Jaarboek 6 van het Reynaertgenootschap

TIECELIJN 26

Verantwoordelijke uitgever
Marcel Ryssen, voorzitter vzw Reynaertgenootschap, Driegaaienhoek 11, bus 2.5, B-9100 Sint-Niklaas

Zetel vereniging
Nijverheidsstraat 32, 9100 Sint-Niklaas

Redactieadres en abonnementenadministratie
België: Nijverheidsstraat 32, B-9100 Sint-Niklaas – 03 777 90 15
Nederland: Vendelierstraat 13, NL-5241 TT Rosmalen
E-mail: info@reynaertgenootschap.be
Web: www.reynaertgenootschap.be

Rekeningnummer
IBAN: BE91 6455 1166 9476 t.a.v. Reynaertgenootschap Sint-Niklaas
BIC: JVBABE 22
Voor Nederland: 2994574 t.a.v. E. Verzandvoort, Vendelierstraat 13, 5241 TT Rosmalen

Hoofd- en eindredacteur
Rik van Daele

Redactie
Yvan de Maesschalck, Willy Devreese, Peter Everaers, Willy Feliers, Mark Nieuwenhuis, Hilde Reyniers, Hans Rijns, Marcel Ryssen, Rik van Daele, Erwin Verzandvoort en Paul Wackers

Andere medewerkers
Wim Heirman, Sander van Daele, Els Wauters e.a.

Vormgeving en omslagillustratie
Lies van Gasse

Druk
bvba Room, Sint-Niklaas

Prijs
19 euro – 25 euro (steunend lid)

Met dank aan
Toerisme Waasland, Gemeentebestuur Stekene, Provincie Oost-Vlaanderen,
Vlaams Fonds voor de Letteren, Cultuurraad Sint-Niklaas, Erfgoedcel Waasland

NUR 621
D/2013/6653/1

© vzw Reynaertgenootschap en de auteurs
Niets uit *Tiecelijn* mag openbaar gemaakt worden zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. De uitgever streeft ernaar om de rechten betreffende de illustraties te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Jaarboek 6 van het Reynaertgenootschap

TIECELIJN 26

VZW REYNAERTGENOOTSCHAP / 2013

Ten geleide

7 Rik van Daele — Winterslaap?

Artikel

11 Joris Reynaert — Over Reynaert, Reynaert en *reynaerdie*

22 Filip Reyniers — Reginar en Hersindis. Reynaert in het land van Zwentibold

45 Walter Verniers — Van den beiaard en de beurze zonder naad

52 Mark Nieuwenhuis — Lichtschuwe nachtvogels in de wildernis. Reynaert en de uilen van Kriekeputte in *Reynardus vulpes*

72 Hans Rijns — De vos in de fabels van La Fontaine

102 Frank Teirlinck — *Reinaert de Vos*, een opera van August de Boeck (1865-1937)

145 Yvan de Maesschalck — Liefde in tijden van de vos. Over de plaats van *The Fox* in het oeuvre van D.H. Lawrence

175 Koen Bauwens — Stefan Hertmans' gedicht 'Goya als hond' onder de loep

Vertaling

192 Mark Nieuwenhuis — Letaldus van Micy. *Within, de visser die door een walvis werd verzwolgen*

201 Mark Nieuwenhuis — *Sedulius Scottus, Een leugenachtige vos*

203 Mark Nieuwenhuis — Een middeleeuwse metamorfose

Bewerking

209 Stefaan Sercu — De zaak 'Reynaert de Vos'

Iconografie

243 Rik van Daele en Willy Feliers — Negen ex libris van Hedwig Pauwels naar fabels van La Fontaine

271 Rik van Daele — Reynaerts (derde) verrijzenis in Oost-Indische inkt. Prenten van Jean van Riet

Recensies

286 Gert-Jan van Dijk — *Reinardus*, volume 23
291 Yvan de Maesschalck — 'Het midden is onvindbaar'. Over het dichterlijke universum van Lies van Gasse

Verslag

296 Hans Rijns — Twintigste colloquium van de International Reynard Society, Alicante, 23-26 juli 2013
303 Baudouin van den Abeele — Interroga animalia. Een colloquium over dieren en allegorie
306 Rik van Daele — Reynaertkroniek 2012

In memoriam

315 Christl van den Broucke — In memoriam Wim van Remortel (1939-2013)

331 Auteurs *Tiecelijn 26*
333 Steunabonnee 2013

WINTERSLAAP?

Rik van Daele

Ik vertel u het verhaal van de vos en de raaf.

Er was eens een vos. Hij zwierf over bergen en dalen, over heuvels en in valleien, hij liep langs kromme, kromme paden 'menigfoude' en in rechte, rechte straten, over straten en pleinen. Zijn burcht heette Malpertuus, Malcoys, Maupertuus, kwade krocht, 'hagedochte'. Hij meed het hof, maar als hij er kwam, was hij aartsgevaarlijk. Levensbedreigend. Duivels? Was hij een antichrist? Dé Antichrist? En de vos kreeg van zijn schepper, Willem, die ook de *Madocke* maakte, rede en een taal: de 'reynaerdie'. In den beginne was het woord, en het woord was bij de vos. En Reynaert schiep een 'Unheilige Weltbibel', om het met Johann Wolfgang von Goethe te stellen. Vele decennia lang. De vos kreeg zijn naam in een Latijnse tekst die in Gent werd geschreven, niet al te ver van de plek waar nu de Boekentoren staat. Zijn naam was Reinardus, Renard, Reinhart, Reynaert, Reynard, Reineke, Reintje, Lis Mikita enzovoort. De Franse soortnaam 'goupil' raakte zelfs in onbruik en werd 'renard'. Reynaert is sluw, achterbaks, geniepig, egocentrisch, wreed, immoreel, duivels, meedogenloos, ondoorzichtig, manipulatief, demonisch, verdorven, gevoelloos, leugenachtig, bedrieglijk, schijnheilig, hypocriet, verdorven, maar ook slim, superieur, averechtse moralist, weemoedige twijfelaar, viezentist, goede huisvader, machiavellist, individualist. Vandaag is een Reynaert schalk én schelm. De vos heeft negenmaal negen levens.

Er was eens een raaf. Hij vloog over heuvels en valleien, over rivieren en weiden, hij vloog van het hof naar de galg. Wapenbroeder van de wolf, onheilsbrenger, waarzegger, kwaad voorteken, symbool voor een lang leven, onrein, boos, kwaad, aasvogel die anderen de ogen uitpikt, zondaar, rusteloze zwerver, eenzame kluizenaar, maar ook boodschapper en gelukbrenger. In de *Roman de Renart* en *Van den vos Reynaerde* kreeg hij een naam: Tiecelijn. Hij meldde aan beer, wolf en kater dat Reynaert aan het hof van koning Nobel de leeuw, meester bottelgier was geworden, opperschenker. En dat zijn vossendrankje bitter smaakt, als de dood, ruikt en smaakt naar onheil, verbanning, ontluistering, verlies van vel, van eer... Een raaf heeft minstens 27 levens. Ook de 'raaf' die u voor u hebt. Er komt ook volgend jaar zeker nog een papieren *Tiecelijn*. Geen winterslaap dus, hoewel het daar heel even op leek.

Vos en raaf ontmoetten elkaar zeven en een halve eeuw geleden in het werk van Willem die Madocke maakte (en wel eens Willem van Boudelo zou kunnen geweest zijn), een geest die anno 1250 een werk schiep dat eeuwenlang via vele talen Europa veroverde en dankzij Johan Wolfgang von Goethe en anderen deel zou uitmaken van de wereldliteratuur en dankzij Jacob Grimm en Jan Frans Willems en een schare van reynaerdisten tot de canon van de Nederlandse letterkunde zou gaan behoren.

Vos en raaf ontmoetten elkaar meer dan eens in de geschiedenis, in de fabels van Aesopus, de *Esopet*, het leven van Esopus, in de fabels van La Fontaine en de vele navertellingen en bewerkingen. Vos en raaf ontmoetten elkaar opnieuw in 1988, het jaar waarin de nieuwsbrief (later het tijdschrift en nog later het jaarboek) *Tiecelijn* boven de doopvont werd gehouden. De vos en de raaf zouden samen zwerven, zoeken. De vos en de raaf waren ruim 25 jaar wapenbroeders en zorgden voor enkele duizenden pagina's vol met wetenschappelijke, vulgariserende, populariserende en informatieve artikels.

Vandaag voegen wij er nog eens enkele honderden pagina's onderzoek, vertalingen, teksten, iconografie en foto's aan toe. De meeste bijdragen handelen over de 'matière renardienne', maar er wordt ook over het muurtje gekeken. Twee artikels handelen over de fabels van La Fontaine, een andere doorgrondt een vossennovelle van D.H. Lawrence. En 'Goya als hond' sluit aan bij het hondenthema van jaarboek 25. Daarmee is *Tiecelijn* een publicatie die de brede beestenwereld observeert en bestudeert.

Het Tiecelijnoeuvre is ondertussen volledig digitaal ontsloten en te vinden op www.dbnl.org en/of www.reynaertgenootschap.be. *Tiecelijn* is ondertussen een witte raaf geworden in een jasje van grote kwaliteit, in de kleuren rood, oranje en grijs. Lies van Gasse ontwierp nu al een zesde in het oog springende cover. Lies is ook een uitstekende dichteres. Getuige haar nieuwe bundel *Wenteling*, die in dit jaarboek wordt besproken.

Dankbaarheid gaat opnieuw uit naar de auteurs, naar een rij voortreffelijke redacteuren (die ook vrienden zijn geworden), naar een reeks gepassioneerde kunstenaars, naar de leden van de raad van bestuur en de algemene vergadering, die de werking hebben geschraagd, en naar de subsidiërende overheden.

Het Reynaertgenootschap evalueert, discussieert en bereidt de toekomst voor. Het neemt ook afscheid van 'klassiekers', zoals in 2011 van de literaire bustochten en in 2012 van de Orde van de Vossenstaart. Alles heeft zijn tijd. De intro (editoriaal) van 2011 luidde 'Ik deel dus ik ben', die van 2012 ' Sans papiers?'; die van 2013 wordt 'Winterslaap?'. De toekomst van het Reynaertgenootschap, dat in 2013-2014 een nieuw logo en een eigen blog krijgt, ligt in het bevorderen van de studie van de 'matière renardienne', in het leveren van advies, in het stimuleren van creatieve en educatieve projecten

en in het vertellen van het verhaal. Literair erfgoed van wereldniveau, dat in de literaire canons van Vlaanderen en Nederland voorkomt, inventariseren, bewaren en ontsluiten. Soms tegen beter weten in en met een overdosis aan inzet, passie en zelfopoffering. Omdat de studie van de geschiedenis ons zoveel zegt over onze huidige maatschappij. Cultuur- en literatuurhistorici zijn gewapend als de moderne patiënt klaagt over slapeloosheid en slapheid, over hypocrisie, machtsmisbruik, over het gegeven woord, over de dunne scheidingslijn tussen leugen en waarheid ... Omdat de Reynaertverhalen ons door de eeuwen heen zeggen wie we zijn, of we dat nu graag hebben of niet.

Deze tekst is deels gebaseerd op de toespraak van 17 november 2012 naar aanleiding van de viering van 25 jaar Reynaertgenootschap te Sint-Niklaas.

OVER REYNAERT, REYNAERT EN *REYNAERDIE*[1]

Joris Reynaert

Geachte dames en heren,

Toen de uitnodiging om een lezing te houden bij de viering van 25 jaar Reynaertgenootschap mij bereikte, was ik aanvankelijk niet zo zeer vereerd, als wel verrast, blij verrast, dat wel, maar toch vooral verrast. Ik sta in het vak immers niet te boek als een Reynaertspecialist, zelfs niet als een echt 'kenner' van het dierenepos. Ik heb V*an den vos Reynaerde* natuurlijk gelezen, meer dan eens, zoals al mijn vakgenoten, maar eigenlijk vooral voor het plezier, niet zozeer met het oog op wetenschappelijk onderzoek. Wat ik erover geschreven heb, is occasioneel ontstaan, op verzoek, naar aanleiding van. Ik was met de uitnodiging dus wel verguld, maar bleef toch in de eerste plaats een beetje perplex. Tot het na enig tobben tot mij doordrong dat u mij natuurlijk helemaal niet als Reynaertkenner heeft uitgenodigd of in de hoop dat u uit mijn mond ook maar iets nieuws over het magistrale dierenepos zou vernemen. Het ging u natuurlijk om de naam, om mijn familienaam. U wilde het bij deze bijzondere gelegenheid nu eens Reynaert zelf horen vertellen.

Voor een mediëvist is het inderdaad een delicaat gegeven, die familienaam van mij. Misschien is die naam wel de reden waarom ik altijd wat terughoudend ben geweest om mij in het Reynaertonderzoek te mengen. Reynaert over Reynaert, dat zou *toch* niemand au sérieux nemen. Er was natuurlijk geen sprake van dat ik over Reynaert een doctoraat zou maken. Het werd iets over Hadewijch. Waarschijnlijk dacht ik toen: ik doe voor alle zekerheid maar iets heel diepzinnigs, iets over mystiek bijvoorbeeld, dan moeten ze me wel ernstig nemen. Maar zelfs dat heeft niet geholpen. Sommige aanwezigen hier weten het nog: toen ik met mijn dissertatie over 'De beeldspraak van Hadewijch' kwam, circuleerde in Nederland het grapje: 'Reynaert die over Hadewijch doctoreert, dat is toch wel de ultieme list'. Een vos die de passie preekt, een vos die bij zijn neef Grimbeert te biechten gaat of die een haas het credo leert, dat gaat qua huichelarij al ver, heel ver, maar doctoreren over Hadewijch ....

En nu wilt u het dus eens van Reynaert zelf horen. Als het dan toch om die familienaam gaat, dacht ik, laat ik daar dan maar iets over vertellen. Ik ben het voor u gaan opzoeken. Maar gemakkelijk was dat niet. Familiekunde en stamboomonderzoek zijn om te beginnen niet echt mijn ding, maar bovendien bleek al snel dat de Reynaerts in het algemeen daarin maar matig geïnteresseerd zijn. Hebben ze misschien bange voorgevoelens over wat ze over hun gemeenschappelijke eerste naamdrager zullen ontdekken? Wie weet was dat inderdaad niet een schurk, die om zijn loense vossenstreken door het hele dorp met deze boevennaam werd gestigmatiseerd? Zoals gezegd, ik heb er wat opzoekingen over gedaan, en ik meen dat laatste alvast te kunnen tegenspreken. Ik kom er straks op terug.

Ik zet de kwestie van de familienaam even opzij, om eerst in te gaan op een woord waarvan we – in tegenstelling tot de familienaam – met zekerheid weten dat het van de naam van de vos is afgeleid, het woord *reynaerdie*. In de discussie over de betekenis van de vos als zinnebeeld van het kwaad heeft dit woord al een plaats gekregen: er is – onder andere door Frits van Oostrom en Rik van Daele, en ook vroeger door Paul de Keyser – al over geschreven.[2] Maar nu we over digitale zoekmachines beschikken als die van de 'Cd-rom Middelnederlands', kunnen we van *reynaerdie* zo niet de volledige, dan toch een meer dan representatieve historiek bijeen lezen. Die historiek bevat de voorspelbare moraliserende waarschuwingen tégen het kwaad van de *reynaerdie*, maar toch ook enkele verrassingen.

Zo niet een verrassing, dan toch een markant gegeven, is dat Reynaert zelf de term al gebruikt. Je leest het wel, maar je leest er ook gemakkelijk overheen of het blijft je niet onuitwisbaar bij. Maar hij heeft het er wel degelijk over. 'Laat ze maar springen en rennen,' denkt de vos, terwijl hij Isegrim, Bruun en Tibeert nakijkt, wanneer die voor hem de galg in gereedheid gaan brengen, 'ze zullen hun overmoed nog wel bekopen, als mijn *reynaerdie* mij niet in de steek laat': *Mi ne ghebreke reynaerdye*.[3] Twee vaststellingen hierbij: het woord bestond blijkbaar al op het moment dat *Van den vos Reynaerde* werd geschreven, en, ten tweede, het betekent kennelijk 'list, slimheid', zonder negatieve connotaties. Althans, voor zover mij bekend geeft geen enkele hertaling of annotatie *reynaerdie* hier weer als 'slechtheid' of iets van dien aard.

Een negatieve connotatie ontbreekt ook in wat mogelijk de vroegste vindplaats is van '*reynaerdie*', de ridderroman *Parthonopeus van Bloys* – waarmee tevens bevestigd wordt dat het woord ook vóór of naast *Van den vos Reynaerde*

al in omloop was: *Parthonopeus* wordt gedateerd 'omstreeks het midden van de dertiende eeuw'.[4] Helemaal op het einde van het verhaal wil de sultan van Perzië graag vrede sluiten met Parthonopeus en zijn mannen, omdat hij hoopt op die manier op slot Chiefdore te worden uitgenodigd en daar de schone Melior te mogen spreken, op wie hij hopeloos verliefd is. Een niet gering probleem is echter dat zijn leenmannen, dat weet hij, vooralsnog niets voor vrede voelen. Hij zal dus slim moeten manoeuvreren en hen met veel diplomatie moeten toespreken.

> Met dien ontboot hi sine man.
> Si quamen, ende hi sprac hen an
> Met wel groter reinardien.

'*Ghi heren*', begint hij, 'gij zijt mijn toeverlaat, mijn raad, mijn vreugde, mijn eer, mijn steun, gij weet dat ik zonder uw raad niets zal ondernemen, ik ben me van alle risico's bewust, maar zoals de zaken er nu voorstaan, kunnen we eervol een vrede aanvaarden. Evenwel, dat is maar *mijn* mening: geef mij uw raad, ik wil om uw oordeel graag mijn standpunt prijsgeven.'[5] Een en al strelen, charme en gespeelde toegeeflijkheid. De sultan gedraagt zich hier niet als een schurk, zelfs niet als een bedrieger. Wij noemen het welsprekendheid, retoriek.

Voor de rest (en dan spreken we over nog een tiental vindplaatsen) wijst de context waarin *reynaerdie* gebruikt wordt op een kritisch-moraliserende intentie. Onze ethisch-didactische literatuur is hier dan ook goed vertegenwoordigd: Jacob van Maerlants *Van den lande van over zee*, de *Roman van de roos* (meer bepaald het sterk filosofische tweede deel), de Maerlant-navolging *Vierde Martijn*, twee gedichten van Willem van Hildegaersberch, het gedicht over 'Tijdverlies' van Boudewijn van der Loren en nog een tweede, anonieme sproke over 'corruptie, bedrog en nijd' in het handschrift-Van Hulthem; in datzelfde handschrift ten slotte een spreuk over hoe schepenen soms met de wet omgaan als het erop aankomt vrienden of verwanten in bescherming te nemen.

Wat in al die teksten opvalt – en wat men tot nog toe een beetje over het hoofd heeft gezien – is dat hier niet zozeer gemoraliseerd wordt over valsheid of slechtheid in het algemeen, als wel over corruptie en bedrog bij wereldlijke machthebbers en geestelijken. Laten we enkele passages in hun context bekijken.

In *Van den lande van over zee*, waarschijnlijk zijn laatste gedicht, klaagt Maerlant over het verloren gaan van het Heilig Land voor de christenen en

roept hij de Kerk op tot de strijd (*Kerke van Rome trec dijn swaert*), maar beseft hij tegelijk dat die Kerk, helaas, compleet door hebzucht is uitgehold. Wat zouden ze naar het Heilig Land optrekken? Waar in kerken of kapittels interessante plaatsjes openvallen, daarheen spoeden ze zich *metter vaert*:

Alse vallen prelatiën
In kerken ende in canosiën,
Daerwaert spoedet metter vaert.
Deen gaet smeken, dander vriën;
Daer siet men der symoniën
Sere togen haren aert.
Wie sijn si, die daer tvette afsyën?
Die therte hebben met reinardiën
Van binnen bewist ende wel bewaert.
Men hevet wat doen van clergiën:
Met loesheiden, met scalkerniën
Machmen comen in Gods wijngaert;
Dus blivet fruut al onbewaert![6]

Waar prelaatschappen te begeven zijn
In kerken of kapittels,
Daarheen spoeden ze zich hals over kop.
De ene gaat smeken, de andere gaat vleien;
Daar ziet men simonie
Haar ware gelaat vertonen.
Wie zijn ze, die daar het lekkerste uit ziften?
Zij, natuurlijk, van wie het hart
Van binnen met reynaerdie is toegerust.
Geleerdheid kan men missen:
Met valsheid, met list
Daarmee komt men in Gods wijngaard:
En zo krijgen de vruchten niet de nodige zorg!

Reynaerdie heeft ook de geestelijkheid gecorrumpeerd, zo lezen we verder – ik kom er zo dadelijk op terug – in de *Roman van de roos*. Maar overwegend zijn het toch de wereldlijke machthebbers en hun entourages die het verwijt van *reynaerdie* naar het hoofd geslingerd krijgen. Soms moeten de dichters daarbij omzichtig formuleren, omdat ze wel beseffen dat ook zij uit de hand van de machtigen eten. 'Omdat hooggeplaatsten mij begunstigen – zij het niet overhaastig – verzwijg

ik een en ander', schrijft de auteur van de *Vierde Martijn*. 'Maar hier ben ik wel zeker van: ze eren nu het uilengebroed, zij die vroeger de valken in ere hielden. De goede lieden liggen nu versmaad ten gronde, *reynardie* komt overal in de gunst en wordt in de hoogste kringen opgenomen.'

> Om dat mi doen die heren goet,
> Al en eest niet metter spoet,
> Verswigic vele sagen,
> Ic ben des seker ende vroet:
> Si eren nu der ulen broed,
> Die valken teerne plagen.
> Die goede liggen onder voet;
> Reynardie heeft al den spoet,
> Ende es van groten magen.[7]

Uilengebroed had in de middeleeuwen ook al de sterk pejoratieve betekenis die wij er vandaag aan geven. De nachtvogel werd geassocieerd met alles wat duister is, zoals dood, zonde, diefstal ... De valk daartegenover was natuurlijk het zinnebeeld bij uitstek van adel en trouwe toewijding.

En zo blijkt werkelijk systematisch dat telkens wanneer over *reynaerdie* gesproken wordt, er sprake is, niet van moralisering in het algemeen, maar heel specifiek van maatschappijkritiek, van kritiek op wat wij het 'establishment' zouden noemen. Op lucratieve postjes beluste geestelijken, machthebbers die bedriegerij aan hun hof een plaats geven, schepenen die zich aan favoritisme en nepotisme overgeven, mendicanten die het vertikken te werken en hun hypocrisie met *reynaerdie* weten te omkleden: dat zijn zowat degenen die onder schot komen waar *reynaerdie* in stelling wordt gebracht.[8] We hebben hier, interessante observatie, niet te maken met individuele ethiek, maar met sociale kritiek, tijdskritiek, sociale aanklacht. Opvallend is vooral het verband met hebzucht, maatschappelijke promotie, ambitie, arrivisme: een beeld waarin ons tweede Reynaertepos, *Reynaerts historie*, perfect past, maar dat voor *Van den vos Reynaerde* in het geheel niet opgaat. De vos in *Reynaert I* is een buitenmaatschappelijke, geen arrivist of carrièremaker, de Kerk en het hof kunnen hem gestolen worden.

Ik kom nog even terug op de vroege vindplaats in de *Roman van de roos*, omdat die voor een bepaald aspect van de historiek van *reynaerdie* exemplarisch is. De passage over de mendicanten heeft de Franse tekst als voorbeeld, en, jawel, het woord staat er ook al in het Frans:

Want werken es ene sware pine.
Ic sal buten doen in scine,
Dat ic goede werke doe;
Maer nemmeer en weerkic soe,
Ine sal mine ypocrisien
Mantelen wel met reinardien.

