk omdat de hovelingen de kiemen van de perversie in zich dragen.’

16 ‘Assimilatie is niet lastig, / En zodra het Geloof aangetast is / Kan ik evengoed een shagetz als een jood lijken. / Ik zal hun Donne lezen alsof hij van mij is [...] / De schurkerij die ze me leren zal ik uitvoeren / En het zal lastig zijn voor hen, / Want ik zal het onderwezene overtreffen, / Ik die om zo te zeggen gevormd ben aan hun universiteit.’ De regels 5 tot 7 gaan direct terug op Shakespeare. Shagetz: niet-joodse jongeman, vaak met zeer pejoratieve connotatie.