Trop a grant paine en laborer;
J'aim miex devant les gens orer
Et affubler ma renardie
Du mantel de papelardie.[9]

Wat we al konden vermoeden, vermits het woord al in de *Reynaert* zelf gebruikt wordt: *reynaerdie* bestond vroeger al in het Frans, voor zover ik heb kunnen nagaan, zeker vanaf het begin van de dertiende eeuw. Het komt onder meer voor in het fabliau *Du prestre et de la Dame*, waarin de priester en de dame in kwestie de bedrogen echtgenoot met *renardie* om de tuin weten te leiden. De conclusie van de auteur: 'zo zie je maar weer hoe vindingrijk vrouwen kunnen zijn als het erop aankomt hun echtgenoot horens te zetten.'[10] 'Par cest flabel poez savoir / Molt sont femes de grant savoir / ... / Molt set feme de renardie, / Quant en tel maniere ... *etc.*'. 'Grand savoir ..., savoir de renardie': het gaat hier dus wel duidelijk over schranderheid, list, geslepenheid, niet over 'kwaad' of 'verdorvenheid' in absolute zin.[11]

Ook bij ons kent men het woord in deze sfeer van erotisch spel en – niet noodzakelijk afkeurenswaardig – bedrog: zie bijvoorbeeld de *reynaerdie* van de ridder in de boerde *Sint dat wi vrouwen garen* (v. 16-17 en 144),[12] of de wijze les na het vaudevilleske 'Over de vrouw die vreemdging' (*Vander vrouwen die boven haren man minde*):

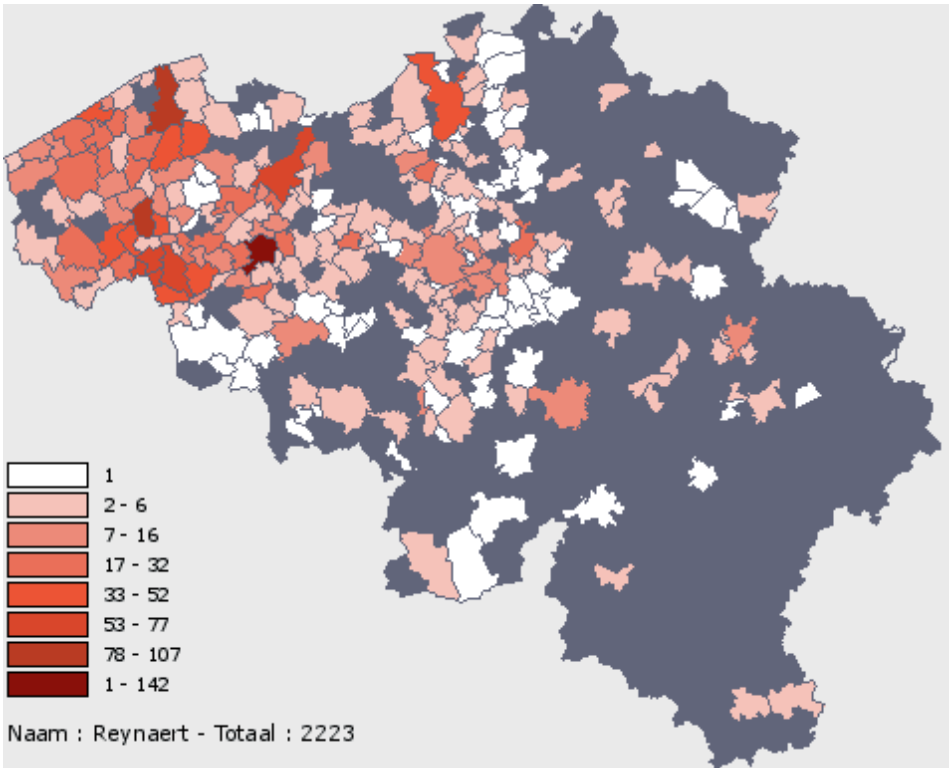
> Hieruit kan elke man leren dat minnaars tot heel wat in staat moeten zijn: óf ze zijn vertrouwd met Reynaerts spel, óf er komt voor beiden narigheid van, als het zo uitdraait dat ze uit elkaar moeten gaan. Reynaerdie hoort bij het liefdesspel, dat is hierbij duidelijk gebleken.[13]

Het wordt tijd dat we samenvatten en afronden. *Reynaerdie* heeft in het Middelnederlands naar alle waarschijnlijkheid dezelfde evolutie gevolgd als in het Oudfrans: van slimme en egoïstische zelfredzaamheid naar bedrog en hypocrisie en uiteindelijk machiavellistisch cynisme in het gevecht om de hoogst mogelijke sport op de maatschappelijke ladder. Die laatste tendens zet in Frankrijk al vroeg in, met *Couronnement de Renart* (omstreeks 1270) en *Renart le Nouvel* van Jacquemart Gielée (omstreeks 1290), maar komt bij ons pas in de veertiende eeuw opzetten, duidelijk al in de *Vierde Martijn*, om ook hier gran-

dioos te culmineren in een nieuw epos, de zgn. *Reynaert II*, *Reynaerts historie*. Tussen de *reynaerdie* van vos I en die van vos II ligt zowat anderhalve eeuw – en welke anderhalve eeuw! Het gaat dan ook niet om het karakter van de vos in *Van den vos Reynaerde* (*Reynaert I*) mee te laten bepalen door de latere, machiavellistische *reynaerdie*. Begrijp me goed: het gaat er niet om van *Reynaert* in het dertiende-eeuwse epos weer een sympathieke schelm te maken. Waar het om gaat is dat zijn 'boosheid' beslist niet van arrivistische aard is, wel integendeel van anarchistische aard. Macht, rijkdom en sociaal aanzien zijn niet wat hem drijft, wel juist slim en rücksichtslos zelfbehoud in de marge van het bestel dat deze maatschappelijke waarden belichaamt. Het zou beslist een verlies voor onze literatuurgeschiedenis zijn als men dit onderscheid niet zou blijven zien.

En ik zou in dit verband de reynaerdofielen willen wijzen op een in 2011 verschenen essay van de Franse filosoof André Glucksmann, waarin de *renardie* van de middeleeuwse vos een belangrijke plaats inneemt. Glucksmanns betoog komt in het kort hierop neer dat het anarchisme van de vos, zijn aanspraak maken op de totale individuele vrijgevochtenheid ten aanzien van godsdienst, conventies en vorstelijk gezag, dat die vrijheid de basisvoorwaarde vormt zonder welke de andere kernwaarden van de Verlichting, gelijkheid en broederlijkheid, niet kunnen bestaan. Ik vergat het te vermelden: Glucksmanns essay heeft als titel: *Liberté, égalité, fraternité*. Een citaat dat de teneur van het boek goed weergeeft: 'La Renardie porte sur les fonds baptismaux un esprit libertin qui jamais plus ne désertera la culture nationale'. Bij dit laatste wordt natuurlijk aan het culturele erfgoed van Frankrijk gedacht. Ik weet niet of in ónze 'nationale cultuur' een dergelijke 'esprit libertin' een blijvende waarde is geweest. Waarschijnlijk niet – al geven figuren als Tijl Uilenspiegel, Jeroen Bosch, James Ensor, Louis Paul Boon, Herman Brusselmans stof genoeg om daarover na te denken. In mijn optiek heeft alvast zeker *Van den vos Reynaerde* wél deel aan het fundamentele scepticisme, het soort van ethisch 'nulpunt', dat volgens Glucksmann de basis vormt van de typische waarden van de moderne Europese ethiek.[14]

En nu, zoals afgesproken, nog iets over de naam, de familienaam *Reynaert*. Na alles wat voorafgaat, zou u misschien kunnen denken dat de gemeenschappelijke stamvader aan wie wij onze familienaam danken, iemand moet geweest zijn bij wie in de ogen van zijn tijdgenoten een opvallende *reynaerdie* aanwezig was. Dat er een verband zou kunnen zijn met het epos, wordt op het eerste gezicht in elk geval door de spreiding van de naam ondersteund. De familienaam



Kaart: bron www.familienamen.be (met dank aan Ann Marynissen)

Reynaert blijkt vooral in Oost- en West-Vlaanderen voor te komen: de streek bij uitstek waar we de vroege receptie van *Van den vos Reynaerde* situeren. Reynaerts (met s) blijkt dan weer, merkwaardig genoeg, in Zuidelijk Limburg zijn thuisbasis te hebben.[15] Reynaerts is 'Reynaerts sone': zou Reynaerts bedevaart op het einde van het verhaal wellicht richting Keulen gegaan zijn en heeft de vos onderweg wat kroost verwekt? Het zou hem wel toevertrouwd zijn.

Maar weer ernstig nu: wat leert ons de familiekunde? De naam Reynaert duikt in de genealogische onderzoekingen opmerkelijk vroeg op, voor het eerst namelijk in het begin van de vijftiende eeuw, en ik geef u te raden waar: op niet meer dan een tiental kilometer van dit stadhuis van Sint-Niklaas, in Vrasene, waar, op de gronden van abdij Salegem, *Kriekeputte* gelegen was. In 1415 leeft daar een zekere *Katelyne Reynaert*, dochter van *Gillis Reynaert* en *Amelberga*

Ruyssinck.[16] Hoe klein de wereld soms kan zijn ... Maar laten we vooral niet te hard van stapel lopen. Begin vijftiende eeuw zal de familienaam Reynaert ook elders wel al verspreid zijn geweest, al heb ik daar vooralsnog geen andere bewijzen voor gevonden dan onze Vrasense Katelyne Reynaertsdochter. De tweede vroegste vermelding die we via Geneanet, de voortreffelijke internationale website voor genealogie, kunnen opsporen, dateert uit 1510, en komt uit Menen, tegen de Franse grens. Chronologisch volgen daarop, opvallend, bijna uitsluitend plaatsen in Frans-Vlaanderen, meer bepaald in en uit de buurt van Wormhout: Zegerscappel en Esquelbecq in 1540, Kwaadieper in 1565, Wormhout zelf, Rekspoede en Herzeele (met twee e's, niet Herzele bij Zottegem) in 1570, allemaal plaatsjes iets ten zuiden van Sint-Winnoksbergen, het huidige Franse Bergues, bekend van de film van Dany Boon, *Bienvenue chez les Ch'tis*. De genealogie voert ons dus wél over de staatsgrens, over 'de schreve', maar niet voorbij de vijftiende eeuw.

Om nog iets verder in de tijd terug te gaan, hebben we, voor zover ik zie, alleen nog de oude oorkonden, zoals ze in onze archieven bewaard zijn, en waarvan de oudste Nederlandstalige uitgegeven zijn door Maurits Gysseling. 'Reinart' duikt daar inderdaad al geregeld op, meer bepaald in Brugge vanaf de vroegst bewaarde stukken, dat wil zeggen vanaf 1270.[17] Opvallend: het gaat dan wel nog om de *voornaam* Reinart, in de combinaties 'X filius Reinarts', of 'Reinart, filius X'. Als familienaam dateert *Reynaert* dus waarschijnlijk ten vroegste uit de veertiende eeuw.

De voornaam gaat, zoals bekend, terug op het Germaanse *reginhard*, uit *ragin*: raad en *hard*: sterk. De 'sterke in raad, de sterke in oordeel', met andere woorden de 'oordeelkundige', 'de verstandige', 'de wijze'. Eigenaardig genoeg blijkt men zich van die etymologie ook in de Franse Renartliteratuur nog lang bewust te zijn. Een van de jongste *branches* van het oorspronkelijke corpus, gedateerd omstreeks 1200, laat Renart nog hoog opscheppen over dat 'goede raadgeverschap' waarop zijn naam zou wijzen: 'Si ai maint bon conseil doné; Par droit non ai a non Renart'[18] ('Ik heb heel vaak goede raad gegeven; het is terecht dat ik de naam Reynaert draag'). De *branche* wordt toegeschreven aan een priester uit La-Croix-en-Brie, een plaatsje bezuiden Parijs, op een respectabele afstand van de taalgrens.

Hoe die auteur dan nog zo goed op de hoogte kon zijn van de Germaanse etymologie van de naam Reynaert/Renart is een van de zovele intrigerende vragen die het Reynaertonderzoek zo spannend en onuitputtelijk maken en waardoor er plaats is voor de belangstelling en de inbreng van zo velen. Ik wens

de 'vossenjagers' van het Reynaertgenootschap alvast ook in de komende 25 jaar veel succes en veel plezier op hun zoektochten langs die 'pade crom ende menichfoude', waartoe de vos ons met zijn *reynaerdien* telkens weer uitdaagt.

Noten

1 Naderhand van eindnoten voorziene tekst van een lezing op 17 november 2012 gehouden te Sint-Niklaas, ter gelegenheid van de viering van 25 jaar Reynaertgenootschap.

2 P. de Keyser, 'Het begrip "Reynaerdye"', in: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde*, 1965, p. 51-57; F.P. van Oostrom, 'Reinaert primair. Over het geïntendeerde publiek en de oorspronkelijke functie van *Van den vos Reinaerde*', in: H. van Dijk en P. Wackers (red.), *Pade crom ende menichfoude. Het* Reynaert-*onderzoek in de tweede helft van de twintigste eeuw*, Hilversum, 1999, p. 197-214 (p. 209), in de oorspronkelijke aparte publicatie (Utrecht, 1983): p. 21; R. Van Daele, *Ruimte en naamgeving in Van den vos Reynaerde*, Gent, 1994, p. 460.

3 A. Bouwman en B. Besamusca (ed.), *Reynaert in tweevoud. Deel I. Van den vos Reynaerde*. Amsterdam, 2002, p. 105 (v. 2038).

4 H. Kienhorst, *De handschriften van de Middelnederlandse ridderepiek*. Dl. 1, Deventer, 1988, p. 153 e.v.; Anne Reynders, *De Middelnederlandse 'Parthonopeus van Bloys' en zijn Oudfranse origineel*, Leuven, 2002, p. 235-243; An Faems, *Hier namaels seldijt bat verstaen. Vertellerscommentaar in de Middelnederlandse ridderepiek*, Gent, 2006, p. 492.

5 J.-H. Bormans, *Ouddietsche fragmenten van den Parthonopeus van Bloys*, Brussel, 1871, p. 329 e.v. (v. 7893 e.v.; *reinardien*: v. 7902). Eerder had de sultan geklaagd over de grote *reinardie* van Ernout van Merberoen: die had hem, zo meende de sultan, met een slimme en eloquente toespraak voor Meliors raadsheren de prijs van het toernooi (Meliors hand) doen verliezen (Bormans 1871, p. 282, v. 6722). Zie ook: http://www.dbnl.org/tekst/_par002part02_01/.

6 E. Verwijs (ed.), *Jacob van Maerlant, Strophische gedichten*, Groningen, 1879, p. 129. Zie ook: http://www.dbnl.org/tekst/maer002stro01_01/maer002stro01_01_0009.php.

7 W. Hegman (ed.), *Hein van Aken. Vierde Martijn*, Zwolle, 1958, p. 82. Interpunctie door mij (J.R.) op enkele plaatsen aangepast.

8 Zie, naast het in de hoofdtekst vermelde, voor *reynaerdie* bij schepenen: 'Van vele parabelen ende wiser leren' in handschrift-Van Hulthem: H. Brinkman en J. Schenkel (ed.), *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589-623*, Hilversum, 1999, p. 738; bij wereldlijke en kerkelijke *heren* (en hoven): Boudewijn Van der Lore, 'Dits tijt verlies', v. 68, in: Brinkman en Schenkel (ed.), 1999, p. 1004; Willem van Hildegaersberch, *Van drien figuren*, v. 29, in: W. Bisschop en E. Verwijs, (ed.), *Gedichten van Willem van Hildegaersberch*, 's Gravenhage, 1870, p. 43; en 'Hoemen voer die ere gaet schulen', in: Bisschop en Verwijs, 1870, p. 173; mendicanten: zie hieronder.

9 E. Verwijs (ed.), *Hein van Aken. Die rose. Met de fragmenten der tweede vertaling*,'s-Gravenhage, 1868 (Utrecht, 1976), p. 185.

10 In het resumé van Noomen: 'Cette histoire illustre une fois de plus l'astuce des femmes' (W. Noomen, ed. *Nouveau recueil complet des fabliaux*, dl. 8, Assen, 1994, p. 258).

11 Andere vroege vindplaatsen in het Frans: een van de *Miracles* van Gauthier de Coincy (begin dertiende eeuw): *De sainte Léocade*, v. 1369 en 1384. Ook daar wordt het woord, zoals in de *Roman de la rose*, geassocieerd met papelardie, en betekent het zoveel als 'hypocrisie, bigotterie'. De oudste vermelding buiten de eigenlijke *Renard*-literatuur zou volgens het woordenboek van Godefroy te vinden zijn in het *Miserere* van Renclus de Moiliens. Renardie betekent er valsheid, onbetrouwbaarheid, zonder directe religieuze of ethische implicaties: het gaat om de bekende 'wijsheid' dat je nooit zonder gevaar je intieme gedachte blootgeeft aan iemand die daar met kwaadsprekerij misbruik kan van maken: 'Qui moustre se pensee nüe / A home plain de renardie'. Voor deze en enkele verdere vroege vindplaatsen in het Frans: F. Godefroy, *Dictionnaire de la langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle.* Dl. 7, Parijs, 1892, p. 18.

12 Deze boerde is bewaard in een handschrift van ca. 1440 (Den Haag, KB, 75H57), maar refereert nog volop aan hoofse ridders, die mooi kunnen zingen, voor de eer toernooien aangaan e.d. De oorspronkelijke tekst moet een stuk ouder zijn dan het handschrift, hoeveel ouder is niet met zekerheid uit te maken. Uitgegeven door K. Eykman en F. Lodder, *Van de man die graag dronk en andere Middelnederlandse komische verhalen*, Amsterdam, 2002, p. 254 e.v.

13 K. Eykman en F. Lodder, 2002, p. 64-65. Mijn vertaling is iets meer 'letterlijk' bij de tekst dan die van Karel Eykman, maar is er wel mede door geïnspireerd.

14 A. Glucksmann, *Liberté, égalité, fraternité*, 2011. On line: http://www.fondapol.org/etude/liberte-egalite-fraternite-par-andre-glucksmann/.

15 Zie de kaart op: http://www.familienaam.be.

16 Te vinden via Geneanet: http://gw5.geneanet.org/verelst2?lang=nl;iz=1937;p=gillis;n=reynaert.

17 Zie bijv. M. Gysseling (ed.), *Corpus van middelnederlandse teksten (tot en met het jaar 1300)*. Reeks 1: Ambtelijke bescheiden, dl. 1, 's-Gravenhage, 1977, p. 146, r. 19; p. 188, r. 44 p. 194, r. 32; p. 289, r. 19, enz.

18 A. Barre (ed.), *Le roman de Renart. Édité d'après le manuscrit O (f.fr. 12583)*. Berlijn/New York, p. 490 (v. 557-558); E. Martin (ed.), *Le roman de renart.* 3 dln. Straatsburg, 1882-1887, Premier volume, Branche IX, v. 560-561 (p. 294-295).

REGINAR EN HERSINDIS

Reynaert in het land van Zwentibold

Filip Reyniers

> For it is reported that a certain Earl Reynard, or Reginard, a vassal of King Sventebold of Lorraine, who lived in the tenth Century of our Era, being outlawed and persecuted by his Sovereign, found means, by dint of his slyness, to elude all the persecutions of his King, insomuch that his name had become proverbial, as denoting a sly and cunning person; and it is supposed by many, that the adventures of this Earl furnished the first materials for the fable.
> (*Reynard the Fox, A Burlesque Poem of the 15th Century*,
> D.W. Soltau (vert.), 1826.)

Waarom Reynaert Reynaert heet

Bruun heet Bruun omdat beren bruin zijn. Nobel heet Nobel omdat koningen nobel zijn - of zouden moeten zijn. Maar waarom heet Reynaert Reynaert? Lang heb ik gedacht dat het antwoord eenvoudig was: omdat een *renard* een vos is, naar het voorbeeld van Ollie de Olifant en Okkie de Octopus. Hoewel ik opgroeide in een Waas gezin waar Reynaert de vos nooit ver weg was, duurde het tot mijn eenendertigste levensjaar voor ik besefte dat ik er volkomen naast zat. Want het is net omgekeerd: in het oude Frankrijk heette elke vos 'goupil' tot de hoofdrolspeler van de *Roman de Renart* dat woord uit de Franse taal verdrong.

De naam van de vos duikt voor het eerst op als 'Reinardus' in de Latijnse tekst *Ysengrimus* (1150), die wordt toegeschreven aan de Gentse monnik Nivardus. Zowel de *branches* van de *Roman de Renart* als het dierenepos *Van den vos Reynaerde* zijn er schatplichtig aan. Waarom gaf Nivardus onze vos de naam 'Reinardus'?

Het is mogelijk dat Nivardus de naam 'Reinardus' zelf heeft verzonnen. Als Gentse monnik op zoek naar een passende naam voor de vos werd hij misschien aangetrokken door het contrast tussen het gemene gedrag van het beest en het bestanddeel 'rein' in de persoonsnaam Reynaert, courant in het Vlaanderen

van zijn tijd. Het is zelfs mogelijk dat Nivardus de etymologie van de naam Reynaert uit het Germaanse woord 'regin' (raad) kende, en daarom bewust deze naam verkoos. Volgens mij is het even aannemelijk dat hij de naam ontleende aan ouder materiaal dat mondeling of schriftelijk circuleerde in Vlaanderen en Noord-Frankrijk. Maar dat wijzigt niets aan onze vraag waarom de vos de naam Renart/Reynaert/Reinardus ooit toebedeeld kreeg.

Bij de voorstelling van *Tiecelijn 25* in november 2012 gaf Joris Reynaert een lezing over het begrip *reynaerdie*.[1] Hij ging in op de etymologische oorsprong van de naam Reynaert en wees daarbij op de Germaanse persoonsnaam *Reginhard*, die door de samenstelling 'regin/ragin' (raad) en 'hard' (sterk) de betekenis heeft van de oordeelkundige, verstandige of wijze. Zowel in *Van den vos Reynaerde* (*reynaerdie*) als in de *Roman de Renart* ('Si ai maint bon conseil done / Par mon droit non ai a non Renart', vertaald: 'Ik heb heel vaak goede raad gegeven; het is terecht dat ik de naam Reynaert draag')[2] wekt onze vos de schijn dat hij zich bewust is van de betekenis van zijn eigen naam. Joris Reynaert wijst erop dat de etymologische kennis van een Franse auteur omstreeks 1200 een intrigerende kwestie is.

Op basis van dezelfde vaststelling heeft Jacob Grimm getracht aan te tonen dat de vos al in de vroege middeleeuwen de naam Reynaert (of een oudere variant ervan) kreeg, in de tijd dat de etymologische betekenis van de naam nog bekend was. Volgens hem was dat ten laatste in de zesde eeuw nog het geval. 'Reynaert de vos' betekende dan van meet af aan 'raadgever vos'.[3]

In dit artikel verken ik een heel andere mogelijkheid, namelijk dat het bekende Franse vers in de *Roman de Renart* of de *reynaerdie* in *Van den vos Reynaerde* helemaal niet verwijzen naar de etymologische betekenis van de naam, maar wel naar de *spreekwoordelijke* betekenis. Degene die de vos zijn naam toebedeelde, hetzij Nivardus of eender wie voor hem, verwees dan naar een figuur die Reynaert heette (of, opnieuw, een oudere variant van de naam droeg) en bekend stond om zijn doortrapte raad, listigheid en andere vossenstreken.

Het lijkt me boeiend om na te gaan of er diep onder de Reynaertstof misschien een andere figuur met de naam Reinardus/Renart/Reynaert verborgen zit en of er, in de periode voorafgaand aan de wordingsgeschiedenis van de Reynaertmaterie, een figuur heeft geleefd die zo heette en wiens leven biografische overeenkomsten vertoont met de Reynaert die we kennen uit het verhaal. Het is niet mijn bedoeling om aan te tonen dat de auteurs in hun satire rechtstreeks naar deze persoon verwijzen. Wel wil ik een verband onderzoeken tussen Reynaert het personage en Reinardus de naamdrager.

Sleutel voor ons onderzoek is 'Reginar', niet de naam, maar wel de historische figuur die deze naam draagt. Niet de etymologie, maar de geschiedwetenschap is onze leidraad.

In dit artikel schuif ik één figuur naar voren. Een dikke 250 jaar voor *Van den vos Reynaerde* op schrift werd gesteld, leefde er een man die Reginar heette[4] en vele vossenstreken uithaalde, maar zo slecht door de geschiedschrijving is bedeeld dat zijn naam nog maar weinig herinneringen oproept. Ook de vossenjagers van de twintigste en eenentwintigste eeuw hebben hem in het duister laten verwijlen, ondanks hardnekkige associaties in de achttiende en negentiende eeuw. Vandaag zou ik graag Reginars zware grafsteen lichten.

De troon van Lotharingen

Het is het midden van de negende eeuw. Sinds Karel de Grote en zijn zoon Lodewijk de Vrome van het toneel waren verdwenen, leek het licht uit te zijn in West-Europa en de Karolingische renaissance had haar beste tijd gehad. Noormannen en Saracenen zetten het rijk al een hele tijd onder druk. Even later zouden ook de Magyaren op het toneel komen. Het zou nog erger worden voor het beter werd: de IJzeren Eeuw stond voor deur. De werking van de Frankische clanstructuur en het erfrecht, geregeld door de *Lex Salica*, zorgden ervoor dat het uitgestrekte Karolingische rijk sneller uit elkaar viel dan Karel het had kunnen opbouwen. Lodewijks zonen voerden een bittere, onderlinge strijd die pas werd gestaakt met het Verdrag van Verdun (843). De rijksdeling in *Francia Occidentalis* (proto-Frankrijk), *Francia Orientalis* (proto-Duitsland) en *Media Francia* was een feit. Het middelste gebied strekte zich langgerekt uit van Friesland in het noorden tot Italië in het zuiden en viel toe aan Lotharius, de oudste zoon. Toen Lotharius stierf viel *Media Francia* in drie stukken uit elkaar en Lotharius II erfde het noordelijke gebied dat liep van Friesland tot het meer van Genève. Dit noordelijke gebied werd 'regnum quondam Lotharii', 'Lotharii regnum' en vanaf het einde van de tiende eeuw 'Lotharingia' genoemd.[5]

Na de dood van Lotharius II werd Lotharingia de speelbal van de twee andere Frankische rijksdelen. Maar bij het Verdrag van Ribemont (880) haalde de Oost-Frankische koning de bovenhand. Hij verkreeg dat Lotharingia volledig aan zijn rijksdeel werd toegevoegd. De grens tussen Oost- en West-Francia

liep dwars door de latere Nederlanden en zou bepalend zijn voor de verdere geschiedenis van onze contreien. Maar de leidende adel van Lotharingia liet zich niet zomaar inlijven. Meer dan honderd jaar lang zouden de Oost-Frankische vorsten hun tanden breken op hun streven naar autonomie. Daarbij kregen ze ook te maken met de inmenging van de West-Frankische koningen.

De gebeurtenissen rond de vacante troon van Lotharius II doen denken aan *Game of Thrones*.[6] Adellijke families – de Ragnariden, Matfriedingers en Konradijnen, met variabele claims en verwantschappen met Karolingische prinsen en prinsessen – streden om de macht, daarbij noodzakelijkerwijs rekening houdend met de heersers van het Oosten en het Westen.

Arnulf van Karinthië, die 'een Karel Martel had gedaan' door een enorm Noormannenleger te vernietigen bij Leuven (denk aan: 'Zij werden met honderden en duizenden de Dijle ingedrongen, zodat de stroom gestuwd werd en verderop droog kwam te staan'[7]) werd koning van Oost-Francië en in 895 installeerde hij zijn vijfentwintigjarige natuurlijke zoon Zwentibold (870/71-900) als *puppet king* over Lotharingia. Deze exotische naam, die nog steeds tot de verbeelding spreekt en een eigen leven is gaan leiden, heeft sommige historici ertoe bewogen te beweren dat Zwentibold een Tsjech was die op Arnulfs uitnodiging met tweeduizend barbaarse krijgers het Karolingische gebied was binnengetrokken. De waarheid is dat Zwentibolds naam ontleend was aan zijn Boheemse dooppeter Svatopluk, op dat moment een bondgenoot van zijn vader.[8] Zwentibold wordt vandaag beschouwd als een incompetente vorst die er nooit in slaagde de lokale adel te beteugelen en zijn kracht verspeelde in zinloze militaire campagnes.[9]

Listen en lagen van Reginar Langhals

Dit is de context waarin onze man op het toneel verschijnt. Reginar (850-915) is op dat moment graaf van Haspengouw en Henegouwen. Reginars moeder was een dochter van Lotharius I, geschaakt door graaf Giselbert. Daarmee beschikt Reginar niet alleen over ambten, lenen en allodiale goederen in het Maasgebied, in Brabant, in de Ardennen en in de Eifel – hij is ook een kleinzoon van de keizer Lotharius, en zich sterk bewust van zijn Karolingische afkomst, waardoor hij ambities heeft die veel verder strekken dan zijn geërfde landen en titels.[10] Nog voor de troonsbestijging van Zwentibold was Reginar een centrale politieke speler die zijn eigen agenda binnen Lotharingia voerde

door aansluiting te zoeken bij de West-Frankische Karel de Eenvoudige, een Karolinger. Dit deed hij steeds ten nadele van de factie der Konradijnen, zijn rivalen om de macht in Lotharingia die gesteund werden vanuit Oost-Francië.[11]

Volgens kroniekschrijver Regino van Prüm was Reginar Zwentibolds trouwste en enige raadgever.[12] Het lijkt erop dat Zwentibold Reginar en andere getrouwen zo kwistig bedeelt met abdijen dat keizer Arnulf een rijksdag bijeen moet roepen in Worms om een verzoening te bewerkstelligen tussen zijn zoon en de misdeelde edelen. Daar trekt Reginar duidelijk aan het langste eind, ten nadele van een andere Lotharingse graaf. Maar vijf jaar later geraken Zwentibold en Reginar in onmin. De laatste moet binnen veertien dagen het land verlaten, beroofd van alle lenen en erfgoederen, wat wellicht wijst op de beschuldiging van hoogverraad.[13] Vervolgens verschanst Reginar zich met zijn gezin en getrouwen in *Durfos*, een plaats die aan de Beneden-Maas moet hebben gelegen, omgeven door water en moeras.[14] Deze plek is het toneel van een vruchteloze belegering. Daarop reist Reginar af naar West-Francië om trouw te zweren aan Karel de Eenvoudige, die vervolgens met een leger Lotharingia binnentrekt om Zwentibold van de troon te stoten. Maar Zwentibold kan een leger mobiliseren dat groot genoeg is om onderhandelingen af te dwingen en hij blijft voorlopig in het zadel.

In 899 maakt Reginar deel uit van een complot tegen Zwentibold waarna er opnieuw een mislukte belegering van Durfos volgt. Zwentibold vraagt de kerk om Reginar te excommuniceren, wat wordt geweigerd, en Zwentibold raakt hopeloos geïsoleerd. De Matfriedingers doden hem in 900 aan de Maas. Een oorkonde vat het als volgt samen: 'de voornamen van het Lotharingse rijk hadden Zwentibold de regering ontnomen'.[15] Op termijn zou Zwentibold nog populair worden in de lokale volksdevotie, met name in Susteren waar hij veel later wordt vermeld als 'Sanctus Santerboldus'.

Met de dood van Zwentibold is het verhaal van Reginar nog lang niet afgelopen. Hij verwerft de gunst van de jonge koning Lodewijk van Oost-Francië en krijgt herstel van zijn eigendommen. Hij wordt in 911 vermeld als 'comes ac missus dominicus' of zendgraaf, een oude prestigieuze titel die nog stamde uit de tijd van Karel de Grote. Zijn hoge positie aan het hof weerhoudt hem er echter niet van om nog steeds naar het Westen te kijken. In het najaar van 911 krijgen de Lotharingse leiders voor elkaar dat Lotharingia onder de West-Frankische koning Karel de Eenvoudige komt te vallen. Het staat buiten kijf dat Reginar hier opnieuw een belangrijke rol in speelde. Dit kan mogelijk verklaard worden door de Karolingische familiebanden. In elk geval plaatste het Reginar lijnrecht tegenover de Oost-Frankische Konradijnen, die alles in het

werk stellen om Lotharingen weer van Karel de Eenvoudige te ontfutselen. In 915 sterft Reginar in Meerssen, op het hoogtepunt van zijn macht.[16] Volgens Richer van Reims plengde koning Karel tranen bij het nieuws van zijn dood en met deze tranen verlaat Reginar ons verhaal.

Zijn 'welpen' zouden ook nog van zich doen spreken. Zoon Giselbert zou verschillende keren van kamp veranderen en afwisselend steun zoeken bij het Oosten en het Westen. Lange tijd leidde hij het Lotharingse streven naar onafhankelijkheid in feodaal verband. Heel even zelfs – maar zonder werkelijk gevolg – werd hij door Lotharingse edelen tot koning uitgeroepen. Maar uiteindelijk trok hij aan het kortste eind en hij stierf hij de verdrinkingsdood op de vlucht over de Rijn. Na hem volgde een hele resem Reginars die allen een historische rol zouden spelen in de geschiedenis van Lotharingia, met Reginar III Langhals als bekendste figuur. Zijn bijnaam is (later per ongeluk) overgedragen op de eerste Reginar, die sindsdien ook vaak Reginar Langhals wordt genoemd. Met Reginar III liep het uiteindelijk niet goed af, maar zijn zonen deden het beter. Reginar IV verkreeg het graafschap Henegouwen en werd de schoonzoon van Hugo Capet, de stichter van de Franse vorstendynastie. Lambert verwierf het graafschap Leuven en werd 'de grondlegger van Brabant'.[17] Zo werd Reginars nalatenschap diep verankerd in de geschiedenis van onze gewesten, lang nadat het Lotharingia van Lotharius II finaal uit elkaar was gevallen.

De troon van Lotharingen bleef steeds tot de verbeelding spreken. Het herstel van het Middenrijk was in de vijftiende eeuw de droom van de ambitieuze Bourgondische hertogen, die weliswaar Europese spelers van formaat waren geworden door hun controle over de Nederlanden en Bourgondië ('de landen van herwaerts en van derwaerts over'), maar het tussendeel misten. De hereniging van dit gebied zou hen aanspraak geven op een koningskroon, een missie waarin de hertogen trouwens bijna zijn geslaagd.[18]

Reconstructie van een vergeten debat

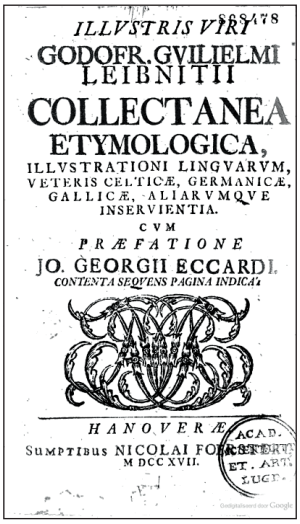
Het verband tussen Reginar en Reynaert is vandaag onderbelicht, maar niet nieuw. Toen ik naar aanleiding van Joris Reynaerts lezing een mogelijk verband wilde onderzoeken, was ik teleurgesteld te ontdekken dat er al een heel debat over is gevoerd. Voor de enkeling die vertrouwd is met dit debat is mijn poging om Reginar onder de aandacht te brengen misschien opgewarmde kost. Maar

gezien de relatieve onbekendheid van zowel Reginar als het debat lijkt het me boeiend om er vandaag nader op in te gaan.

De reden dat Reginar in de twintigste eeuw niet vaker met Reynaert werd geassocieerd kan te maken hebben met het feit dat de Lotharingse Reginar de geschiedenis is ingegaan onder de Franse versie van zijn naam, zijnde Reinier Langhals. Aangezien mijn eigen naam Reyniers is en ik opgroeide in de Langhalsbeekstraat, in een gezin dat bovengemiddeld in geschiedenis is geïnteresseerd, werd er in mijn ouderlijk huis af en toe over Reinier Langhals gesproken. Zo heb ik hem van kindsbeen af als een verre aristocratische voorvader beschouwd. Toen wist ik nog niet dat een 'langhals' een soort eend is. De figuur heeft me nooit helemaal verlaten: steeds weer aangetrokken door de naam en de herinnering dwong ik hem van tijd tot tijd mijn pad te kruisen en beetje bij beetje kreeg ik greep op zijn levensverhaal.

De Duitse historicus en taalkundige Johann Georg von Eckhart (1664-1730) schijnt de eerste te zijn geweest die een verband zag tussen Reynaert en Reginar. Latere auteurs over de Reynaert verwijzen naar hem als 'Eccard'. Eckhart werkte als medewerker van de filosoof Gottfried Wilhelm Leibniz, die hem een betrekking als professor geschiedenis bezorgde. Daarna trad Eckhart in dienst van het Huis Hannover als bibliothecaris en geschiedschrijver, later in dienst van de geestelijkheid, waar hij zich toelegde op de methodologische ontwikkeling van de wetenschappelijke geschiedschrijving. Eckhart schreef een aantal werken over Duitse taal- en literatuurgeschiedenis. In de inleiding van de *Leibnitii Collectanea Etymologica* poneerde hij dat de Reynaertstof rechtstreeks verwijst naar de gebeurtenissen rond 900.[19] Eckhart werkte zijn argumentatie uit op basis van de kronieken van Regino von Prüm en de onbekende monnik die Regino's werk verder zette (dat Reginars chroniqueur zelf de naam Regino draagt is louter toevallig).

Eckhart plaatst 'Reginardus sive Reinardus Comes & Regem suum Zuentibaldum' (Reginardus of Graaf Reinaert en zijn koning Zwentibold)[20] enigszins foutief in 'Austrasiae regno', het koninkrijk Austrasië. De uitgebreide en intrigerende passage duikt bijzonder abrupt op in de *Etymologica*. Middenin een summiere bespreking van Friese persoonsnamen en hun afkortingen zoals Aggo/Agobardus, Benno/Bernhardus, Dido/Didericus etc. wijdt Eckhart plots uit over de naam Reinico of Reinike, 'zoals de vos genoemd wordt, afgeleid van Reinhardus (vanwaar het Franse renard voor vos) ofwel, zoals het eertijds werd geschreven, Reiginhardus, Reginardus, Reginarius & Raginerius.'[21]


ILLVSTRIS VIRI
GODOFR. GVILIELMI
LEIBNITII
COLLECTANEA
ETYMOLOGICA,
ILLVSTRATIONI LINGVARVM,
VETERIS CELTICÆ, GERMANICÆ,
GALLICÆ, ALIARVMQVE
INSERVIENTIA.
CVM
PRÆFATIONE
JO. GEORGII ECCARDI.
CONTENTA SEQVENS PAGINA INDICAT.
HANOVERÆ
SUMPTIBUS NICOLAI FORSTERI
MDCCXVII.

Cover van het werk van Eckhart

Dan gaat Eckhart onverstoorbaar verder:

> Cur autem vulpes Renardi vel Reginarii nomine veniat, in gratiam Lectoris breviter exponam.
>
> Maar waarom de vos aan de naam Renardus of Reginarius komt zal ik ter wille van de lezer kort uitleggen.[22]

Hij geeft een mooi overzicht van de sluwheid die de vos sinds de oudheid wordt toegedicht, wijzend op de *Fabulae* van Phaedrus en de *Apologia* van Apuleius, op Gregorius van Tours en het heiligenleven van Sint-Remigius. Vervolgens schakelt Eckhart over op de biografie van Reginar en Zwentibold volgens Regino's overlevering. Hij brengt de elementen uit Reginars levensverhaal uitvoerig in verband met dat van Reynaert: hoe hij uit de gratie van de koning valt, de verbanning, de verschansing in Durfos/Malpertuus, en hoe hij er door zijn listigheid uiteindelijk mee wegkomt en aan het langste eind trekt. Het loont de moeite om de Latijnse brontekst erop na te slaan.[23]

Omstreeks 1826 is de theorie van Eckhart reeds overgewaaid naar de Angelsaksische wereld. We treffen een verwijzing aan in het voorwoord van *Reynard the Fox, a Burlesque Poem of the 15th Century*.[24] Dit werk is een Engelse vertaling van het Nederduitse *Reynke de Vos*, toegedicht aan Hendrik van Alkmaar (wiens identiteit niet vast staat en die zichzelf trouwens 'de leraar en opvoeder van de hertog van Lotharingen' noemt; dit is wellicht een fictieve literaire

kunstgreep, die Reynaert niettemin toch nog heel even naar Reginars stamland voerde).[25] In het voorwoord van deze Engelse vertaling wordt verwezen naar graaf Reginard, vazal van koning Zwentibold van Lotharingen. Merk op dat Reginar nu 'Reginard' wordt genoemd:

> [...] being outlawed and persecuted by his Sovereign, [Reginard] found means by dint of his slyness, to elude all the persecutions of his King, insomuch that his name had become proverbial, as denoting a sly and cunning person; and it is supposed by many, that the adventures of this Earl furnished the first materials for the fable.
>
> [...] Buiten de wet gesteld en vervolgd door zijn Vorst, vond Reginard, gebruik makend van zijn sluwheid, manieren om alle vervolgingen van zijn Koning zo te ontwijken dat zijn naam spreekwoordelijk werd om een sluwe en listige persoon te benoemen, en velen veronderstellen dat de avonturen van deze Graaf het eerste materiaal voor de fabel leverden.

Een eeuw later werkte Franz Josef Mone (1796-1871) de redenering van Eckhart verder uit. Mone studeerde filologie en geschiedenis in Heidelberg en werkte als archivaris, historicus en professor geschiedenis in Baden. In de drie jaar voor de Belgische omwenteling van 1830 was hij professor statistiek en politiek in Leuven, en vervolgens redacteur van de Karlsruher Zeitung en archivaris in Baden. In 1832 voorzag hij de theorie van Eckhart enthousiast van nieuwe argumenten. In *Reinardus Vulpes. Carmen epicum seculis IX et XII conscriptum* (*Reinhart Fuchs aus dem neunten und zwölften Jahrhundert*), in weerwil van de titel in feite een uitgave van de Latijnse *Ysengrimus* voorzien van Duitse tussentitels, wijdt hij een lange voetnoot aan de kwestie.[26]

De wereldberoemde Duitse taalkundige en literatuurhistoricus Jacob Grimm (1785-1863) kon deze wilde ideeën niet onderschrijven. In een uitgebreide analyse van de oorsprong van het dierenepos maakte hij brandhout van de veronderstellingen van Eckhart en Mone. In de inleiding van zijn *Reinhart Fuchs* (1834) zet Grimm de aanval in.[27] Hij noemt Eckharts ontdekking uit 1717 een ongelukkig idee dat sindsdien als een spook rondwaart en dat hij eindelijk wil bannen. De analogie tussen de in de geschiedenis van de Lotharingse koning Zwentibold voorkomende hertog Reginarius met Reynaert noemt hij 'ganz dünn', want, aldus Grimm, Reginarius kan niet Reinhart/Renart zijn, enkel Reinher/Reinier. Grimm argumenteert dat men bij een dergelijk onderzoek

naar de oorsprong de namen immers nauwkeurig moet interpreteren. Grimm wijst het verband tussen Reginars moerasvesting 'Durfos' en 'Malpertuus' af en doet hetzelfde met het later door Eckhart gesuggereerde verband tussen Isegrim en Isanricus, een vijand van Arnulf: Isanricus en Reginar hadden nooit met elkaar van doen, en als dat wel het geval was geweest dan was er een satire uit gegroeid en geen 'volksepos'.[28]

Dan gaat Grimm over naar Mone, die op Eckhart verder bouwde en de theorie aanpaste door Isegrim in verband te brengen met koning Zwentibold zelf, door de oorspronkelijke naam 'Svatopulic' terug te voeren op 'swaty ulf', 'heilige wolf'. Het loont de moeite om zelf eens na te gaan hoe Grimm verder de draak steekt met dit soort betrekkingswaan; het wekt de indruk dat de eerbiedwaardige geleerde hier werkelijk over de grond rolde van het lachen.[29] Tot slot argumenteert hij dat de allegorie onwaarschijnlijk is omdat Reynaert en Isegrim duidelijk als gelijken worden geportretteerd en niet in een verhouding van vorst tot vazal.

Grimm wijdt ook nog even uit over de etymologie van de naam Reynaert, wat interessant is voor dit onderzoek.[30] Zoals eerder aangegeven stelt hij dat Reynaert terug gaat op 'Reginhart' en verder nog op 'Raginohard/Ragnohard', een courante naam in de zevende, achtste en negende eeuw, waarvan de betekenis echter al lang niet meer bekend was toen het epos zich ontwikkelde. In 816 vertaalde een benedictijnse monnik in Lotharingia de naam als 'nitidum consilium' door 'ragin' foutief af te leiden uit 'hreini' (nitidus, wat schitterend, glanzend, keurig betekent). Maar wat Grimm vooral interesseert is het deel 'consilium'. De vraag hoe de monnik deze betekenis van 'raad' kon kennen intrigeerde hem. Volgens Grimm was de vertaling correct en terug te vinden in het Frankische woord 'raginboron' (raadsman, schepen). Dit komt overeen met Reynaerts rol als sluwe raadgever, wat volgens Grimm, zoals eerder al aangegeven, ook nog eens bevestigd wordt door het Franse rijm:

> si ai maint bon conseil done,
> par mon droit non ai a non Renart
>
> ik heb heel vaak goede raad gegeven,
> het is terecht dat ik de naam Reynaert draag.

Hieruit volgt voor Grimm dat de naam Reynaert in het verhaal *karakteristiek* is, en dat het om die reden niet verwonderlijk is dat de naam het Franse woord 'goupil' uiteindelijk verdrong. Volgens Grimm laat het gebruik van deze eigen-

naam vermoeden dat de dierenfabel van vos en wolf al in de vierde, vijfde en zesde eeuw onder de Franken bekend was.

Gedreven door een rigoureuze wetenschappelijke strengheid wilde Grimm afrekenen met een naïeve en gezochte manier om historische gebeurtenissen te zoeken achter een middeleeuws verhaal. Door zich af te zetten tegen Eckhart en Mone opende hij meteen de ruimte voor zijn eigen theorie die etymologisch gefundeerd was. Grimms radicale afwijzing van een historische identificatie van Reynaert zou echter programmatisch zijn voor de verdere wetenschappelijke Reynaertstudie en kan gezien worden als het begin van een moeilijke verhouding tussen de literatuurhistorici en geschiedkundigen die hun tanden hebben gezet in de 'matière renardienne'.

In 1836, twee jaar na Grimms publicatie van *Reineke Fuchs*, werpt Jan Frans Willems zich op de zaak.[31] Hij stelt dat de Franse schrijver de grondtekst gekend moet hebben, en dat de mondelinge overlevering waaruit hij putte van Duitse aard moet zijn geweest wegens de Germaanse oorsprong en betekenis van 'Raginhart/Rainart'. Willems verwijst naar Grimm voor de etymologische bewijsvoering.

Een jaar later vat Laurens Van den Bergh het debat op zijn beurt samen.[32] Hij is uit op het vaststellen van de oorsprong: is de oorspronkelijke materie waar het dierenepos van het einde van de elfde eeuw op teruggaat nu Latijns of Germaans? Of zoals hij het uitdrukt: 'Is de fabel een wezenlijk volkseigendom of niet?' Eerst onderzoekt Van den Bergh of het verhaal een satire is. Hij verwijst naar Eckhart, Mone en Grimm maar durft geen uitspraak te doen:

> Het is moeilijk in dergelijke zaken, die gedeeltelijk op een subjectief gevoel berusten en bij de magerheid der oudste kronijken duister zijn, iets zekers te bepalen; mij althans komt dit punt nog niet geheel helder voor en daar Mone beloofd heeft zijn gevoelen nog nader toe te lichten, zal men weldoen dit af te wachten, alvorens het geheel te veroordeelen. Evenwel meen ik tot nog toe hetzelve niet te mogen omhelzen en de fabel als vrij en onafhankelijk van alle geschiedenis te moeten beschouwen, te meer omdat mijns inziens het gedicht uit overoude Frankische overleveringen gesproten is en de diernamen in de oudste bewerkingen voorkomende, uit vroegere tijden moeten toegelicht worden. [...] Grimm vindt er den oud Duitschen naam Raginohard, Ragnohard in, die in oorkonden van de 7de, 8ste en 9de eeuw veelvuldig voorkomt en met het Goth. ragineis verwant zoude zijn; waarbij ik uit de Acta S. Ludgeri (8ste eeuw) de namen Regin-

> harius en Reginhardus voegen kan; vandaar zoude dan ook Renart in het Fr. gedicht zeggen:
> si ai ma int bon conseil donné
> par mon droit non ai non Renart.
>
> Intusschen komt mij dit nog twijfelachtig voor, en ik wil dus liever mijn oordeel opschorten.[33]

Van den Bergh gaat ervan uit dat Vlaamse dichters in de negende en tiende eeuw al losstaande Reynaertfabelen hebben gedicht, die in de twaalfde eeuw in een epos verenigd werden 'waardoor allengs de volksfabelen zelve vervielen en in vergetelheid geraakten, terwijl het epos zelf volksdicht wierd'.[34]

In zijn voorwoord bij *Reinardus Vulpes* (1840), vier jaar na zijn eerste bijdrage aan het debat, maakt Jan Frans Willems duidelijk dat hij niet langer twijfelt:

> Après Eccard, et après tous les faits et allusions qu'a relevés Mr. Mone, pour corroborer ce système, il n'est plus guères permis d'en faire encore un objet de doute. Je m'abstiendrai donc de disserter à ce sujet, et me contenterai d'ajouter quelques observations supplémentaires.[35]
>
> Na Eccard en alle feiten en allusies die mijnheer Mone heeft onthuld om dit systeem te versterken, is het amper nog toegestaan om er aan te twijfelen. Ik zal me er dus van onthouden over dit onderwerp uit te wijden en zal me er tevreden mee stellen om enkele bijkomende vaststellingen toe te voegen [...].

Willems voegt hieraan toe dat de eigenschappen van de vos al spreekwoordelijk waren onder de Germanen lang voor de tijd van Reginar en Zwentibold. Getuige daarvan de Salische wet waar 'vulpecula' al een scheldwoord is: volgens Titel XXX,4, moet iemand die een ander 'vos' noemt, drie schellingen betalen. Door deze sterke connotatie in de Germaanse cultuur werd het woord 'vos', anders dan in de Franse taal, bij ons nooit verdrongen.

Tien jaar later onderzoekt de Nederlandse hoogleraar Willem Jonckbloet de oorsprong van de dierenfabel.[36] Hij herneemt Grimms stelling over de ouderdom van de Reynaertstof en verwijst naar diens analyse van de naam Reynaert. Uit het Franse rijm leidt Jonckbloet af dat die naam in de dierenfabel karakteristiek was en de vos opzettelijk toebedeeld. Ook steunt hij Grimms

theorie dat die naam werd toegepast in een tijd waarin de betekenis van het woord 'ragin' nog algemeen bekend was. Volgens Jonckbloet volgt daaruit dat de sage van vos en wolf tot de hoogste oudheid opklimt en dat zij de Franken reeds in de vierde, vijfde en zesde eeuw bekend was, toen zij nog zuiver Duits spraken zonder Gallische inmengsels.[37] Vervolgens vervormde de stof zich in de mondelinge overlevering en ging over tot de geschreven letterkunde, zowel in het Latijn als in het Middelnederlands en Frans. En vanuit Vlaanderen en Noord-Frankrijk verspreidde het verhaal zich uiteindelijk. Wel merkt hij op dat we hieruit niet mogen afleiden dat er geen satire in het epos schuilt: 'dat er evenwel toespelingen op personen uit 's dichters tijd in voorkomen laat zich aannemen.'[38]

J.W. Muller herneemt in 1895 de theorie van Grimm over de etymologische betekenis van de naam Reynaert:

> Deze bij uitstek toepasselijke naam kan den vos alleen gegeven zijn in een tijdperk, toen dat eerste lid ragin-, dat buitendien nog slechts in enkele andere samenstellingen der oudere Germaansche talen voorkomt en dus blijkbaar reeds vroeg een zeldzaam, 'ondoorzichtig' woord was geworden, nog in zijne eigenlijke beteekenis ten volle verstaan werd, werkelijk leefde. En derhalve moet de naam Reinaert voor den vos, en dus ook de dierensage reeds opklimmen tot de 4de eeuw, toen de Franken – dezelfde stam, bij welken, luidens de Salische wet, de beraadslagende vrijen ook raginburgi heetten – in Gallië nog zuiver Frankisch spraken en verstonden.[39]

Maar Muller is kritisch, en zelfs ironisch wanneer hij zegt: 'Grimm's theorie drong als een lichtstraal door in het schemerig duister van den voortijd: eene overoude volkssage was ontdekt!'

> De menigte van bewijzen en getuigenissen waarmede die stelling werd ondersteund, de eerbiedwekkende geleerdheid, het machtig talent en de warme overtuiging, waarmede zij voorgedragen en verdedigd werd, het gezag van Grimm's naam, en eindelijk ook wel een weinig het Duitsche nationaliteitsgevoel, dat zich verheugde een in de middeleeuwen van de Franschen geborgde stof als in wezen en oorsprong echt-Germaansch herkend te zien en als wettig eigendom te kunnen opeischen, dit alles werkte samen om haar in Duitschland alom te doen huldigen.[40]

Muller wijst erop dat de theorie hier werd aangenomen en verwijst naar Jonckbloet als grote verspreider. Daartegenover plaatst hij vertegenwoordigers van de Franse school zoals Paulin Paris (1860), die de *Roman de Renart* ziet als een nationaal-Frans werk op Latijnse, 'Aesopische' grondslag, zonder invloed van een Germaanse dierensage.[41] De persoonsnamen zijn Germaans, maar dat komt doordat deze namen nu eenmaal courant waren in het Frankrijk van de vroege en volle middeleeuwen.

Muller verwijst naar de tegenargumenten van Jonckbloet uit 1863, maar ook naar de meer zelfkritische houding die na de romantiek groeide, waar men nu ook in Duitsland ging zoeken naar de antieke oorsprong van de Reynaert-stof, met verhalen over leeuw, wolf en vos uit de achtste eeuw die teruggaan op Aesopische fabels. De dierennamen van Reynaert, Isengrim en Bruun zelf komen pas voor in de *Isengrimus* (1150). Reynaert of Reginhart is dan slechts een toevallig toebedeelde, courante mannennaam, ontstaan in het Germaans-Romaanse grensgebied, en heeft geen uitstaans met de betekenis ('fortis consilio' of 'sterke raad') die Grimm eraan geeft. Muller stelt dat Grimm de ironische toon van de teksten niet goed heeft aangevoeld en te hard op zoek is gegaan naar een oeroude volkssage.

Toch blijft Muller zitten met de vraag uit welke bronnen de dichters van de Franse *Roman de Renart* hebben geput. Hij geeft er de voorkeur aan om meer gewicht dan tevoren te geven aan de folklore, een discipline waarvan hij (in 1895!) al aangeeft te weten dat ze in een kwaad licht staat en veronachtzaamd wordt door academische onderzoekers. Hij houdt een warm pleidooi voor de internationale en interculturele dimensie van dierenfolklore, waarbij de middeleeuwse auteurs de traditie van deze verhalen vrij sterk volgden en minder creatief waren dan we ons inbeelden. Al bij al geeft Muller een sterke kritiek op Grimms theorie van de etymologische oorsprong van Reginhart en de genese vanuit de oud-Germaanse dierenfabels uit de vierde en vijfde eeuw.

Na Muller verdwijnt het geschetste debat zo stilaan van de radar. In 1926 raakt een artikel in de *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Taal- en Letterkunde* nog heel oppervlakkig de zaak-Reginar aan en veegt daarbij in één beweging alle ideeën van Eckhart en Mone van tafel, opnieuw steunend op Grimm, die 'alle historische verklaring van den oorsprong loochende en het satirisch-historische bestanddeel beperkte tot enkele toespelingen, vooral in de jongere gedichten, op personen en toestanden uit der dichters eigen tijd'.[42] In de notulen van een colloquium over het dierenepos uit 1979 (ed. Jan Goossens en Timothy Sudmann, 1981) vind ik de laatste verwijzing naar het debat terug:

> Dans son Reinhart Fuchs de 1834, Grimm écartait les rapprochements proposés par Eccard et Mone entre Renart et un duc lotharingien Reginarius [...] Il semble qu'après lui, on ait renoncé a expliquer le nom de Renart par un personnage historique.[43]
>
> In zijn Reinhart Fuchs uit 1834 wees Grimm alle verbanden tussen Reynaert en Reginardus, voorgesteld door Eckhart en Mone, van de hand. Het lijkt erop dat men het, na hem, heeft opgegeven om de naam Reynaert te verklaren vanuit een historisch personage.

Men verwijst hier naar Gaston Paris, die stelt dat we nooit zullen weten waarom een auteur een naam heeft gekozen, en dat het ook weinig uitmaakt. Maar vooral mag de volwassen mediëvistiek niet langer tevreden zijn met naïeve overwegingen over eigennamen die een auteur heeft gekozen. De auteur van branche XXIV zegt ons volgens Paris duidelijk dat de namen Isengrin, Renart, Hersant en Richeut ontleend zijn aan zondige personen:

> Nous ne saurons jamais les raisons qui ont fait choisir par un auteur tardif, il est vrai, celui de la branche XXIV, qui nous dit assez clairement, malgré son style maladroit, que les noms d'Isengrin, de Renart, d'Hersant et de Richeut, etaient ceux de personnages vicieux, et que c'est par analogie avec leurs vices que l'on a donné ces noms au loup, au goupil, et à leurs deux compagnes.[44]
>
> Het is waar dat we nooit de redenen kennen die een latere auteur deden kiezen voor deze uit de branche XXIV, die ons ondanks zijn onhandige stijl duidelijk genoeg zegt dat de namen van Isengrim, Renart, Hersant en Richeut deze waren van zondige personen, en dat het naar analogie van hun zonden is dat men deze namen heeft gegeven aan de wolf, de vos, en hun twee gezellinnen.

Zo zien we dat het idee van Eckhart in de tweede helft van de negentiende en in het begin van de twintigste eeuw hier en daar aarzelend terugkeert, afwisselend gepresenteerd als een evidentie, een voorzichtige aanname, of baarlijke nonsens. Maar de interpretatie van Grimm leek toch dominant te worden en sinds lang wordt de discussie als voldoende beschreven en daarmee als afgehandeld beschouwd.

Wat in het oog springt is dat Reginar enkel nog in beeld komt in de vorm van een verwijzing naar een (afgeschreven) hypothese. Na Mone is de historische

figuur zelf niet meer nader bestudeerd. Men kan zich zelfs vragen stellen bij de oppervlakkigheid waarmee zelfs Grimm de historische Reginar heeft bestudeerd: zijn studie beperkt zich tot een weerlegging van Mones argumenten in plaats van een wetenschappelijke studie van de historische figuur. Daarmee verdwijnt Reginar langs de achterdeur uit het Reynaert-onderzoek.

Jacob Grimm heeft Reginar geen recht gedaan. Want alleen al de hardnekkige associaties tussen Reynaert en Reginar in de loop van de hele negentiende eeuw en het vurige debat hierover rechtvaardigen dat we vandaag voor het eerst grondig staat opmaken van wat de bronnen over de historische Reginar vertellen – iets wat ook Eckhart in 1717 slechts onvolledig heeft kunnen doen.

Historische identificatie is altijd problematisch

Toen Eckhart een verband legde tussen de figuur Reynaert en een historisch personage was hij misschien de eerste, maar zeker niet de laatste die een dergelijke poging ondernam. In het Nederlandse taalgebied publiceerden verschillende auteurs zeer uitgebreid beargumenteerde studies waarin ze de vos probeerden te identificeren. Jozef de Wilde zag in Reynaert de Gentse burggraaf Segher III. Voor Maurits Gijsseling was hij Raas van Gavere. Met *De pels van de vos* (1993) wijdt Luk Wenseleers een volledig boek aan Hendrik de Leeuw. En met het gedurfde *Van den Vos Reynaerde. De feiten* (2011) ondernam Rudi Malfliet een nieuwe poging om de historische feiten achter het verhaal te achterhalen.

De historische identificatie van een middeleeuws romanpersonage is een gewaagde onderneming. Ten eerste is er het risico van het 'gezochte', op basis waarvan ook Grimm de theorie van Eckhart en Mone afwees. Verbanden worden overdreven benadrukt, woorden en namen verdraaid en vervangen, oppervlakkige gelijkenissen uitvergroot, en feiten die toevallig kunnen zijn als bewijs aangedragen. *Circumstantial evidence* en *guilt by association* zijn hier rechtsgeldige bewijsvoeringen. Voorts is het vaak moeilijk om aan te tonen dat de theorie fout is, wat niet in haar voordeel spreekt. Ten tweede doet een identificatie al gauw te kort aan het medium zelf. Uiteindelijk gaat het om een tekst die weliswaar het resultaat is van een oorspronkelijk creatief proces, maar die een eigen interne en externe geschiedenis heeft, en die zelf een verwerking is van ouder materiaal dat gecombineerd werd met de eigen tijdscontext van de auteur.

Een ander aspect van de onderneming is het *a priori* scepticisme van de literatuurhistoricus, die weinig meerwaarde vindt in historische identificatie omdat die voor hem geen nieuw licht werpt op de tekst. De tekst blijft wat hij is. Voor de literatuurhistoricus is het trouwens een evidentie dat de tekst toespelingen maakt. Maar die verwijzingen zijn daarom nog niet vast te pinnen op of terug te brengen tot één en slechts één historische figuur of gebeurtenis, laat staan dat een dergelijke identificatie onbetwijfelbaar te bewijzen is. De diverse vertellingen van het Reynaertepos in verschillende Europese talen zijn stuk voor stuk kinderen met vele vaders.

Misschien is het interessant om hier een vergelijking te maken met de literaire en historische verwerking van de materie van koning Arthur. De Arthur die wij kennen uit de 'Franse materie', de hoofse literatuur van de twaalfde en dertiende eeuw, heeft erg weinig te maken met de Arthur uit de oudere 'Britse materie', de post-Keltische verhalen van Geoffrey van Monmouth, en nog minder met de pre-Galfridiaanse overlevering over een legendarische Keltische koning. Daarnaast is er de vraag naar de historiciteit van Arthur, die – als hij al heeft geleefd – een figuur uit de vroege zesde eeuw zou zijn geweest. De historiciteit van Arthur heeft geen belang voor de filologen die de hoofse literatuur bestuderen. Toch is er bij het geïnteresseerde publiek en in de kunst en cultuur het beeld gegroeid van een historische Arthur uit de post-Romeinse *Dark Ages* wiens leven in detail wordt ingevuld door de thema's en verhalen uit de latere hoofse literatuur. Deze 'gecombineerde' Arthur inspireerde een hele reeks fictie-auteurs in de twintigste eeuw, zoals Terence White, Rosemary Sutcliff en Marion Bradley, die de Arthurmaterie elk op hun manier herwerkten. Ook historici zoals Geoffrey Ashe (Arthur als Riothamus) en, recenter, Linda Malcor (Arthur als Lucius Artorius Castus) lieten zich inspireren door een combinatie van historische elementen en Arthurs fictieve hoofse biografie. De interpretatie van Linda Malcor was uiterst problematisch maar werd verwerkt in de film *King Arthur* (2004). Hiermee wil ik tonen hoe de 'historische/archeologische' en de 'literaire/hoofse' Arthur elkaar ontmoetten en versterkten in een breed cultureel segment van literaire fictie, films, musicals en grafische kunst. Zowel bij kenners als bij een geïnteresseerd publiek leeft er een grote sympathie voor de 'gecombineerde' Arthur. Bij de verwerking van de Reynaertmaterie heeft er geen parallel proces gespeeld en bleven de twee kampen elkaar een beetje wantrouwig beloeren. Dit terwijl een cineast als Ridley Scott in Reginars biografie toch voldoende stof zou vinden voor een nieuwe historische prent over 'de man achter Reynaert' gesitueerd aan het einde van de negende eeuw.

Grimm te kort door de bocht

Jacob Grimm was terecht van oordeel dat de ideeën van Eckhart en Mone erg gezocht waren. Maar het is niet omdat de uitwerking te speculatief was, dat het verband tussen Reginar en Reinardus geen grond kan hebben; dit is volgens mij zelfs een redeneerfout. Zoals Muller en anderen al aantoonden probeert Grimm zelf bovendien té krampachtig grond te vinden voor zijn eigen theorie over de oud-Germaanse oorsprong van de Reynaertmaterie. Wat mij betreft overtuigt zijn etymologische verklaring niet. Grimm poneerde te categoriek dat 'Reynaert' (regin-hardt) nooit kan afgeleid zijn van 'Reginar' (regin-her) omdat 'hardt' (hard) en 'her' (heer/leger) niets met elkaar te maken hebben. Dit kan strikt etymologisch wel waar wezen. Toch houdt het argument onvoldoende rekening met de realiteit van taalverschuivingen, kopieerfouten en regionale of dialectische verbasteringen allerhande. In de ban van zijn eigen negentiende-eeuwse 'strenge Wissenschaft' was dit Grimms blinde vlek. Suffixverwarring – een courant begrip in de naamkunde – kan verklaren hoe de verschuiving gebeurde van Reginar naar zowel Reynaert als Reinier; Grimm zag dit over het hoofd, kende dit mechanisme niet, of redeneerde 'te mathematisch'. Het hoofdargument van Grimm houdt geen stand.

Twee vrouwen

Ik wil me niet te buiten gaan aan de vele oppervlakkige gelijkenissen tussen het verhaal van Reynaert de Vos en dat van Reginar. Betrekkingswaan en associatiedwang kunnen bezwaarlijk gerekend worden tot het arsenaal van een onderlegd historicus. Toch is er een mooi detail dat weinig bekend is en dat ik in het verband van dit artikel niet achter mag houden.

Over het liefdesleven van Reginar is jammer genoeg bijzonder weinig bekend. We weten dat hij gehuwd was met Alberada, de moeder van zijn zoon Giselbert. Dit kunnen we afleiden uit een charter van Giselberts vrouw Gerberga uit 968. Maar voor hij met Alberada trouwde had hij hoogstwaarschijnlijk een andere vrouw. Een aanwijzing hiervoor is een charter voor Sint-Dagobert waarin een zekere graaf Reginar zijn overleden vrouw Hersindis vermeldt. Dit charter is ongedateerd en wellicht vervalst of foutief gekopieerd en de legitimiteit ervan is omstreden, maar historici zien geen reden om aan te nemen dat de naam van de vrouw vervalst zou zijn.[45] In elk geval scheppen de leeftijd van Reginar

(°850) en zijn zoon Giselbert bij Alberada (°895) ruimte voor de mogelijkheid van een eerder huwelijk van Reginar.

Over deze Hersindis weten we verder niets. Sommige genealogen suggeren dat zij dezelfde is van Hersindis van Kleef (857-919), maar er lijken niet voldoende sterke argumenten te zijn om dit te staven.[46] Hoe het ook zij, vandaag beeld ik me in dat Reginars eerste vrouw Hersindis ergens in het verhaal gevangen werd en door is gesijpeld in de overlevering – niet als vrouw maar als minnares, namelijk Isegrims vrouw Hersinde die Reynaert 'zeven jaar heeft verhoerd' zoals Julius de Geyter de escapade hertaalt, getrouw aan de toespelingen in de tekst die op 'overspel tot wederzijds genoegen' wijzen, wat voldoende bewezen wordt geacht zodat Hersinde er uiteindelijk ook jammerlijk voor moet boeten. In de *Roman de Renart* is het overspel tussen Renart en Hersent geen insinuatie maar een feit.

In de *Ysengrimus*, waar het overspel tussen Reinardus en de wolvin eveneens een thema is, wordt Hersindis echter niet bij naam genoemd. Het verband tussen de Hersindis van Reginar en de Hersinde van Reynaert is dan ook slechts een aardigheidje. Hier verlaten we resoluut het pad van de strenge wetenschap, en de schrijver dezes mag zich gelukkig prijzen dat Grimm niet meer in leven is.

Naam of faam

Is het mogelijk dat een auteur het woord *reynaerdie* gebruikt zonder te beseffen waar het woord vandaan komt? Het antwoord is een evidentie: uiteraard is dat mogelijk. Om dit te illustreren is een eenvoudige vergelijking hier op zijn plaats. Beeld je in dat er over 500 jaar een schrijver is die een naam zoekt voor een personage dat in een debat nogal eens buitensporig bits uit de hoek kan komen wanneer hij in het nauw is gedreven. Er bestaat in de volksmond een uitdrukking voor: *een letermpje doen*. Waarop de schrijver besluit om zijn personage Leterme te noemen, zonder te beseffen dat er 500 jaar eerder een politicus leefde, Yves Leterme, die precies dit gedrag vertoonde dat door Gerolf Annemans werd gemunt als *een letermpje doen*, waarna dit de volgende decennia in de provincie Antwerpen een courante uitdrukking werd. (Het is misschien ook vergelijkbaar met iemand die de omschrijving *een Brutus* gebruikt zonder te weten wie de moordenaar van Caesar was, maar wel Popeye heeft gezien.)

Ik noem dit de 'dunne' verklaring van Reynaert als naam: het gedrag van een zekere Reginar werd spreekwoordelijk, kwam uiteindelijk bekend te staan

als *reynaerdie* en de literaire naam Reynaert is gekozen als verwijzing naar dit gedrag. Deze doorwerking van een dergelijk 'reginar-effect' is één hypothese. Maar er is ook een 'dikke' verklaring. Niet alleen het spreekwoordelijke gedrag, maar ook de naam en enkele biografische elementen uit het leven van Reginar gingen de geschiedenis in door middel van mondelinge overlevering. De auteurs van de 'matière renardienne' gebruikten het hele pakket als grondstof. Zwentibold, die op termijn uitgroeide tot een martelaar en heilige maar in de jaren na zijn dood geen al te sterke indruk moet hebben nagelaten, was al lang van de scène verdwenen. Maar de listen en lagen van de gewiekste Reginar gingen nog steeds over de tongen, misschien mede doordat de aanwezigheid van zijn nazaten met dezelfde naam het effect nog versterkte. De oorspronkelijke naam Reginar kan omstreeks het moment van opschriftstelling, hondervijftig jaar na datum, al lang vervormd zijn geweest tot Reinardus, Renart of Reynaert.

Als we aannemen dat er zoiets als een 'reginar-effect' op het dierenepos heeft doorgewerkt, dan kunnen we de volgende hypothese naar voren schuiven: Reginardus/Renard/Reynaert ontleent zijn naam niet aan de etymologische betekenis uit 'regin', maar aan overgeleverde verhalen over Reginar. Als Reginar pakweg Didericus had geheten dan zouden we nu het epos *Van den vos Diederieke* lezen, de Fransen een vos *didier* in plaats van *renard* noemen, en spreken van *Dirkske* in plaats van *Reintje* de vos. Maar als iemand op een mooie dag kan aantonen dat de vos in het dierenepos of de folklore al vóór het jaar 900 de naam Reinardus of een variant daarvan draagt, kunnen we de hypothese afvoeren.

De vraag blijft dan wel waarom de *Ecbasis captivi*, in het midden van de elfde eeuw op schrift gesteld te Toul in de Vogezen – en dus niet ver van Reginars stamland – geen melding maakt van Reginar of een naamsvariant. Die duikt immers pas honderd jaar later op in de Gentse *Ysengrimus*. Een mogelijke verklaring hiervoor kan zijn dat de personages uit de Lotharingse *Ecbasis* pas na het verschijnen ervan geassocieerd raakten met reeds bestaande plaatselijke overleveringen over de sluwe graaf Reginar. Ergens tussen *Ecbasis* en *Ysengrimus* komt Reginar dan als vos in het dierenverhaal terecht. De auteur van de *Ysengrimus* beschikte dan niet alleen over de *Ecbasis* als bron, maar ook over verhalen over Reginar die stamden uit hetzelfde gebied en de *Ecbasis* in zekere zin vergezelden. De geografische band tussen de *Ecbasis* en Reginar zou in dat geval geen toeval zijn.

Slot

Liep er omstreeks het jaar negenhonderd een man rond die Reynaert heette en zulke vossenstreken uithaalde dat zijn naam en sommige van zijn streken in de folklore verweven raakten? En dat hij zijn spreekwoordelijk geworden naam en een verweerd stukje van zijn biografie heeft geleend aan een literaire figuur van vergelijkbaar allooi, zoals de Arthur uit de vroege middeleeuwen meer dan vijfhonderd jaar later hopeloos verstrikt raakte in de prachtige netten van de Franse dichters? Ik durf het niet te beweren; ik durf het slechts, op een onbewaakt moment, te dromen, zoals ik stiekem droomde dat Reinier Langhals mijn voorvader was. *For it is reported, though not confirmed.*

Wat ik wel durf beweren is dat Reginar een opwaardering verdient, en dat ik hem daarom graag weer zag opduiken uit de schaduwen, net als Riothamus, Lucius Artorius Castus en andere mogelijke historische voorgangers van de literaire Arthur. De verhitte debatten over hun associatie met Arthur hebben vele mensen aangezet om zich te verdiepen in de late oudheid en de vroege middeleeuwen. De Arthurstudie heeft een literaire, historische en legendarische component, en de Reynaertstudie verdient dit ook. Wie de vossenstreken van Reginar genegen is, kan vandaag verder bouwen op Eckharts voorzet en nadenken over de integratie van een legendarische Reynaert, na het jaar 950 als legende geboren in het *regnum lotharii*, die vermengd raakte met de fabelen van vos en wolf en zo voortleeft in de *Ysengrimus*, de *Roman de Renart* en *Van den vos Reynaerde*.

Noten

1 Neerslag hiervan in *Tiecelijn 26* (2013).

2 *Roman de Renart*, branche IX, verzen 560-561 (editie Martin). Vertaling: 'Ik heb veel goede raad gegeven, men noemt mij terecht Renart.'

3 Jacob Grimm, *Reinhart Fuchs*, Berlin, 1834. (p. CCXL-CCXLII).

4 Hoewel Reginar in de Latijnse bronnen Reginarius wordt genoemd (zie verder in deze tekst) gebruik ik de niet-gelatiniseerde vorm die in de Duitse en Engelse literatuur over hem courant is en wellicht dichter bij zijn originele persoonsnaam staat.

5 Zie M. Parisse, 'Lotharingia', in: *Cambridge Medieval History III*, Cambridge, 1999 (herdruk 2009), p. 312. Om verwarring te vermijden met het huidige (Franse) Lotharingen gebruik ik hier de Latijnse naam. Dit is het oude Lotharingen, voor het uit elkaar viel in Opper-Lotharingen (het huidige Lotharingen) en Neder-Lotharingen (een deel van de latere Nederlanden).

6 *Game of Thrones* is een Amerikaanse fantasy-televisieserie gebaseerd op de boekenreeks *Het Lied van IJs en Vuur* van de Amerikaanse schrijver George R.R. Martin.

7 C.A.A. Linssen, *Historische opstellen over Lotharingen en Maastricht in de middeleeuwen*, Van Gorcum, 1985, p. 8.

8 J.L. Nelson, 'Kingship and royal government', in: *Cambridge Medieval History II*, Cambridge, 1995 (herdruk 2006), p. 398.

9 J. Fried, 'The Frankish Kingdoms, 817-911: the East and Middle Kingdoms', in: Cambridge Medieval History II, Cambridge, 1995 (herdruk 2006), p. 164.

10 M. Parisse, p. 313.

11 E. Müller-Mertens, 'The Ottonians as kings and emperors', in: *Cambridge Medieval History III*, Cambridge, 1999 (herdruk 2009), p. 239.

12 C.A.A. Linssen, 1985, p. 11. Zie ook: E. Dümmler, *Die Chronik des Abtes Regino von Prüm*, Halle, 1856, p. 98. Internet, Google Books.

13 C.A.A. Linssen, 1985, p. 13.

14 C.A.A. Linssen, 1985, p. 13.

15 C.A.A. Linssen, 1985, p.14. Zie ook: D.P. Blok, *Algemene geschiedenis der Nederlanden. 1: Middeleeuwen*, Fibula-Van Dishoeck, 1977, p. 316.

16 C.A.A. Linssen, 1985, p. 17.

17 C.A.A. Linssen, 1985, p. 37.

18 Denk aan de geplande maar afgelaste kroning van Filips de Goede en de mislukte veroovering van Frans-Lotharingen door diens zoon Karel de Stoute.

19 Gottfried Wilhelm Leibnitz / J.G. von Eckhart, *Collectanea Etymologica*, Hannover, 1717.

20 Leibnitz, 1717, p. 36.

21 '*Reinico* est idem ac *Reinike*, quo nomine *vulpeculam* appellamus; utrumqu; formatum est ex *Reinhardus*, (unde Gallis eadem vulpes *Renard*) sive, ut olim scribebatur, *Reginhardus*, *Reginardus*, *Reginarius* & *Raginerius*'. Leibnitz, 1717, p. 34-35.

22 Leibnitz, 1717, p. 35.

23 De Latijnse brontekst is integraal terug te vinden op http://books.google.nl.

24 D.W. Soltau (vert.), *Reynard the Fox, a Burlesque Poem of the 15th Century. Translated from the Low-German Original*, Hamburg, 1826.

25 'Ick Hinrek van Alckmer, Scholemester un tuchtlerer des eddelen dogentliken vorsten un heren, Hertogen van Lotringen'. Zie Hendrik van Alkmaar, *Reynke de Vos*, Lübeck, 1498.

26 F.J. Mone, *Reinardus Vulpes*, Stuttgart en Tubingen, 1832, p. 1-3.

27 J. Grimm, *Reinhart Fuchs*, Berlijn, 1834, p. CCLI e.v.

28 G. von Eckhart, *Commentarii de rebus Franciae Orientalis et episcopatus Wirceburgensis* [ ] Tomus II, Würzburg, 1729, p. 781, 782, 797-800.

29 J. Grimm, 1834, p. CCLII.

30 J. Grimm, 1834, p. CCXL e.v.

31 J.F. Willems, *Reinaert de Vos*, Gent, 1836.

32 L.P.C. van den Bergh, *De Nederlandsche volksromans*, Amsterdam, 1837.

33 L.P.C. van den Bergh, 1837, p. 111 en 117-118.

34 L.P.C. van den Bergh, 1837, p. 125.

35 J.F. Willems, *Reinardus Vulpes – Reinaert de Vos*, Eecloo, [1840], p. 14.

36 J.W.A. Jonckbloet, *Geschiedenis der Middelnederlandsche Dichtkunst*, Amsterdam, 1851.

37 J.W.A. Jonckbloet, 1851, p. 137.

38 J.W.A. Jonckbloet, 1851, p. 166.

39 J.W. Muller, 'De oorsprong van den Roman de Renart', in: *Taal en Letteren*, 5 (1895), p. 132-133.

40 J.W. Muller, 1895, p. 133.

41 Paulin Paris, *Nouvelle étude sur le Roman de Renart*, Parijs, Didot, 1860.

42 J.W. Muller, 'Reinaerts avonturen en rollen in en na de middeleeuwen', in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, 1926, p. 306-350.

43 Jan Goossens & Timothy Sodmann (eds.), *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium: Münster 1979*, Proceedings. (Niederdeutsche Studien, 30.) Keulen/Wenen, Böhlau, 1981, p. 2.

44 J. Goossens & T. Sodmann, 1981, p. 3.

45 De redenering is ontleend aan P. Stewart, geciteerd door W. Johnson in een discussie over Giselberts ouders Reginar en Alberada op het forum van de genealogische site www.rootsweb.ancestry.com, 13 oktober 2005.

46 Voor het veronderstelde verband tussen Reginar en Hersindis van Kleef, zie onder meer www.genealogieonline.nl. Hier wordt in elk geval verkeerdelijk aangegeven dat Hersindis en niet Adalberda de moeder was van Giselbert.

VAN DEN BEIAARD EN DE BEURZE ZONDER NAAD

Walter Verniers

Ende spranc dien pape tusschen die been
In die burse al sonder naet,
Daermen dien beyaert mede slaet.
(*Van den vos Reynaerde*, v. 1266-1268)

In *Tiecelijn 25* werpt René Broens licht op de genitaliën van de pastoor in de Tibeertscène. Na zelfonderzoek en raadpleging van de medische literatuur stelt hij vast dat alle mannen een scrotum mét naad hebben.

Nu wijst de auteur van de *Reynaert* er ons nadrukkelijk op dat de pastoor een beurs had zonder naad. Volgens René Broens kan de conclusie enkel zijn dat er meer aan de hand is, of juister geformuleerd: meer aan de zak. Hij neemt ons vervolgens mee op een erudiete zoektocht naar het naadloze kleed van Christus. Dat brengt hij dan in stelling tegen de naadloze balzak van de pastoor om zo bij een theorie over de antichrist uit te komen.

Ik vind dat echt geweldig.

Op het einde van zijn artikel stelt Broens de vraag of iemand een andere verklaring heeft voor de 'beurs zonder naad'. Ik neem aan dat dit geen retorische vraag was. Laat mij dus een poging wagen.

'Burse' of 'beurs' komt van het Grieks: 'bursa', wat 'leder, afgestroopte huid' betekent. In het middeleeuws Latijn vinden we het terug als 'bursa'. Het betekent dan 'leren zak, geldbuidel, etui'. Vandaar heeft het woord zijn weg gevonden naar verschillende volkstalen: Eng. 'purse', Dts. 'Börse', Fr. 'bourse' en dus ook Ned. 'beurs'. Ook daar betekent het telkens 'geldbuidel, leren zak'. De betekenis 'handelsplaats' is pas na 1257 ontstaan, met dank aan de Brugse handelaarsfamilie Van der Borse. Maar toen de *Reynaert* werd geschreven, was die betekenis van 'beurs' nog niet bekend.

Volgens René Broens betekent 'beurs' ook scrotum. Dat is inderdaad zo, zij het niet in de eerste betekenis van het woord. Het is overdrachtelijk taalgebruik. Dat treedt meestal op wanneer er gelijkenissen zijn tussen twee betekenden, in dit geval tussen een geldbuidel en een scrotum. Dan kan de betekenaar voor het ene ook overgedragen worden op het andere.

Hoe groot is de gelijkenis tussen een beurs en een scrotum?

Laten we eens kijken naar middeleeuwse geldbeurzen. Het oudste en meest frequente model is vrij simpel. Het is een ronde lap leer, waarvan de randen samengebonden worden. Op die manier ontstaat een bolvormig zakje. Om het openen en sluiten gemakkelijker te maken, werden er in de rand van de lap gaatjes gesneden. Daar werd een stevige veter of een lederen riempje doorgeregen. Als dat aangetrokken werd, sloot de beurs zich.

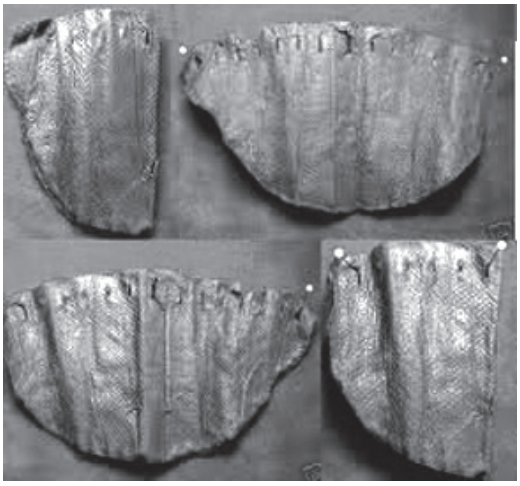
Op het internet vind ik een voorbeeld van zo'n oude beurs uit de lage landen (zij het van de vijftiende eeuw).[1]

De naad is grof en goed zichtbaar, in elk geval veel duidelijker dan het fijne lijntje dat ons scrotum aan de foetale ontwikkeling tot man heeft overgehouden. Dat laatste is alleen met veel goede wil een 'naad' te noemen.

Er bestaan ook andere, meer geëlaboreerde beurzen, maar het zakmodel met grof gestikte naad was het basismodel. Het bestaat al duizenden jaren.

Vandaag dragen mannen hun geldbuidel in hun broekzak of in de binnenzak van hun jas. Maar broek- en jaszakken bestonden nog niet in de dertiende eeuw. Men hing alle utensiliën aan een riem om het middel: bijvoorbeeld een mes, sleutels, een eetlepel, en jawel: ook een beurs.

Helemaal veilig was dat niet. Zogenaamde beurzensnijders probeerden het riempje waarmee de beurs vast hing door te snijden en snelden vervolgens weg met zak én geld. Uit veiligheidsoverwegingen droegen middeleeuwers hun geldbeurs bij voorkeur vooraan.



Geldbeurs en scrotum kwamen op meer dan één manier dicht in elkaars buurt. Ze zijn ongeveer even groot, ongeveer gelijk van vorm, zijn beide gemaakt van huid en hangen ongeveer in dezelfde zone. Voor beide kwam dan ook hetzelfde woord in zwang. Eenzelfde betekenaar voor twee betekenden leidt soms tot verwarring. Gelukkig hebben beide beurzen een opmerkelijk verschil. De ene beurs kan open en heeft daarvoor een grove, duidelijk zichtbare naad met een stevige veter. De andere beurs blijft het best gesloten en heeft er dus geen.

Als Willem Tibeert naar het scrotum van de pastoor laat springen, gebruikt hij het woord 'beurs'. Maar hij wil uitsluiten dat we denken dat Tibeert naar het geld van de pastoor springt. Dus verduidelijkt hij: 'die burse al sonder naet' (A 1267). Overigens doen wij vandaag nog net het zelfde als wij 'balzak' gebruiken. Meestal volstaat 'zak', maar in contexten waar verwarring mogelijk is, voegen we er veiligheidshalve 'bal' aan toe.

'Zonder naad' is volgens mij dus niet meer dan de toevoeging van een distinctief kenmerk. Zo verzekert Willem er zich van dat de lezer/luisteraar het tafereel correct begrijpt. Mooi meegenomen is ook dat 'naet' rijmt op 'slaet' uit het volgende vers. Dichters doen graag alsof hun verzen vanzelf uitlopen op rijmwoorden, maar we weten allemaal beter.

Wij hebben nu twee verklaringen voor het vers. Een mooie, erudiete en breed uitlopende verklaring van René Broens en een nogal korte, eerder triviale verklaring van mij.

Welke is de beste? Ik leg de vraag nog even voor aan de veertiende-eeuwse monnik-filosoof Willem van Ockham. Die stelt dat van twee hypothesen de kortste en eenvoudigste hypothese de voorkeur verdient. Deze stelling kreeg de naam: het scheermes van Ockham. Voor mezelf besluit ik dat mijn hypothese de beurs van de pastoor het best heeft geschoren. Maar u beslist zoals u wil, lezer.

Beiaard en klepel

In de marge van de beurskwestie valt het mij op dat er bij lezers/luisteraars nog altijd verwarring is over wat Tibeert juist aftrekt als hij tussen de benen van de pastoor springt. Is het 'ding' dat op de vloer valt een testikel of de penis?

De beurs zonder naad is in elk geval de balzak. 't Zal dus wel een teelbal zijn. Maar dan volgt 'daar men dien beyaert mede slaet' (v. 1268) en even later 'clippelen' (v. 1293).

Een klepel doet ons meer aan een penis dan aan ballen denken. Twijfel bespringt ons: misschien trekt Tibeert toch de penis af. Misschien hing die lullig voor de balzak te bengelen en is hij op die manier het slachtoffer geworden van Tibeerts aanval. Maar in vers 1293 staat dan weer 'Eenen van den clippelen zinen'. Een man heeft slechts één penis, maar wel twee ballen. Is het dan toch een teelbal die op de grond valt? Verwarring troef. En wat komt die beiaard daarbij doen?

Vandaag betekent 'beiaard' een set van klokken die verbonden zijn met een speeltafel, waarop de beiaardier zijn liedjes speelt, maar halverwege de dertiende eeuw waren er nog geen carillons. De eerste echte beiaard zou pas in 1510 gebouwd zijn in Oudenaarde. Wat bedoelt Willem dan anno 1250 als hij het woord 'beyaert' gebruikt?

Klokken waren heel populair. Ze werden gebruikt om signalen te geven. Alarm (te wapen), brand, misviering, angelus, begrafenis … Er zijn verschillende technieken om een klok te doen luiden. Bij het zogenaamde 'kleppen' trekt de klokkenluider de klok steeds schuiner tot de klepel tegen de rand valt. Dat geeft een enkele, eerder gedempte klokslag. Bij het 'luiden' schommelt de klokkenluider de klok zo ver heen en weer, dat de klepel nu eens tegen de ene en dan weer tegen de andere kant wordt geslagen. Dat zorgt voor een krachtig geluid.

Bij de zojuist beschreven technieken hangt de klok aan een as, de zogenaamde luidas. Om ze in beweging te brengen wordt meestal een klokkentouw gebruikt.

Maar er is nog een derde techniek: het zogenaamde 'beieren'. Bij deze techniek is geen luidas of touw nodig. De signaalgever staat bij de klok(ken), houdt de klepel vast met de hand of met een stukje touw (staart) en slaat hem tegen de rand van de klok. Deze techniek geeft veel controle over het resultaat en is daardoor bij uitstek geschikt om complexe signalen te geven. Anno 1250 waren er nog geen uurwerken. Opdat de stedelingen toch zouden weten hoe laat het was, gebruikte men de torenklokken die men had. Men klepte niet of luidde niet, maar de stadsbeiaardier klom tot bij de klokken, waarschuwde met een voorspel de bevolking dat hij het uur ging aangeven en gaf vervolgens op de grootste klok zoveel slagen als er uren verstreken waren. Het muzikale voorspel werd steeds uitgebreider. Het aantal klokken nam toe. Op den duur waren er zoveel, dat de beiaardier ze niet meer manueel kon slaan. Er kwam een ingenieus systeem van touwtjes die naar een speeltafel leidden. Zo is de moderne beiaard ontstaan. Maar in 1250 stond de beiaardier nog gewoon bij de klok en speelde hij met de klepel.

Hoe kan het beeld van een stil hangende klok waarin een man de klepel roert, in verband worden gebracht met seks? Dat is hopelijk een retorische vraag. U heeft onmiddellijk in de wijde opening die de klok naar onderen presenteert het vrouwelijke geslachtsorgaan ontdekt. In de klepel die tot boven toe in die opening steekt, op commando van de man actief heen en weer beweegt en tegen de kant slaat, herkent u zelfs met weinig fantasie het mannelijke geslachtsorgaan. En de frivole muziek die de klok tijdens dit spel produceert … vult u zelf maar in. Zo bekeken is de gebeierde klok een duidelijk symbool voor het liefdesspel tussen man en vrouw.

Werpt dat nu een nieuw licht op de vraag of het mannelijk onderdeel dat de pastoor verliest de penis of een teelbal is? Nog niet.

Laten we eens naar klepels kijken. Een klepel heeft een rechte schacht, waaraan onderaan minstens één bal hangt. Maar gelukkig voor dit betoog zijn er ook met twee.[2]

Ze hangen in dit voorbeeld weliswaar boven elkaar. 'Maar, heren lezers' zou een medicus zeggen, 'die van u hangen toch ook niet gelijk?'

Zelfs met één bal is het duidelijk dat 'klepel' niet in de eerste plaats voor de penis staat. Die is er natuurlijk wel, maar het is niet de schacht van de klepel, maar juist de bal die de beiaard slaat. Ik wil niet pornografisch worden, maar een kinetische analyse van de copulatie zou wel eens tot dezelfde bevinding kunnen komen.

Voor de middeleeuwer was het in elk geval duidelijk: 'klepel' stond voor het gehele mannelijke geslachtsapparaat, met nadruk op de bal(len). Die nadruk is zelfs hormonaal correct, al wist de middeleeuwer nog niet wat hormonen waren. In de testes wordt testosteron, het belangrijkste androgene hormoon, geproduceerd. Het zorgt o.a. voor de libido. Geen ballen, geen libido. Als de pastoor een teelbal verliest, blijft Julocke met de prangende vraag zitten: hoeveel libido zal er nog overblijven? Zal hij nog enthousiast in mijn klokje kunnen beieren? Hoeveel keren zal hij mij nog over de maan doen springen? 'Al ghenase hi van der wonden, / Hi blivet den soeten spele mat.'

Dat brengt ons bij de spot van Reynaert: 'Wattan, al hevet hu heere verloren / Eenen van den clippelen zinen, / Al te min so sal hi pinen'. Dit betekent zoveel als: 'als uw man een teelbal kwijt is, zal hij minder moeten boeten in de hel.'

Dat boeten in de hel slaat natuurlijk op de straf die volgde op het niet naleven van de celibaatsverplichting. Die verplichting was anno 1250 nog maar een goede 100 jaar oud. Tot de elfde eeuw leefden alleen kloosterlingen verplicht celibatair. Lagere geestelijken zoals dorpspastoors lagen al eeuwen in bed hun vrouw te beieren. Maar paus Gregorius VII (1021-1085), zelf een kloosterling, eiste dat àlle geestelijken een strikt celibatair leven zouden leiden. Dat zagen de reguliere geestelijken niet zitten en zij verzetten zich hevig. Helaas voor hen: op het tweede concilie van Lateranen (1139) wonnen de hardliners het pleit. Getrouwde priesters verloren hun parochie en hun kinderen konden hen niet meer opvolgen. Ook ongehuwd samenwonen werd verboden. Willem schrijft zijn *Reynaert* op een moment dat iedereen al goed wist wat volgens de Kerk zou moeten, maar nog lang niet iedereen zich naar die strenge regel had gevoegd, zeker niet op het platteland. Waarvan de man van Julocke, tevens vader van onder anderen Martinet, een klinkend bewijs levert. Met een teelbal minder en een minstens gehalveerde libido zou de pastoor een stapje dichter komen bij het celibataire ideaal. Hij zou minder zondig zijn en dus minder lang moeten boeten in het hiernamaals.

Dat het om een teelbal gaat, wordt overigens ook bevestigd door de *Reynardus vulpes*, de Latijnse vertaling van de *Reynaert* die in het laatste kwart van de dertiende eeuw door ene Balduinis Juvenis werd gemaakt. In vers 533 schrijft hij: '*extrahit hic unum de testibus*': 'Hij trok er een van de ballen uit'. En in vers 539 laat hij Iulocca/Julocke zeggen: '*Care puer, patris hoc est de testibus unus*': 'Lief kind, dat is één van de ballen van uw vader'. De kans dat Balduinis, een bijna-tijdgenoot van Willem, de verzen van zijn voorbeeld verkeerd heeft begrepen, is minimaal.

We besluiten dus met overtuiging: de pastoor verliest een teelbal.

Tot slot nog dit: wij hopen dat Julocke de scheur in de beurs van haar pastoor met fijn garen heeft kunnen dichtnaaien en dat hij – na verloop van tijd – tot hun beider vreugde weer enigszins enthousiast in haar klokje kon beieren, gesterkt in het besef dat hij een rariteit was: de bezitter van een beurs mét naad.

Noten

1 http://www.nederlandsemunten.nl/Virtuele_munten_verzameling/Anders/Leren_middeleeuwse_beurs-buidel,_15e_eeuwNed.htm.

2 http://collectie.museumrotterdam.nl/objecten/71541.

LICHTSCHUWE NACHTVOGELS IN DE WILDERNIS

Reynaert en de uilen van Kriekeputte in *Reynardus vulpes*

Mark Nieuwenhuis

Inleiding

Wanneer Reynaert, na drie keer te zijn gedaagd, aan het hof voor de koning verschijnt, vertelt de vos dat hij de schat van Ermerik heeft bemachtigd en deze heeft begraven bij Kriekeputte, een oord in de wildernis waar mens en dier maar zelden komen; alleen *die hule entie scuvuut* (A 2589) huizen daar. In de literatuur over *Van den vos Reynaerde* wordt Kriekeputte aangeduid als een *locus terribilis*, een oord van verschrikking, het tegendeel van een *locus amoenus*. Deze tegenstelling, een uitwerking van de tegenstelling tussen de geordende hofwereld en de verlaten wildernis, is ook moreel van aard: aan het hof heersen orde en recht, in Reynaerts wereld en bij Kriekeputte het kwaad.[1]

Boudewijn, die tussen 1272 en 1279 een Latijnse bewerking van *Van den vos Reynaerde* voltooide, *Reynardus vulpes*,[2] heeft Willems beschrijving van Kriekeputte uitvoeriger uitgewerkt, met name de verzen over *die hule entie scuvuut*. Jonkers zegt in zijn proefschrift niet veel meer over de functie van deze uitweiding dan dat Boudewijns beschrijving is aangepast aan de klassieke poëtische (en mythologische) traditie, en dat de eenzaamheid en de onheilspellende sfeer rond Kriekeputte worden benadrukt door de vermelding dat alleen de nachtvogels Ascalaphus en Nyctimene daar wonen (*RV* 1257-1266).[3] Tijdens het werk aan mijn in 2012 in *Tiecelijn* gepubliceerde vertaling van *RV* kreeg ik het vermoeden dat dat niet het hele verhaal is. Met deze verzen over de nachtvogels schilderde Boudewijn inderdaad Kriekeputte als *locus terribilis* in nog onheilspellender tinten dan Willem dat in *VdvR* deed, maar tegelijk weerspiegelt de geschiedenis van Ascalaphus en Nyctimene de levenswandel van de verteller in deze passage, Reynaert, en draagt zo bij aan de karaktertekening van de vos, zoals ik in deze bijdrage hoop te kunnen aantonen.

Kriekeputte als *locus terribilis* in *Van den vos Reynaerde*

In *VdvR* vertelt Reynaert aan Nobel op welke plaats hij de aan zijn bloedeigen vader ontfutselde schat van Ermerik heeft verborgen:

Int oest hende van Vlaendren staet
Een bosch, ende heet Hulster Loe. 2575
Coninc, ghi moghet wesen vroe,
Mochti onthouden dit:
Een borne heet Krieke Pit.
Gaet zuut west niet verre danen.
Heere coninc, ghine dorst niet wanen 2580
Dat ic hu de waerheit yet messe.
Dats een de meeste wildernesse
Diemen hevet in eenich rike.
Ic segghe hu oec gewaerlike
Dat somwijlen es een half jaer 2585
Dat toten borne commet daer
No weder man no wijf,
No creature die hevet lijf,
Sonder die hule entie scuvuut
Die daer nestelen in dat cruut 2590
Of eenich ander voghelijn
Dat daer waert gherne wilde zijn
Ende daer hi avontuere lijdet.[4]

Om Reynaerts verhaal te staven vertelt Cuwaert, op verzoek van de vos, even later over zijn belevenissen te Kriekeputte:

Ne staet hi niet bi Hulst ter loe, 2660
Up dien moer in die wostine?
Ic hebber ghedoghet groete pine
Ende meneghen hongher ende menigh coude
Ende aermoede so menichfoude
Up Krieken Putte so meneghen dach, 2665
Dat ics vergheten niet ne mach.
Hoe mochte ic vergheten dies,
Dat al daer Reynout, de ries,
Die valsche penninghe slouch
Daer hi hem mede bedrouch 2670
Entie ghesellen sine.[5]

Bij monde van Reynaert schildert Willem Kriekeputte als een onheilspellend oord, een *locus terribilis*. Van Daele verwijst voor kenmerken van de *locus terribilis* naar een studie van Garber, die zijn karakterisering van de *locus terribilis* evenwel op zeventiende-eeuwse, Duitse barokpoëzie baseerde.[6] In deze bijdrage over dertiende-eeuwse Reynaertteksten benader ik de *locus terribilis* als een omkering van de *locus amoenus*, met als uitgangspunt de kenmerken van de *locus amoenus* die Van Daele geeft, gebaseerd op studies van middeleeuwse literatuur.[7] Van Daele noemt zes standaardcomponenten: een groene weide, geurige bloemen, zingende vogels, een beekje of bron, bloeiende bomen en zachte wind of mooi weer.

Van deze kenmerken zien we in de *Natureingang* die in *VdvR* als achtergrond voor de hofdag dient enkel terug dat bomen en struiken groen blad dragen:

> Het was in eenen tsinxen daghe
> Dat beede bosch ende haghe
> Met groenen loveren waren bevaen. (A 41-43)[8]

De *locus amoenus* wordt hier, zoals Van Daele opmerkt, veeleer gesuggereerd en niet volgens de voorschriften uit de Latijnse middeleeuwse retorica uitgewerkt.[9] Dat geldt ook voor Kriekeputte als *locus terribilis*: er is geen sprake van een nadrukkelijke omkering van de standaardcomponenten van de *locus amoenus*. *Wildernesse* (A 2582), *moer* en *wostine* (A 2661) suggereren dat de natuur er niet lieflijk is en dat het er niet goed toeven is. Bij Kriekeputte klinkt geen vogelzang, want vogels mijden dat oord, met uitzondering van *die hule entie scuvuut*. Van het water van Kriekeputte wordt niet vermeld dat het troebel en donker is, maar het zal vast niet zo helder zijn als het vlietende water van de bron of beek in een *locus amoenus*. Cuwaert leed honger, kou en armoede (A 2662-2664) in de wildernis, wat op barre weersomstandigheden wijst, terwijl het pinksterfeest in de hofdagepisode suggereert dat het mild lenteweer is.

Naast de vaste componenten van de *locus amoenus* kunnen aanvullende kenmerken van de oppositie *locus amoenus – locus terribilis* genoemd worden. Terwijl aan het hof van koning Nobel de rechtsorde heerst, althans aan het begin van het verhaal, is Kriekeputte een plaats van misdaad en bedrog: Reynaert verbergt er een (niet bestaande) gestolen schat, Reynout de ries slaat er valse munten.[10] Aan Nobels hof komen alle dieren samen, met uitzondering van Reynaert, die verstek laat gaan omdat hij vele misdaden heeft begaan (A 44-56). De vos weet de weg naar Kriekeputte echter wel te vinden, een door mens

en dier gemeden oord.[11] Wie in die verlaten wildernis thuis is, is aan het hof een buitenstaander of afwezig. Wat Cuwaert (het enige dier naast Reynaert dat zowel aan het hof als bij Kriekeputte verschijnt) er te zoeken had blijft vaag; wellicht gaat het om seksuele praktijken die het daglicht niet kunnen verdragen.[12]

De onheilspellende sfeer bij Kriekeputte wordt nog versterkt door de echo in A 2582-2593 van een Bijbelse onheilsprofetie (*Jesaja*, 34, 10-11), waarmee Willem de ruimte een moreel en theologisch karakter geeft:[13]

> [...] Het land ligt verloren, tot in het verste nageslacht,
> nooit zal iemand het nog betreden.
> Dwergooruil en stekelvarken nemen het in bezit,
> raaf en ransuil zullen er huizen.[14]

In de Statenvertaling worden de roerdomp, nachtuil, schuivuit en raaf genoemd. De herziene Statenvertaling geeft kauw, nachtuil, ransuil en raaf, de NBG-vertaling pelikaan, roerdomp, uil en raaf, de Willibrordvertaling kauw, velduil, ibis en raaf, en de Groot Nieuws bijbel kraai, velduil, ransuil en raaf.[15] Uitgaande van de *King James Bible* spreken Besamusca en Bouwman over 'the cormorant ... bittern ... owl and ... raven' (de aalscholver, roerdomp, uil en raaf).[16] In al deze vertalingen treden een uil en de raaf op, maar over de aard van de beide andere dieren zijn de vertalers het oneens. Rondom de Bijbelse dierenwereld heerst dus nogal wat spraakverwarring.

Volgens de *Vulgaat* zijn de in *Jesaja*, 34, 11 genoemde dieren de *onocrotalus*, *ericius*, *ibis* en *corvus*.[17] Bij Plinius zijn dit de pelikaan, egel, ibis en raaf, Willems tijdgenoot Jacob van Maerlant identificeert deze dieren in *Der naturen bloeme* (ca. 1270) ook als de pelikaan, egel, ibis en raaf.[18]

Dezelfde spraakverwarring als in *Jesaja*, 34, 11 geldt de aard van de vogels die Willem aanduidt als *die hule entie scuvuut*, de enige bewoners van de wildernis rond Kriekeputte. Buitenrust Hettema beschouwt deze vogels als twee uilen,[19] evenals Lulofs, die in zijn annotatie bij v. 2589 *scuvuut* verklaart als nachtuil.[20] Janssens spreekt van de nachtuil en de raaf en nog een aantal andere negatieve vogels,[21] Van Daele, in het voetspoor van Heyse, van de uil en de wouw.[22] Bouwman en Besamusca spreken in hun in 2002 verschenen editie van de uil en de nachtuil, terwijl er in hun Engelstalige editie uit 2009 sprake is van 'the owl and the jay',[23] in navolging van Van Gasse, die de *scuvuut* als Vlaamse gaai duidt.[24]

Willems tijdgenoot Jacob van Maerlant beschouwde de *ule* en de *scuvut* als een en dezelfde soort, de *bubo*, waarmee op grond van zijn beschrijving de oehoe bedoeld zal zijn.[25] Bij de bespreking van Ascalaphus en Nyctimene in *RV* zal ik terugkomen op de aard van deze vogels.

Kriekeputte als *locus terribilis* in *Reynardus vulpes*

In *RV* beschrijft Reynaert Kriekeputte als volgt:

Sol qua parte venit dum Taurus detinet illum
hospicio, silvam Flandria fine tenet; 1250
dicitur Hulsterlo, puteus quoque deprope dictus
Krykenput, rarus hunc habitator adit:
desertus locus ille nimis, non incolit illum
quadrupes aut volucris aut homo sive fera,
omnis iam volucris trepidat dum transvolat illum, 1255
hic pernoctari fit metus huic et onus.[26]

Cuwaerts relaas over Kriekeputte luidt als volgt:

[…] Iuxta nemus ille
est locus Hulsterlo, quem fugit omnis homo.
Quadrupedes aliudve pecus puteum fugiunt hunc
desertusque nimis est locus, absque bono.
1310
Hic mala multa, famem, frigus sum passus et estus
atque per hec dicti sum memor usque loci.
Hic percussuram falsi nummismatis olim
Tibundus catulus fecerat ere sagax
et cum complicibus hominum consorcia fugit, 1315
falsos denarios hic fabricare studens.[27]

Boudewijn opent met een geleerde omschrijving om aan te geven dat Hulsterloo in het oosten van Vlaanderen ligt (*RV* 1249-1251a; A 2574-2575). De verzen waarin Reynaert zich rechtstreeks tot de koning richt (A 2576-2577, 2579-2581 en 2584) heeft Boudewijn niet overgenomen, noch A 2583. *RV* 1251b-1252a correspondeert met A 2578. *RV* 1253a is Boudewijns letterlijke

vertaling van A 2582. Dat Kriekeputte verlaten is (*desertus locus ille nimis*, *RV* 1253a), wordt in het vervolg nog twee keer herhaald: in de uilenpassage (*desertus locus*, *RV* 1263) en in Cuwaerts klacht (*desertusque nimis est locus*, *RV* 1310). Dit laatste vers correspondeert met A 2661. In Cuwaerts klacht wordt ook nadrukkelijk vermeld dat mensen en dieren Kriekeputte mijden (*fugit*, *RV* 1308; *fugiunt*, *RV* 1309). De verlatenheid van Kriekeputte wordt in *RV* dus sterker benadrukt dan in *VdvR*.

RV 1252b en 1253b-1256 zijn Boudewijns weergave van A 2585-2588 en 2591-2593. De beide verzen over *die hule entie scuvuut* (A 2589-2590) heeft Boudewijn uitgewerkt in *RV* 1257-1266. Deze passage bespreek ik verderop in detail.

In Cuwaerts relaas over Kriekeputte is *RV* 1307b-1308a de weergave van A 2660-2661. *RV* 1308b-1310 is een toevoeging van Boudewijn, waarmee zoals hierboven gezegd de verlatenheid van de streek wordt benadrukt. *RV* 1311-1312, over Cuwaerts ontberingen, correspondeert met A 2662-2666. *RV* 1313-1316 ten slotte, de verzen over de valsemunterij van het hondje Tibout, zijn Boudewijns weergave van A 2667-2671.

In de inleiding van de beschrijving van de hofdag heeft Boudewijn de zinsnede *aderat lux* (*RV* 23), in de betekenis 'de dag was aangebroken', verwerkt. De letterlijke betekenis van deze toevoeging ten opzichte van *VdvR* is 'er was licht'. Dit licht staat tegenover de duisternis waarin de nachtvogels van Kriekeputte thuis zijn (*tenebris*, *RV* 1261; *tenebrarum*, *RV* 1265), omdat zij het licht schuwen (*luce timent*, *RV* 1266). Deze nadruk op duisternis in de Kriekeputtepassage en het verband met *RV* 23 en 33 is een vondst van Boudewijn en komt niet voor in *VdvR*.[28]

In de *locus amoenus* waar de hofdag zich afspeelt, groeien en bloeien bloemen (*florida*, *RV* 23; *flore*, *RV* 25; *rosarum*, RV 25; *lilia mixta rosis*, *RV* 26) en gras (*gramine*, *RV* 24) en dragen de bomen blad (*fronde*, *RV* 24). Daarentegen is de omgeving van Kriekeputte onvruchtbaar, want Cuwaert leed er honger (*famem … sum passus*, *RV* 1311).

Aan het hof verspreiden de volop bloeiende bloemen een heerlijke geur (*spiratque … suavis odor*, *RV* 25-26; *redolent*, *RV* 26), eveneens een toevoeging ten opzichte van de Middelnederlandse tekst. Dat alles gebeurt tijdens Pinksteren (*Pentecostes*, *RV* 23), in de lente, terwijl Cuwaert bij Kriekeputte te lijden had van koude en hitte (*frigus sum passus et estus*, *RV* 1311), dus van extreme weersomstandigheden, het tegendeel van mild lenteweer. De natuur lacht (*derident*, *RV* 24; *ridet*, *RV* 25) ten tijde van het feest (*festa*, *RV* 28, 30, 34) aan het hof, terwijl Kriekeputte wordt getekend door angst (*trepidat*, *RV* 1255;

metus, *RV* 1256; *timent*, *RV* 1266), ellende (*absque bonus*, *RV* 1310; *mala multa*, *RV* 1311), zonde en misdaad (*vicium*, *RV* 1262; *incesta*, *RV* 1264; *proditor*, *RV* 1264; *falsi*, *RV* 1313; *falsos*, *RV* 1316). Vergeleken met Willem heeft Boudewijn dus niet alleen de *locus amoenus* aan het begin van de hofdagscène rijker gestoffeerd, maar ook de onheilspellende sfeer van Kriekeputte als *locus terribilis* zwaarder aangezet.

Op de hofdag komen allen samen (*conveniunt omnes*, *RV* 31), terwijl Kriekeputte door alle mensen en dieren wordt gemeden (*rarus habitator adit*, *RV* 1252; *non incolit illum / quadrupes aut volucris aut homo sive fera*, *RV* 1253-1254; *fugit omnis homo. / Qudrupedes aliudve pecus puteum fugiunt hunc*, *RV* 1308-1309) en verlaten is (*desertus*, *RV* 1253, 1263, 1310). Terwijl aan het hof allen bijeenkomen en enkel Reynaert verstek laat gaan, mijden allen Kriekeputte behalve uilen, valsemunters (het hondje Tibout en zijn kornuiten) en de vos, die daar zijn 'valse' schat begraaft onder de grond, een schat die geen daglicht kan verdragen.

Zoals gezegd is *RV* 1255-1256 de bewerking van A 2589-2593, maar er is meer aan de hand. *Pernoctari* (overnachten) in *RV* 1256 roept het nachtelijke duister op. In *VdvR* blijft ongenoemd waarom vogels niet bij Kriekeputte willen verblijven; wellicht heeft dat met de aanwezigheid van *die hule entie scuvuut* te maken. In *RV* wordt vermeld dat vogels bang zijn om daar 's nachts te verblijven. De aanwezigheid van uilen zal de reden zijn waarom vogels daar niet willen overnachten, maar verklaart niet afdoende waarom ze niet over Kriekeputte heen durven te vliegen, zoals beschreven in *RV* 1255, een toevoeging van Boudewijn zonder parallel in *VdvR*.

Dit vers wint aan betekenis als het gelezen wordt tegen de achtergrond van een passage in boek VI van Vergilius' *Aeneis*, en wel de beschrijving van het *lacus Avernus*, de toegang tot het dodenrijk. Het Avernusmeer wordt omringd door uitgestrekte, duistere wouden (*lucis … Avernis*, VI 118, 566; *tegit omnis / lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae*, VI 138-139; *silvam immensam*, VI 186; *lacu nigro nemorumque tenebris*, VI 238),[29] zoals Kriekeputte nabij Hulsterlo ligt (*RV* 1250-1251). Uit de 'duistere muil' van het meer stijgen kwalijke dampen op (*fauces grave olentis Averni*, VI 201; *talis sese halitus atris / faucibus effundens supera ad convexa ferebat*, VI 240-241).[30] Een reusachtige grot nabij het meer (*spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu*, VI 237)[31] vormt de toegang tot de onderwereld (*hic inferni ianua regis*, VI 106), waarin talloze boosdoeners hun straffen ondergaan.[32] Oningewijden mogen zich daar niet wagen (*procul, o procul este profani … totoque absistite luco*, VI 258-259).[33]

Omdat er kwalijke dampen uit het Avernusmeer opstijgen, kunnen vogels er niet straffeloos overheen vliegen (*quam super haud ullae poterant impune volantes / tendere iter pennis*, VI 239-240)[34] en draagt dat oord de naam *Aornos* ('vogelloos'; *unde locum Grai dixerunt nomine Aornon*, VI 242).[35] De huiver die vogels bevangt wanneer ze over Kriekeputte vliegen (*RV* 1255) lees ik als een verwijzing naar *Aeneis* VI 239-240 en daarmee naar de gehele passage over het Avernusmeer, een klassieke *locus terribilis*. Met deze Vergiliaanse echo versterkt Boudewijn de onheilspellende sfeer die rondom Kriekeputte hangt door associaties op te roepen met duisternis, de onderwereld, de hel, zonde, misdaad en straf. Deze associaties werkt Boudewijn nog verder uit in zijn uitweiding over Ascalaphus en Nyctimene (*RV* 1257-1266). Dit zijn twee aan aan Ovidius' *Metamorphoses* ontleende personages die voor straf in lichtschuwe nachtvogels zijn veranderd.

Ascalaphus en Nyctimene

Bubo sed Escalapus, Hecates temerarius index,
nidis ova fovens incubat et colit hunc;
noctua Victimine, dudum virgo, volucris nunc,
deridens alias incolit ista loca: 1260
dicitur illa patris temerasse thorum, tenebrisque
ut celet vicium nocte volare studet;
congruit ambobus desertus sic locus iste,
ista quod incesta, proditor iste fuit
et sic exosi cunctis avibus tenebrarum 1265
tempora semper amant, luce volare timent.[36]

De naam Ascalaphus en zijn verraad van Hecate – de reden voor zijn gedaanteverandering in een uil (*bubo*, *RV* 1257) – heeft Boudewijn ontleend aan een aetiologische mythe uit het vijfde boek van de *Metamorphoses*:

[…] solusque ex omnibus illud
Ascalaphus vidit, quem quondam dicitur Orphne,
inter Avernales haud ignotissima nymphas, 540
ex Acheronte suo silvis peperisse sub atris;
vidit et indicio reditum crudelis ademit.
Ingemuit regina Erebi testemque profanam
fecit avem sparsumque caput Phlegethontide lympha

in rostrum et plumas et grandia lumina vertit. 545
Ille sibi ablatus fulvis amicitur ab alis
inque caput crescit longosque reflectitur ungues
vixque movet natas per inertia bracchia pennas
foedaque fit volucris, venturi nuntia luctus,
ignavus bubo, dirum mortalibus omen. (*M* V 538-550)[37]

Ascalaphus, die verraadt dat Proserpina (Hecate bij Boudewijn) in de onderwereld van een granaatappel heeft gegeten, waardoor zij het schimmenrijk niet meer kan verlaten, wordt voor straf veranderd in een uil, een *bubo* (*M* V 550), evenals bij Boudewijn.[38] In Vergilius' *Aeneis* wordt Hecate nadrukkelijk in verband gebracht met het Avernusmeer, het duistere woud waarin het meer ligt en de onderwereld.[39] Wellicht is dat de reden waarom Boudewijn Proserpina verving door Hecate. In Ovidius' mythe is ook een verwijzing te vinden naar dit meer; Ascalaphus' moeder is namelijk een van de waternimfen die daar huizen (*Avernales nymphas*, *M* V 540).

De in een uil veranderde Ascalaphus wordt bij Ovidius geassocieerd met onheil (*dirum mortalibus omen*, *M* V 550), rouw en verdriet (*venturi nuntia luctus*, *M* V 549), duisternis (*silvis … sub atris*, *M* V 541), lelijkheid (*foedaque fit volucris*, *M* V 549) en lafheid (*ignavus bubo*, *M* V 550). Dit negatieve beeld van uilen was in de oudheid en de middeleeuwen wijd verspreid. [40]

Nyctimene was volgens Ovidius een meisje dat als straf voor incest met haar vader in een nachtvogel werd veranderd:

Quid tamen hoc prodest, si facta volucris
crimine Nyctimene nostro successit honori?
An, quae per totam res est notissima Lesbon,
non audita tibi est, patrium temerasse cubile
Nyctimenen? Avis illa quidem, sed conscia culpae
conspectum lucemque fugit tenebrisque pudorem
celat et a cunctis expellitur aethere toto. (*M* II 589-595)[41]

Evenals Ascalaphus is Nyctimene verbonden met duisternis (*tenebrisque*, *M* II 594), en ook met misdaad (*crimen*, *M* II 590). Als nachtvogel schuwt zij het daglicht en de blik van de mensen, en wordt door allen verstoten (*M* II 594-595). In vrijwel gelijkluidende bewoordingen als in de *Metamorphoses* vertelt Boudewijn dat Nyctimene in het donker haar schande verbergt (*tenebrisque / ut celet vicium*, *RV* 1261-1262; *tenebrisque pudorem / celat*, *M* II 594-595).

Een andere versie van dit verhaal is te vinden in de *Fabulae* van Hyginus. Volgens de in deze verzameling mythen gepresenteerde versie is Nyctimene een beeldschoon meisje dat verkracht wordt door haar vader en door Minerva uit mededogen wordt veranderd in een uil, die uit schaamte niet in het licht verschijnt maar 's nachts uitvliegt.[42]

Boudewijn heeft in de *Metamorphoses* gelezen dat Ascalaphus in een *bubo* is veranderd (*M* V 550); van Nyctimene zegt Ovidius niet dat zij in een uil is veranderd, wel dat zij een vogel werd die het licht schuwt, een nachtvogel dus (*M* II 593-594). In navolging van Hyginus noemt Boudewijn haar een *noctua*, een nachtuil.[43] Dat in zijn bewerking van Willems verzen over de *ule* en *scuvuut* twee uilensoorten optreden, de *bubo* (*RV* 1257) en de *noctua* (*RV* 1259), duidt erop dat Boudewijn de *scuvuut* als een uil zag, te meer omdat ook zijn tijdgenoot Jacob van Maerlant de *scuvuut* als een uil beschouwde, sterker nog, als dezelfde soort als de *ule*, in het Latijn de *bubo*. Deze getuigenissen van Willems tijdgenoten komen mij overtuigender voor dan recente interpretaties van de *scuvuut* als een gaai of wouw.

Van de *bubo* wordt nadrukkelijk gezegd dat Kriekeputte zijn thuis is en dat hij eieren in een nest bebroedt (*nidis ova fovens incubat et colit hunc*, *RV* 1258), van de *noctua* wordt vermeld dat ze daar huist (*incolit ista loca*, *RV* 1260),[44] maar niet dat ze daar broedt. Ascalaphus, als mens een man, wordt veranderd in een *bubo*, een mannelijke uilensoort, terwijl Nyctimene, als mens een meisje, bij Boudewijn is veranderd in een *noctua*, een vrouwelijke nachtvogel. Dat Ascalaphus wordt aangeduid als *proditor iste* (*RV* 1264) en Nyctimene als *ista incesta* (*RV* 1264) bevestigt nog eens dat het om een mannelijke en een vrouwelijke vogel gaat. Gezien het samen voorkomen van de mannelijke en de vrouwelijke vogel en het broeden van de *bubo* lijkt de veronderstelling gewettigd dat deze onheilsvogels tot elkaar veroordeeld zijn en een paar vormen.

Reynaert en de uilen

De aanwezigheid van Ascalaphus en Nyctimene als met de dood, duisternis, misdaad, verraad en zonde verbonden uilen versterkt de onheilspellende sfeer rond de *locus terribilis* Kriekeputte. Deze veenput *up dien moer in die wostine*, weliswaar te lokaliseren nabij de oostgrens van Vlaanderen, is vooral een moreel landschap: onherbergzaam, eenzaam, een oord voor verstotenen, zondaars en al wat het daglicht niet kan verdragen. Boudewijn werkte deze vondst

van Willem evenwel nog verder uit. Waar in *VdvR* het morele landschap het karakter van de dieren die er thuis zijn, met name Reynaert, weerspiegelt, daar versterken bij Boudewijn de nachtvogels die er huizen niet alleen de *unheimliche* sfeer, maar verwijzen ook naar Reynaert zelf en zijn duistere levenswandel, zoals met name in *RV* 1265-1266 blijkt.

Ascalaphus en Nyctimene worden door alle vogels gehaat (*exosi cunctis avibus*, *RV* 1265), zoals Reynaert later, samen met Hermeline en hun kroost, als woestballing in de wildernis zal leven, door alle dieren gehaat (*exosus animalibus omnibus*, *RV* 1835). Ook in het begin van de tekst, in de hofdagepisode, wanneer de dieren hun aanklachten tegenover Nobel uitspreken, blijkt uit de woorden van Pancer de bever dat Reynaert bij allen gehaat is (*invida cunctis*, *RV* 69), een toevoeging van Boudewijn die in deze fase van het verhaal in *VdvR* niet voorkomt. De vos moet het aan het hof tegen al zijn vijanden opnemen en zich tegen hen allen verdedigen (*cuncti qui sunt illic michi sunt inimici*, *RV* 605; *cunctis avibus ferisque / me pecasse queror*, *RV* 645-646; *Reynardus coram cunctis astantibus inquit*, *RV* 947; *cunctis mea crimina pandam*, *RV* 981).[45] Aan het einde van de tekst wordt Reynaert op bevel van Nobel door iedereen verstoten (*proscriptum iudicat illum, / exilio dampnans hunc cito perpetuo*, *RV* 1831-1832),[46] zoals in Ovidius' verhaal Nyctimene door allen is verstoten (*cunctis expellitur*, *M* II 595).

Eveneens onmiskenbaar is de parallel tussen de uilen die het (dag)licht schuwen (*tenebrarum / tempora semper amant, luce volare timent*, *RV* 1265-1266) en de vergelijking van de bij de hofdag afwezige vos met een boosdoener die ongaarne in het licht treedt (*ut venit ad lucem invite factor iniqui*, *RV* 33).[47] Deze vergelijking in *RV* ontbreekt in A, maar komt wel in F en B voor, in B vergezeld van een verwijzing naar de Heilige Schrift.[48] Het verband tussen de vergelijking over de lichtschuwe boosdoener en de nachtvogelpassage toont dat Boudewijn zijn bewerking zorgvuldig heeft geconstrueerd en daarmee ook het belang van deze vergelijking.[49] De Bijbelse achtergrond van *RV* 33 duidt erop dat Boudewijn Reynaert als een moreel verdorven wezen wil karakteriseren, iemand die moreel in het duister verkeert.[50]

Reynaert verkeert ook letterlijk in het duister: als bewoner van een ondergronds hol is hij thuis in de onderwereld. Maupertuus ('kwade plaats') wordt in *VdvR* en in *RV* niet nadrukkelijk als *locus terribilis* beschreven, maar vertoont er wel kenmerken van: het vossenhol ligt afgelegen, voorbij een donker woud, en is via kronkelpaden (met alle negatieve connotaties van dien) bereikbaar.[51] Bruun, Tibeert en Belijn gaan na hun bezoek aan Maupertuus

hun ongeluk tegemoet en Cuwaert vindt er de dood. Van Daele schrijft in zijn proefschrift dat de kenmerken van de vossenburcht (kwaadheid, duisternis, diabolie) een spiegel van de eigenschappen van zijn bewoner zijn,[52] zoals ook de wildernis van Kriekeputte het karakter van de vos tekent en de zondigheid, de goddeloosheid, het onhoofse en kwade karakter van de hofdieren en van de heerser in het bijzonder verpersoonlijkt.[53] Zo ver zou ik niet willen gaan. Ik meen wel (ik heb het nu over *RV*) dat Kriekeputte en de daar levende uilen Reynaerts karakter weerspiegelen, maar niet dat ook Nobel en de hofdieren er door gekarakteriseerd worden. Zij mijden Kriekeputte, met uitzondering van Cuwaert, die echter vooral slachtoffer is en niet, zoals de vos, een dader.

Ook *RV* 1264 kan in verband gebracht worden met de daden van de vos. Het Latijnse *incestus* omvat immers meer dan alleen bloedschande;[54] het betekent ook zondig, onkuis en, in een religieuze context, onrein.[55] In deze zin wordt *incesti* in *RV* 556 gebruikt om het gedrag van losbandige geestelijken aan te duiden.[56] Reynaerts overspel met Hersint, meer dan eens ter sprake gebracht (*RV* 45, 111-116, 741-750), kan ook als *incestus* worden gekenschetst. Wat de vos in zijn biecht bij Grimbeert over de koningin zegt, is wellicht een toespeling op overspel met Nobels gemalin.[57]

De nadrukkelijke vermelding van Nyctimenes tegennatuurlijke gedrag tegenover haar vader (een schanddaad die Boudewijn bijna letterlijk overneemt van Ovidius (*patris temerasse thorum*, *RV* 1261; *patrium temerasse cubile*, *M* II 592)), kan gelezen worden als een verwijzing naar Reynaerts tegennatuurlijke verraad van zijn vader en zijn verwant Grimbeert; door verwanten te verraden besmeurt de vos zijn familie.[58]

In *RV* 1257 gebruikt Boudewijn het aan *temerasse* verwante *temerarius* om Ascalaphus aan te duiden als een schaamteloze verklikker (*temerarius index*, *RV* 1257). Even later wordt Ascalaphus een verrader (*proditor*, *RV* 1264) genoemd. Verraad (*proditio*) en verraden (*prodere*) is in Boudewijns bewerking uitsluitend verbonden met Reynaert (*RV* 1066, 1068, 1217-1218, 1396) en zijn wederhelft Hermeline (*RV* 1099), evenals het verwante *perfidus* (trouweloos).[59]

Nyctimenes schuldbewustzijn in de *Metamorphoses* (*conscia culpae / conspectum lucemque fugit*, *M* II 593) heeft ook een parallel in *RV*: volgens Boudewijn verhindert Reynaerts schuld hem naar het hof te gaan (*culpa vetat venire*, *RV* 32), zoals een boosdoener niet graag in het licht komt (*venit ad lucem invite factor iniqui*, *RV* 33).[60] Ook elders blijkt dat Reynaert zich bewust is van zijn schuld (*contricio magna movet me / de culpa factis preteritisque malis*, *RV* 625-626; *cunctis avibus ferisque / me pecasse queror, est mea culpa*

gravis, *RV* 645-646).[61] In *VdvR* is in de corresponderende passage sprake van *mesdaen* (A 51, 1455, 1460; F 1445, 1450) of *misdaen* (F 51), maar niet nadrukkelijk van schuld. Reynaerts *culpa* is dus een toevoeging van Boudewijn.

Van Nyctimene wordt ook nog gezegd dat ze anderen uitlacht (*deridens alias*, *RV* 1260), een karaktertrek die aan Ovidius noch Hyginus is ontleend. In *RV* lacht Reynaert evenwel om andermans leed: na Tibeerts noodsprong laat de vos een scheet, zo hard moet hij lachen (*magno risu*, *RV* 544) om het verdriet van Julokke, die luidkeels treurt bij de aanblik van het gehavende klokkenspel van de pastoor.

Besluit

Boudewijns uitweiding over Ascalaphus en Nyctimene blijkt bij nadere beschouwing een betekenisvolle toevoeging: deze passage en de verwijzing naar het Avernusmeer in *RV* 1255 tekenen Kriekeputte veel sterker dan in *VdvR* als een *locus terribilis*. Tegelijk laat Boudewijn Reynaert met zijn verhaal over de wandaden van de beide lichtschuwe nachtvogels een zelfportret schetsen. De goede verstaander ziet in Kriekeputte en de uilen het karakter van de vos weerspiegeld: met schuld beladen vanwege zijn misdaden schuwt Reynaert het licht.

Boudewijn varieert in de Kriekeputtepassage op een procedé dat Willem in *VdvR* toepaste: zoals de kenmerken van Reynaerts burcht een spiegel zijn van de eigenschappen van de bewoner[62] en zoals de wildernis van Kriekeputte het karakter van de vos tekent, zo weerspiegelen in Reynaerts leugenverhaal in *RV* niet alleen Kriekeputte maar ook de nachtvogels die daar huizen eigenschappen van de vos. Boudewijns bewerking gaat dus verder dan enkel het vertalen van Willems tekst en het navolgen van klassieke dichters; er is hier sprake van creatieve receptie.[63]

Noten

1 Zie o.a. Van Daele 1994, p. 493-502, en Bouwman en Besamusca 2002, p. 183-184, 228-229.

2 Zie Huygens 1968, p. 1-22, Welkenhuysen 1975, p. 126-128, en Amand Berteloot, 'Een nieuw spoor van Boudewijn de Jonge?', in: *Tiecelijn*, 10 (1997) 2, p. 48-51, over de

dichter van *Reynardus vulpes*, hierna *RV*. Zie Huygens 1968, p. 22-25, voor de datering van *RV*. Welkenhuysen presenteert argumenten die een datering in het jaar 1279 ondersteunen (Welkenhuysen 1975, p. 125-126). Het proefschrift van Jonkers, een studie van de verwerking van *Van den vos Reynaerde*, hierna *VdvR*, in *RV*, is tot op heden de meest uitvoerige studie naar *RV* (Jonkers 1985). Dezelfde auteur geeft in 'De "*Reynaert*" in het Latijn: De "Reynardus Vulpes" van Balduinus', in: *Literatuur*, 14 (1997) 6, p. 371-377, in kort bestek veel informatie over *RV*. Voor de kwestie van de datering van *Van den vos Reynaerde*, zie o.a. Janssens et al. 1991, p. 175 (rond 1260); Bouwman 1991, p. 418-420 (1225-1275); Bouwman en Besamusca 2002, p. 174 (rond 1260); Rudi Malfliet, *Van den vos Reynaerde. De feiten*, Antwerpen/Apeldoorn, 2010, p. 293 (1225-1245).

3 Jonkers 1985, p. 46-48, 179.

4 Geciteerd naar het Comburgse handschrift (A), zoals uitgegeven door Janssens et al. 1991, p. 86-87.

5 Janssens et al. 1991, p. 87-88.

6 Garber, 1974, p. 240-264.

7 Van Daele 1994, p. 287, waar verwezen wordt naar D. Thoss, *Studien zum locus amoenus im Mittelalter*, Wenen/Stuttgart, 1972, en E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Wenen/Stuttgart, 1972, p. 200-205.

8 Janssens et al. 1991, p. 56.

9 Van Daele 1994, p. 287.

10 Cf. Van Daele 1994, p. 497.

11 Cf. Van Daele 1994, p. 493.

12 Cf. Van Daele 1994, p. 498, en van dezelfde auteur: 'Die burse al sonder naet. Scabreuze elementen in *Van den vos Reynaerde*', in: *Literatuur en Erotiek*, Rik van Daele et al., Leuven, 1993, p. 49-60. Zie ook Rijns 2006, p. 353-356.

13 Van Daele 1994, p. 493-494. Cf. o.a. Buitenrust Hettema 1909-1910, p. 67; Muller 1942, p. 145; Arendt 1965, p. 115-117, 139-143; Janssens 1991, p. 230; Van Daele 1994, p. 189, 199, 500-501; Bouwman en Besamusca 2002, p. 229. (Overigens verwijst ook Shakespeare, in *Titus Andronicus*, 2de acte, 3de bedrijf, naar dit vers van Jesaja in de beschrijving van een *locus terribilis*).

14 De Nieuwe Bijbelvertaling, geraadpleegd via internet (http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=Jesaja+34&id18=1&l=nl&set=10&pos=0...).

15 Groot Nieuws Bijbel, geraadpleegd via internet: http://www.biblija.net/biblija.cgi?Bijbel=Bijbel&set=10&l=nl&pos=1&qall=0&idq=0&idp0=43&idp1=19&idp2=48&idp3=38&idp4=17&idp5=36&idp6=18&idp7=50&idp8=47&idp9=37&idp10=7&idp11=34&idp12=33&idp13=15&idp14=9&idp15=39&m=Jes+34:11.

16 Bouwman en Besamusca 2009, p. 192-193; cf. Muller 1942, p. 145.

17 *Et possidebunt illam onocrotalus et ericius; ibis et corvus habitabunt in ea* (geraadpleegd via internet: http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=Jesaja+34&id38=1&l=nl&set=10&pos=0).

18 Plinius, *Naturalis historia* X 131 (*onocrotalus*), VIII 133 (*ericius*), VIII 41 (*ibis*) en X 32-33 (*corvus*); cf. Pliny, *Natural History* books VIII-XI, with an English translation by H. Rackham, Cambridge (Mass.)/Londen, 1997. Voor Jacob van Maerlant: zie Verwijs 1980, p. 270-271 (*onocrotalus*), 86 (*ericius*), 246-248 (*ibis*) en 200-202 (*corvus*). Zie Van Oostrom, *Maerlants wereld*, Amsterdam, 1996, p. 140, 142, 187, over de datering van *Der naturen bloeme*.

19 Buitenrust Hettema 1910-1911, p. 67, duidt de *ule* als de bosuil, de *scuvuut* als de ransuil of steenuil.

20 Lulofs 1983, p. 162.

21 Janssens 1991, p. 230.

22 Van Daele 1994, p. 495-497; Heyse 1993.

23 Bouwman en Besamusca 2002, p. 129; Bouwman en Besamusca 2009, p. 194-195.

24 Van Gasse 1993, p. 90.

25 'Bubo dats ule ofte scuvut / Die sdaghes rust ende snachts coemt uut'; *Der naturen bloeme* III 607-608 (Verwijs 1980, p. 190). Cf. Van Daele 1994, p. 494.

26 Ik citeer het Latijn naar de editie van Huygens 1968, de vertaling naar Nieuwenhuis 2012. 'Daar waar de zon opkomt, terwijl de Stier hem vasthoudt / in zijn verblijf, ligt aan de Vlaamse grens een bos, / bekend als Hulsterlo. Daar vlakbij is een put, / de Kriekenput geheten. Zelden komt daar iemand. / Volstrekt verlaten is dat oord, daar woont geen mens, / geen vogel, dier of beest dat op vier poten loopt, / en elke vogel beeft als hij er overheen vliegt. / Een overnachting daar is eng, een zware last.'

27 "Die plaats,' zegt Cuwaert, 'is / niet ver van Hulsterloo, door ieder mens vermeden. / De dieren en het vee vermijden deze put, / dat oord is woest en ledig, zonder enig goeds. / Ik leed daar veel ellende, honger, hitte, kou, / en daarom denk ik steeds weer aan die plaats terug. / Het hondje Tibout, scherp van geest in geldverkeer, / heeft daar zijn valsemuntersstreken uitgehaald, / ontvluchtte met zijn maten menselijk gezelschap / omdat hij daar zijn valse munten wilde slaan."

28 Cf. Van Daele 1994, p. 290, over Reynaert (in *VdvR*) als een figuur van de duisternis: 'Impliciet resulteert hieruit dat het hof van Nobel geassocieerd kan worden met het licht.' Boudewijn expliciteert dus de tegenstelling hof/licht – Kriekeputte/duisternis.

29 Ik citeer de *Aeneis* naar Mynors (1969); vertaalde passages zijn overgenomen uit Schrijvers (1996). Het Avernische woud (VI 118); de Avernische wouden (VI 566); wordt verborgen door het gehele woud (VI 138-139); de omvang van het woud (VI 186); een pikzwarte poel en het duister van diepe wouden (VI 238).

30 De ingang van de stinkende Hades (VI 201); 'zo'n kwalijke damp stijgt op uit de zwarte / monding en spreidt zich uiteen langs het hoge hemelgewelf', (VI 240-241).

31 'Er gaapt in de rotswand een diepe, enorme spelonk.'

32 'Hier … de poort naar het rijk van de schimmen.'

33 'Oningewijden, gaat henen, gaat henen! … Gij allen moet nu het woud verlaten.'

34 'Vogels kunnen daarover niet straffeloos met hun vleugels / verder vliegen.'

35 'Daarom kreeg deze plaats de Griekse naam *Aornos*.' Dit vers, dat al sinds de vijfde eeuw deel uitmaakt van de handschriftelijke traditie, wordt beschouwd als een interpolatie.

36 'Maar Ascalaphus, uil die Hecate verried, / heeft daar zijn woonplaats en een nest met eieren, / en Nyctimene, ooit een meisje, nu een vogel, / een nachtuil, huist daar in dat oord en lacht om anderen. / Men zegt dat zij haar vaders bed bezoedeld heeft / en vliegt bij nacht, verbergt haar misdaad in het duister. / Zo past dat eenzaam en verlaten oord bij beiden, / want overspel beging de een, verraad de ander, / en daarom houden zij, gehaat bij alle vogels, / van duisternis en vrezen in het licht te vliegen.'

37 Geciteerd naar Tarrant 2004; vertaalde passages zijn overgenomen uit D'Hane-Scheltema 1993. 'Geen mens had dat gezien, alleen / Ascalaphus (ooit door de stroomgod Acheron verwekt bij / Orphne, een van de meest vermaarde waternimfen van / 't Avernusmeer, en in diens donker bos gebaard – zo zegt men). / Hij ziet haar dus, verraadt haar en ontneemt haar wreed de kans / op terugkeer … Spijtig zuchtend vormt de Hadeskoningin / de klikspaan om tot onheilsvogel, druppelt op zijn hoofd / Phlegethon-water, waardoor snavel, kuif en grote ogen / ontstaan. Zichzelf verliezend krijgt hij bruine vleugels aan, / zijn kop wordt breed, hij klauwt zich vast met lange, kromme nagels / en tilt zijn trage vlerken, vol met veren, moeizaam op. / Hij is een lelijk vogeldier, bode van naderend onheil, / de boze nachtuil, tranenbrengend teken voor de mens.' Proserpina is de dochter van Ceres (de godin van de landbouw) en vrouw van Hades (de god van de onderwereld).

38 In de *Metamorphoses* is Hecate niet verbonden met Ascalaphus. Ovidius noemt de onderwereldgodin in boek VII, waarin het verhaal van Medea wordt verteld; Hecate is in dit verhaal verbonden met een donker woud: *Ibat ad antiquas hecates … aras, / quas nemus umbrosum secretaque silva tegebat*, *M* VII 74-75 ('Zij ging naar 't oeroud heiligdom van Hecate … / 'n schaduwrijke plek in eenzaam bos verscholen'). Ook in *M* VII 174, 194, 241 wordt zij genoemd.

39 *Aeneis* IV 510-512 over Dido: *tonat ore deos, Erebumque Chaosque / tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae. / Sparserat et latices simulatos fontis Averni* ('… de goden roept, Hades en Chaos, / Hecates drie gedaantes, drievuldigheid van Diana. / Heimelijk had ze water gesprenkeld uit de Avernus'); VI 118 *nec te / nequiquam lucis Hecate praefecit Avernis* ('niet zonder volmacht bestuurt u het Avernische woud van Diana'). In *A* VI 247 wordt Hecate, bij Vergilius vereenzelvigd met Diana als onderwereldgodin, voor de derde keer genoemd.

40 Cf. Plinius, *Naturalis historia* X 34-35: *Bubo funebris et maxime abominatus publicis praecipue auspiciis deserta incolit nec tantum desolata sed dira etiam et inaccessa, noctis monstrum, nec cantu aliquo vocalis sed gemitu. Itaque in urbibus aut omnino in luce visus dirum ostentum est*. (ed. H. Rackham, *Pliny, Natural History Books VIII-XI, with an English translation by H. Rackham*, Cambridge (Mass.)/Londen, 1997, p. 314). Vertaling: 'De oehoe, een doodsvogel, wordt het meest verafschuwd, vooral bij het officiële vogelwichelen. Hij huist in de wildernis, in streken die niet alleen verlaten zijn maar ook angstaanjagend en ontoegankelijk. Het is een ondier

van de nacht en zijn roep lijkt niet op zingen maar op huilen. Daarom is het een onheilspellend voorteken als hij in steden of waar dan ook bij daglicht wordt gezien' (Plinius, *De wereld. Naturalis historia*, vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters, Amsterdam, 2004). Zie bijvoorbeeld ook Statius, *Thebais* III 510-512: *monstra volant, dirae strident in nube volucres, / nocturnaeque gemunt striges et feralia bubo / damna canens* (ed. Alfred Klotz, P. Papini Stati, *Thebais*, Leipzig, 1973, p. 102). Vertaling: 'Verder vliegen er monsters en krijsen sinistere vogels, / krast de nachtuil en doet de oehoe akelig kond van / aanstaand onheil' (P.P. Statius, *Thebais ofwel Oedipus' vloek*, vertaald door Rob Brouwer, Leiden, 2012, p. 91). Jacob van Maerlant schrijft over de *ule*: *In dat licht coemt hi node, / Ende wandelt gherne onder die dode* (*Der naturen bloeme*, III 623-624; Verwijs 1980, p. 191). Cf. Van Daele 1994, p. 495, over de uil als een negatief dier.

41 'Toch – / wat had ik aan die eer, als ik die aan een vrouw moest afstaan / die uil werd na een vreselijke daad: Nyctimene? / Wat? Heb je dat verhaal, het meest bekende van heel Lesbos, / dan niet gehoord? Nyctimene heeft met haar eigen vader / in bed gelegen! Daarom werd ze uil, zo één die altijd / heel schuldbewust daglicht en 's mensen blik ontvlucht; zij hult / haar schaamte in duisternis en wordt door vogelvolk gemeden … .'

42 *Nyctimene Epopei regis Lesbiorum filia virgo formosissima dicitur fuisse. Hanc Epopeus pater amore incensus compressit. Quae pudore tacta silvis occultabatur. Quam Minerva miserata in noctuam transformavit, quae pudoris causa in lucem non prodit, sed noctu paret*. (Hyginus, *Fabulae*, 204, editie Peter K. Marshall, Stuttgart/Leipzig, 1993, p. 169). Vertaling (MN): 'Nyctimene, de dochter van koning Epopeus van Lesbos, was naar verluidt een beeldschoon meisje. Brandend van lust overweldigde haar vader haar. Uit schaamte verschool zij zich in het bos. Minerva veranderde haar uit medelijden in een uil, die uit schaamte niet in het (dag)licht verschijnt, maar 's nachts tevoorschijn komt'; Jonkers 1985, p. 48-49.

43 Zie noot 44. Van Daele merkt op dat *bubo*, *noctua* en *nycticorax* in de bestiariumtraditie vaak door elkaar worden gebruikt (Van Daele 1994, p. 495). Hij verwijst hierbij naar F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, p. 147-148). Isidorus van Sevilla schreef evenwel in zijn *Etymologiae* (XII 7.40) dat de *noctua* niet dezelfde vogel is als de *bubo* (*noctua autem non est bubo, nam bubo maior est*).

44 *Colit hunc* (*RV* 1258, over Ascalaphus) en *incolit ista loca* (*RV* 1260, over Nyctimene) staan tegenover *non incolit illum* (*RV* 1253, over dieren en mensen die Kriekeputte mijden).

45 'Want iedereen daar ziet in mij een vijand'; *RV* 605; 'een zware schuld / rust op mij; alle vogels, dieren deed ik kwaad', *RV* 645-646; 'ten overstaan van allen om hem heen zegt Reynaert', *RV* 947; 'voor allen … biecht ik nu mijn misdaden', *RV* 981.

46 'Verklaart hem dan maar vogelvrij, / veroordeelt hem meteen tot eeuwige ballingschap.'

47 'Zoals een booswicht niet graag in het licht verschijnt.'

48 Cf. Muller 1942, p. 15; Jonkers 1985, p. 78, 173-174, 179; Huygens 1968, p. 14. Hs. F (53) heeft 'Die dief die steelt die scuwet tlicht', Hs. B (63-64) heeft 'Wie quaet doet die scuwet dat licht / Dat seit die scrift al ouer richt' (Hellinga 1952, p. 6-7). De betreffende Bijbelplaats is te vinden in het Johannesevangelie: *Omnis enim qui male agit, odit lucem et non venit ad lucem ut non arguantur opera eius* (*Joh.*, 3, 20). Vertaling: 'wie kwaad doet, haat het licht; hij schuwt

het licht omdat anders zijn daden bekend worden' (De Nieuwe Bijbelvertaling); cf. Huygens 1968, p. 40, en Jonkers 1985, 179, die deze Bijbelplaats en de eerder besproken verwijzing naar *Jesaja*, 34, 10-11 noemt als de enige twee directe ontleningen aan de Heilige Schrift.

49 In geen van de handschriften van *VdvR* komt de afkeer van het licht in de Kriekeputte-passage terug.

50 Cf. Van Daele 1994, p. 290 ('Reynaert is een figuur van de duisternis').

51 Cf. Van Daele 1994, p. 307 en 318-325 (over de kronkelpaden van de vos).

52 Cf. Van Daele 1994, p. 300-307, 312-333 (over de verbondenheid van Maupertuus met het kwaad).

53 Van Daele 1994, p. 501-502.

54 Het gebruik van de term sodomie is hiermee te vergelijken. Deze term omvatte in de middeleeuwen meer dan wat er tegenwoordig onder wordt verstaan; cf. Rijns 2006, p. 353-356. Ovidius gebruikt *incesta* niet, maar omschrijft Nyctimenes schanddaad met *patrium temerasse cubile* (*M* II 592; 'bezoedelde het huwelijksbed van haar vader'). Het gaat dus om incest, niet alleen om overspel, zoals Van Daele stelt (Van Daele 1994, p. 499-500).

55 *Oxford Latin Dictionary*, ed. P.G.W. Clare, Oxford, 2005, p. 865.

56 (…) *mores presbiterorum / qui sunt incesti*, *RV* 555-556 ('Zeden van de priesters die zich aan / hun lusten overgeven').

57 *Talia regine feci, quod vix ad honorem / perveniet, de me qualia passa fuit*, *RV* 753-754 ('Door wat ik met de koningin heb uitgehaald / zal zij met moeite ooit haar aanzien weer herwinnen'). Cf. *VdvR* A ('Die coninc en es mi oec niet ontgaen / Ic hebbe hem toren oec ghedaen / Ende mesprijs der coninghinne / Datsie spade sullen verwinnen / Also vele eeren van mi', 1473-1477) en B ('Die coninc en is my niet ontgaen / Ic heb hem dicke scand gedaen / Ende synen wyue der coningynnen / Dat sy spaede sel verwynnen / Sy sijn geschandaliseert bi my', 1513-1517; Hellinga 1952, p. 90-91). Cf. *Roman de Renart* branche Ia 1765-1800 (waar de vos Nobels slapende echtgenote neemt tijdens het beleg van Maupertuus (zie *Tiecelijn*, 16 (2003) 2, p. 92-93, voor een vertaling van deze passage); cf. Muller 1942, p. 88, en Bouwman 1991, p. 183-184.

58 *RV* 1065-1068, 1218. *Carnalem patrem* in *RV* 1065, vertellerscommentaar op de woorden waarmee Reynaert zijn leugenverhaal over de samenzwering tegen de koning inleidt, ondersteunt deze lezing. Cf. Van Daele 1994, p. 478.

59 *RV* 42, 86, 1216, 1225, 1322.

60 'Zijn schuld verbiedt zijn komst', *RV* 32; 'zoals een booswicht niet graag in het licht verschijnt', *RV* 33. *Venit* (komt) markeert de parallel, evenals *fugit* (mijdt, schuwt): in *RV* 34 mijdt Reynaert het feest van de koning (*regia festa fugit*) terwijl in *RV* 1308-1309 mens en dier Kriekeputte mijden (*fugit … fugiunt*).

61 'Diep berouw beroert me / omdat ik schuldig ben aan vroeger wangedrag', *RV* 625-626; 'Een zware schuld / rust op mij; alle vogels, dieren deed ik kwaad', *RV* 645-646.

62 Van Daele 1994, 307 (hol) en 501-502 (Kriekeputte).

63 Tot slot nog een overweging naar aanleiding van een opmerking van Van Daele ('Het moer past niet in de klassieke *locus terribilis*. [...] De Reynaertdichter heeft de klassieke *locus terribilis* geactualiseerd'; Van Daele 1994, p. 500). Er is evenwel in de klassieke Latijnse literatuur een passage te vinden waarin moerassen een belangrijk onderdeel van een *locus terribilis* vormen. In boek I 61 van zijn *Annales* (*Jaarboeken*), een deel van de *Annales* dat slechts in een manuscript is overgeleverd, vertelt de Romeinse geschiedschrijver Tacitus hoe de veldheer Germanicus zes jaar na de voor de Romeinen catastrofaal verlopen veldslag in het Teutoburger Woud dwars door vijandelijk gebied terugkeert naar het slagveld om de onbegraven stoffelijke resten van Varus en zijn drie legioenen te begraven. Dwars door onbegaanbare moerassen en wouden baant hij zich een weg naar het slagveld en weer terug naar de 'beschaafde wereld' aan de westzijde van de Rijn: 'Nadat Caecina vooruitgestuurd was om het onoverzichtelijke bosgebied te verkennen en bruggen en dammen te bouwen in de drassige moerassen en het verraderlijke terrein, trokken ze het sombere en zowel door zijn aanblik als de herinnering onheilspellende gebied binnen. [...] In het gebied tussen de twee kampen in lagen uitgebleekte beenderen her en der verspreid of op een hoop bij elkaar, al naar gelang ze op de vlucht geslagen waren of stand hadden gehouden. Ernaast lagen afgebroken speren en karkassen van paarden, schedels van mensen waren aan boomstammen vastgespijkerd. Op de open plekken in de buurt bevonden zich de macabere altaren waarop ze de stafofficieren en de centurio's van de eerste rangen afgeslacht hadden. [...] dwars door uitgestrekte moerassen ... het terrein was een al veengrond, kleverig door de zware modder of verraderlijk door de beken. Het gebied was omgeven door bossen op lage hellingen.' (Tacitus, *De jaren van Tiberius. Annalen boek I-VI*, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door M.A. Wes, 's-Hertogenbosch, 1999, p. 122, 124). Tacitus' beschrijving van de onheilspellende moerassen en wouden is schatplichtig aan Vergilius' beschrijving van de onderwereld in *Aeneis* VI; cf. Robert T.S. Baxter, 'Virgil's influence on Tacitus in books 1 and 2 of the *Annals*', in: *Classical Philology*, 67 (1972) 4, p. 254-255.

Literatuur

- Gerard-H. Arendt, *Die satirische Struktur des mittelniederländischen Tierepos* 'Van den vos Reynaerde', Keulen, 1965.
- André Bouwman, *Reinaert en Renart. Het dierenepos* Van den vos Reynaerde *vergeleken met de Oudfranse* Roman de Renart, Amsterdam, 1991.
- [Bouwman en Besamusca 2002] *Reynaert in tweevoud. Deel 1: Van den vos Reynaerde*, bezorgd door André Bouwman en Bart Besamusca, Amsterdam, 2002.
- [Bouwman en Besamusca 2009] *Of Reynaert the Fox. Text and Facing Translation of the Middle Dutch Beast Epic Van den vos Reynaerde*, edited with an introduction, notes and glossary by André Bouwman en Bart Besamusca. Translated by Thea Summerfield, Amsterdam, 2009.
- [F. Buitenrust Hettema 1910-1911], *Van den vos Reynaerde II*, inleiding, aantekeningen, glossarium door F. Buitenrust Hettema, Zwolle, [1910-1911].

- Rik van Daele, *Ruimte en naamgeving in* Van den vos Reynaerde, Gent, 1994.

- Klaus Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Keulen/Wenen, 1974.

- Bruno van Gasse, 'Antropomorfisme en ander ongedierte', in: *Reynaert bloemleest Tiecelijn. Een selectie van bijdragen uit 5 jaar Tiecelijn*, onder redactie van Rik van Daele, Marcel Ryssen en Erwin Verzandvoort, Sint-Niklaas, 1993, p. 86-94 (oorspronkelijk verschenen in: *Tiecelijn*, 4 (1991) 5, p. 98-105.

- [D'Hane-Scheltema 1993] Ovidius, *Metamorphosen*, vertaald door M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam, 1993.

- W.Gs Hellinga, *Van den vos Reynaerde, I Teksten, diplomatisch uitgegeven naar de bronnen voor het jaar 1500*, Zwolle, 1952.

- Herman Heyse, 'De kievit roept "Kievit", maar riep de schavuit wel "scuvuut"?', in: *Reynaert bloemleest Tiecelijn. Een selectie van bijdragen uit 5 jaar Tiecelijn*, onder redactie van Rik van Daele, Marcel Ryssen en Erwin Verzandvoort, Sint-Niklaas, 1993, p. 49-53 (oorspronkelijk verschenen in: *Tiecelijn*, 3 (1990) 2, p. 22-26).

- R.B.C. Huygens, *Reynardus Vulpes. De latijnse Reinaert-vertaling van Balduinus Iuvenis*, critisch uitgegeven en vertaald door Dr. R.B.C. Huygens, Zwolle, 1968.

- M.C.J.M Jonkers, *Reynardus en Reynaert. Verkenningen rond de Reynaert-receptie in de Reynardus Vulpes van Balduinus, nomine Iuvenis*, Groningen, 1985.

- [Muller 1942], *Van den vos Reynaerde*, exegetische commentaar door J.W. Muller, Leiden, 1942.

- [Mynors 1969] P. Vergilii Maronis, *Opera*, ed. R.A.B. Mynors, Oxford, 1969.

- [Nieuwenhuis 2012] Boudewijn de Jongere, *Reynardus vulpes*, vertaald door Mark Nieuwenhuis, in: *Tiecelijn 25*, (2012), p. 290-340.

- Hans Rijns, 'Het Cuwaert-motief. Sodomie in de *Reynaert?*', in: *Tiecelijn 19*, (2006) 4, p. 353-356.

- [Schrijvers 1996] Vergilius, *Aeneis*, vertaald door Piet Schrijvers, Groningen, 1996.

- [Tarrant 2004] Ovidius, *Metamorphoses*, ed. R.J. Tarrant, Oxford, 2004.

- Jozef Janssens, Rik van Daele, Veerle Uyttersprot en Jo de Vos, *Van den vos Reynaerde. Het Comburgse handschrift*, Leuven, 1991.

- [Verwijs 1980] Jacob van Maerlant's *Naturen Bloeme*, door Eelco Verwijs, [Arnhem], 1980 (ongewijzigde herdruk van Groningen, 1878).

- Andries Welkenhuysen, 'A Latin Link in the Flemish Chain: The Reynardus Vulpes, its Authorship and Date', in: E. Rombauts en A. Welkenhuysen (ed.), *Aspects of the Medieval Animal Epic. Proceedings of the International Conference Louvain May 15-17*, Leuven/Den Haag, 1975, p. 113-128.

DE VOS IN DE FABELS VAN LA FONTAINE*

Hans Rijns

Tijdens de voorbereiding van de editie van Gheraert Leeus *Dye hystorien ende fabulen van Esopus* (Leeu 1485) en het artikel in *Tiecelijn 24* over de fabelverzameling van Gheraert Leeu (Rijns 2011: 217-248), heb ik de 243 fabels van La Fontaine niet bij mijn onderzoek betrokken: deels omdat zijn fabels in de zeventiende eeuw gepubliceerd zijn, deels omdat La Fontaine de oorspronkelijk esopische fabels aanzienlijk heeft bewerkt. Bovendien hebben zijn fabels een gigantische hoeveelheid primaire en secundaire literatuur opgeleverd. Bij een eerste poging om secundaire literatuur voor dit artikel te verzamelen, duizelde het me van de ontelbare edities (al dan niet in een bewerking en/of vertaling) en boeken en artikels. Over de context waarin La Fontaine zijn fabels schreef zijn vele boeken volgeschreven. De allusies op tijdgenoten, historische gebeurtenissen, klassieke werken en mythologische figuren vragen om uitgebreide annotaties en een groot notenapparaat. U zult begrijpen dat ik me beperkingen moest opleggen en dat ik geen tot weinig toelichtingen geef vanwege de beschikbare ruimte.

Wat ik presenteer is niet meer dan een globale kennismaking. Ik beperk me daarbij tot de negentien fabels waarin de vos als protagonist optreedt en vergelijk de fabels van La Fontaine met de eerder door mij bestudeerde en uitgegeven fabels van Gheraert Leeu (1485) om zo een indruk te krijgen van de bewerkingen van La Fontaine. Leeu maakte een vertaling van een Franse druk (*Esope*, Julien Macho 1482 of 1484) die op zijn beurt weer een vertaling was van de Latijns-Duitse druk van Heinrich Steinhöwel (*Esopus*, 1476-1477).[1]

Het bewogen leven van Jean de la Fontaine

Jean de la Fontaine (1621-1695) is geboren in Château-Thierry, een plaats aan de Marne in Picardië. Zijn vader, Charles de la Fontaine (1594-1658), was adviseur van de koning en 'maître des eaux et forêts' (houtvester, een hoge functie in het zeventiende-eeuwse Frankrijk) van het hertogdom Château-Thierry. Zijn moeder, Françoise Pidoux (1582-1644), was de dochter van een schout.

Gravure: Jean de la Fontaine

De familie behoorde tot de betere kringen, maar was niet van adel. Tot zijn tiende gaat La Fontaine naar school in zijn geboorteplaats, maar hij rondt zijn schooltijd in 1636 af in Parijs. Hoewel hij voorbestemd is zijn vader op te volgen, geeft hij de voorkeur aan een religieuze loopbaan en treedt op zijn twintigste in bij de Frères de l'Oratoire in Parijs voor de studie van de theologie, die hij echter na achttien maanden afbreekt. Hij keert terug naar Château-Thierry. Daar maakt hij kennis met de *Odes* van de Franse dichter François de Malherbe (1555-1628), wat hem inspireert om schrijver te worden. Van 1645 tot 1647 studeert hij rechten in Parijs. Tijdens zijn studie komt hij in aanraking met literaire kringen en schrijft hij zijn eerste gedichten. La Fontaine verdiept zich in Latijnse schrijvers als Publius Terentius (ca. 195-159 v. Chr.), Vergilius (70-19 v. Chr.) en Horatius (65-8 v. Chr.), maar ook de Franse schrijvers François Rabelais (1483?-1553) en Clément Marot (1496-1544) behoren tot zijn favorieten. Griekse schrijvers als Plato (427-347 v. Chr.) en Plutarchus (ca. 46-ca. 120 n. Chr.) kent hij uit Latijnse vertalingen, want hij beheerst het Grieks niet. Ook de Italiaanse schrijvers Ludovico Ariosto (1474-1533) en Giovanni Boccaccio (1313-1375) zijn voor hem geen vreemden.

In 1647 trouwt hij, op aandringen van zijn vader, met de toen veertienjarige Marie Héricart, een officiersdochter die hem in 1653 een zoon schenkt: Charles de La Fontaine. Dit huwelijk schijnt slecht te zijn geweest en werd in 1658 ontbonden. In 1652 neemt La Fontaine het ambt van zijn vader over. Zijn eerste werk geeft hij in 1654 uit: *L'Eunuque* (*De eunuch*), een vertaling van de komedie van Terentius. Na de dood van zijn vader in 1658 verlaat La Fontaine zijn geboortestad en wordt hij door zijn oom Jacques Jannart in Parijs voorgesteld aan Nicolas Fouquet, de minister van Financiën, bij wie hij in

dienst treedt. Aan hem draagt La Fontaine in 1658 zijn eerste originele werk op: *Adonis*. Fouquet valt echter in 1661 door fraude met staatsgelden in ongenade bij koning Lodewijk XIV (1638-1715) en belandt in de gevangenis. La Fontaine keert wederom terug naar Château-Thierry. Hij begeleidt, al dan niet onder dwang, in 1663 zijn oom Jaques Jannart, die wegens zijn aandeel in de affaire Fouquet verbannen wordt, naar Limoges. Ondertussen blijft La Fontaine schrijven en brengt hij verscheidene werken uit: *Ode au roi* (1663) en het eerste deel van *Contes et nouvelles en vers* (1665) waarin zijn eerste sprookjes *Joconde* en *Le cocu battu et content* zijn opgenomen. Zijn eerste fabels in zes boeken worden in 1668 in twee delen uitgebracht. Het eerste deel bevat de boeken I tot en met III, het tweede IV tot en met VI. De twee delen zijn samengebracht in *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, een titel die de verzameling fabels vanaf de eerste publicatie in 1668 tot de laatste in 1694 blijft dragen. De beide delen draagt La Fontaine op aan de zoon van Lodewijk de XIV, de dauphin, die dan zes jaar is.

Na de val van Fouquet brengt de hertog van Bouillon hem in contact met Marguerite de Lorraine (1615-1672), weduwe van de hertog Gaston d'Orleans (1608-1660). Vanaf 1664 tot 1672 is de schrijver bij haar in dienst als een gentilhomme servant (bediende) in het Palais du Luxembourg in Parijs.

In 1671 publiceert hij acht nieuwe fabels: *Fables nouvelles et autres poésies*, die later ondergebracht worden in de boeken VII, VIII en IX.

Na het overlijden van Marguerite de Lorraine vindt hij in 1672 onderdak bij Marguerite de La Sablière (1640-1693), een zeer ontwikkelde vrouw voor haar tijd (zij beheerst Latijn, Grieks en wiskunde). In 1668 scheidde zij van de bankier Antonie de Rambouillet de la Sablière (1624-1679). Haar salon is een trefpunt van een gemêleerd gezelschap van dichters, filosofen, geleerden en 'hommes de plaisir'. Uit die tijd stamt La Fontaines vriendschap met Molière (1622-1673), Racine (1639-1699) en Boileau (1636-1711). Omstreeks 1674 maakte hij, met Racine en Boileau, deel uit van een groepje dichters onder protectie van Madame de Montespan en haar zuster Madame de Thiange. De verzameling fabels wordt in 1678 met twee delen uitgebreid. Deel 3 bevat de boeken VII en VIII. Een jaar later verschijnt deel 4 waarin de boeken IX, X en XI zijn opgenomen. Ze zijn door La Fontaine opgedragen aan Madame de Montespan, de maîtresse van Lodewijk XIV. De Académie française benoemt hem in 1683 tot lid van deze prestigieuze instelling.

In 1692, het jaar waarin hij ernstig ziek wordt, werkt La Fontaine aan een gereviseerde en complete versie van al zijn tot dan toe uitgebrachte fabels. De

al eerder uitgebrachte fabels worden gebundeld in vier delen. Deel 1 en 2 bevatten de boeken I tot en met VI, deel 3 de boeken VII en VIII en deel 4 ten slotte de boeken IX, X en XI. De complete verzameling fabels draagt hij op aan de hertog van Bourgondië, de kleinzoon van Lodewijk XIV. Boek XII, bestaande uit 27 fabels, wordt in 1694 gepubliceerd en later aan de verzameling toegevoegd.

Na de dood van de Marguerite de La Sablière brengt hij de laatste jaren van zijn leven door in het huis van Philibert d'Hervart (1693-1695). Hij voelt zijn dood naderen en zoekt troost in het katholicisme. La Fontaine overlijdt, 73 jaar oud, op 14 april 1695 in Parijs, waar hij begraven wordt op het cimetière des Saints-Innocents. Als het cimetière de Père-Lachaise in 1804 wordt geopend, worden de overblijfselen van La Fontaine, tegelijk met die van Molière, overgebracht naar het nieuwe kerkhof.

Niet alle werken van La Fontaine zijn in deze korte levensbeschrijving opgenomen. Hij schreef naast de 243 fabels ook odes, satires, elegieën, balladen, opera's, komedies en romans. De fabels zijn in bijna alle talen van Europa vertaald of bewerkt. In het Nederlands onder andere door Joannes Nomsz (*Fabelen van J. de La Fontaine, in nederduitsche vaerzen overgebracht door J. Nomsz*, 1786), Jan Jacob Lodewijk ten Kate (*De fabelen van La Fontaine*, 1871), Jan Prins (*Fabels van La Fontaine*, 1941) en Jan van den Berg (*Fabels van La Fontaine, complete editie*, 1990).[2]

Belangrijkste werken van La Fontaine: *L'Eunuque* (1654); *Les Rieurs du Beau-Richard* (1659); *l'Elégie aux nymphes de Vaux (1663); La Relation d'un Voyage de Paris en Limousin (1663); Ode au roi* (1663); *Joconde* en *Le Cocu battu et content (1664); Contes et nouvelles en vers* (1665, 1666, 1671, 1675); *Fables choisies mises en vers* (I-VI: 1668; VII-VIII: 1678; IX-XI: 1679; I-XI: 1693; XII: 1994); *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669); *Adonis* (1669); *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* (1671); *Le Soleil et les Grenouilles* en *Le Curé et le Mort* (1672); *La Captivité de Saint Malc* (1673); *Daphné* (1674); *Poème du Quinquina* (1682); *Ouvrages de prose et de poésie* (1685); *Epitre à Huet* (1687); *Le Milan, le Roi et le Chasseur* (1688); *Les Compagnons d'Ulysse* (1690); *Les deux Chèvres et le Thésauriseur et le Singe* (1691); *Astrée* (1691); *La Ligue des Rats* (1692). *Voor een volledig overzicht van alle werken raadpleegt men de Chronologie in Collinet 1991: p. CLI-CLXVII.*

Waar haalde La Fontaine zijn stof vandaan?

Moderne commentatoren gaan ervan uit dat La Fontaine geput heeft uit meerdere bronnen (Smith 1999: 12). Collinet sluit bijvoorbeeld niet uit dat La Fontaine een druk van Julien Macho (eerste druk 1480) als bron gebruikt kan hebben (Collinet 1991: 1089). Dit zou dan kunnen gelden voor alle fabels die ook in Leeu 1485 voorkomen. Ook de *Hecatomythium* (1495) en *Hecatomythium Secundum* (Venetië, 1499) van Laurentius Abstemius (ca. 1440-1508) komen in aanmerking. Het zijn verzamelingen van respectievelijk 100 en 97 fabels, geschreven in het Latijn, waarvan sommige zijn vertaald uit het Grieks en sommige door Abstemius zelf verzonnen. Genoemd worden verder Guillaume Guéroults *Premier livre des Emblèmes* (Lyon, 1550) en de fabelbundel *Esbatement moral des animaux*, (Plantijn, Antwerpen, 1578).

Daarnaast kon La Fontaine putten uit de *Mythologia Aesopica*.[3] Ook de Latijnse *Apologi Phaedrii* (1643) van Henri Régnier en de Franse vertaling van Phaedrus' *Les fables de Phèdre* (1647) uitgegeven door Louis-Isaac Lemaistre de Sacy (1613-1684) worden vaak door Collinet als mogelijke bron aangewezen.

Soms is Collinet naar onze maatstaven bij zijn bronvermeldingen wat onnauwkeurig. Ik kon bijvoorbeeld niet achterhalen welke bron Collinet bedoelt als hij naar *Esope* verwijst. Dit kan namelijk verwijzen naar een van de boeken in de *Mythologia Aesopica* van Nevelet (*Æsopi fabulæ*), maar ook naar andere afzonderlijke drukken, bijvoorbeeld de *Esope* van Macho. *Phèdre* kan verwijzen naar de *Mythologia Aesopica* (*Fabularum Æsopicarum Phædri*), maar ook naar de *Apologi Phaedrii* van Henri Régnier of naar *Les fables de Phèdre* van Lemaistre de Sacy. Een verwijzing naar Abstemius ten slotte kan verwijzen naar zowel de twee boeken (1495 en 1499), als naar de *Mythologia Aesopica* van Nevelet (*Abstemii fabulæ*). Men moet dus een flinke slag om de arm houden bij Collinets bronvermeldingen.

Er is in het werk van La Fontaine geen sprake van plagiaat (Smith 1999: 12). Het vertalen, imiteren en overtreffen van het origineel (translatio, imitatio en aemulatio) kent een lange voorgeschiedenis en stamt al uit de oudheid. Tot en met het classicisme (zeventiende eeuw) was dit een gebruikelijk methode (Van Gorp e.a. 1998: 215). De originaliteit van La Fontaine schuilt volgens Smith in de wijze waarop hij de fabels bewerkt (Smith 1999: 12).

La Fontaine ging ervan uit dat de dieren een ziel hebben en dat zij om te overleven zich net zo gedragen als mensen. Mensen kunnen zich daarom spiegelen aan het gedrag van de dieren. In de 243 fabels legde hij de politieke en

maatschappelijke omstandigheden onder de absolutistische heerschappij van de zonnekoning (Lodewijk XIV) bloot en hield hij zijn tijdgenoten op satirische wijze een spiegel voor. Om aan de censuur te ontkomen maakte hij vooral gebruik van esopische fabels waarin hij voor de goede verstaander zijn kritiek verwerkte. Toch ontkwam ook hij niet aan de censuur. De publicatie van de vierde *Contes et nouvelles en vers* werd hem in 1675 door de luitenant-generaal van de Parijse politie, Nicolas de la Reynie (1625-1709), bemoeilijkt. La Reynie was een beruchte verdediger van het despotisme van Lodewijk XIV.

Retorisch hoogtepunt van gekunsteldheid?

In de uitgave van de inaugurale rede die prof. dr. Paul Smith uitsprak op 25 juni 1999 bij de aanvaarding van zijn hoogleraarschap in de Franse letterkunde aan de Universiteit van Leiden, trof ik een aantal lezenswaardige opmerkingen aan over de receptiegeschiedenis van La Fontaine die ik u niet wil onthouden.

Al tijdens zijn leven beschouwde men La Fontaine als de tweede Esopus. Door tijdgenoten en vrienden werd hij 'le bonhomme' (de naïeve, onnozele man) genoemd. Zijn sociale onaangepastheid en onhandigheid stonden volgens de schrijvers De la Bruyère (1645-1696) en Racine (1692-1763) in absolute tegenspraak met zijn zoetvloeiende pen. Ook door de rol die zijn fabels gingen spelen in het onderwijs dringt zich de vergelijking met Esopus op (Rijns 2007: 227-230). Als eerste vertaalde François Fénelon (1651-1715) een aantal fabels van La Fontaine in het Latijn voor zijn pupil, de jonge hertog van Bourgondië (1682-1712), kleinzoon van Lodewijk XIV. In de achttiende eeuw gebruikte men in toenemende mate de fabels van La Fontaine in het retorica- en literatuuronderwijs, zoals blijkt uit eigentijdse handboeken.

Niet iedereen was ervan overtuigd dat de fabels geschikt waren voor het onderwijs. De naïeve stijl van La Fontaine werd door Marmontel (1723-1799) gezien als een retorisch hoogtepunt van gekunsteldheid. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) stelde in zijn pedagogische roman *Emile ou De l'éducation* (1762) dat het jonge kind niets hoefde te lezen en al helemaal niet de fabels van La Fontaine; het zou er in het algemeen toch niets van begrijpen. Aan de hand van een parodistische *close reading* legt hij *Le Corbeau et le Renard* ('De raaf en de vos') uit, waarvan hier een klein voorbeeld.

De verzen 'Maître Corbeau, sur un arbre perché / Tenait en son bec un fromage' ('Meester Raaf, op een boom gezeten, had in zijn snavel een stuk kaas')

zijn volgens Rousseau voor een kind onbegrijpelijk. Met de combinatie 'Maître' en 'Corbeau' kan men bij een jong kind niet aankomen. Ook de inversie 'sur un arbre perché' zou een kind niet snappen. Inhoudelijk klopt de fabel ook niet, want een raaf houdt niet van kaas. En zo gaat hij nog een tijdje door. Het kind, zo besluit hij, zou de moraal wel eens op kunnen vatten als een pleidooi voor vleierij (de vos krijgt het toch maar mooi voor elkaar). Hetzelfde geldt volgens Rousseau voor de moraal in de overbekende fabel *La Cigale et la Fourmi* ('De krekel en de mier'). Een kind kan dit uitleggen als een aansporing tot gierigheid. Het fijnzinnige spel dat La Fontaine met de moraal speelt gaat kinderen boven hun pet. In *La Cigale et la Fourmi* wordt volgens een latere muggenzifter, de entomoloog Jean-Henri Fabre (1823-1915), de jeugd een verkeerd beeld gegeven van de natuurlijke historie van krekels en mieren. In zijn *Souvenirs entomologiques* (1907) verwijt hij La Fontaine dat hij de krekel verwart met de cicade en dat de beide insecten planteneters zijn. Zij eten geen vliegjes of wormpjes, zoals La Fontaine beweert.

Deze en latere kritiek tastte de reputatie van La Fontaine als schoolauteur echter niet aan. In de negentiende eeuw verschenen maar liefst meer dan 1200 verschillende uitgaven, waarvan het merendeel voor schoolgebruik.

La Fontaine behoorde volgens de literator Sainte-Beuve (1804-1869) tot het 'aloude Gallische ras'. Zijn fabels waren een uiting van 'het ras en het genie van onze voorvaderen'. De positivistische denker Taine (1828-1893) noemde La Fontaine het product van 'race, milieu et moment', en zijn fabels 'het epos van Frankrijk'.

Dit nationalisme speelde ook een rol rond het 'fin de siècle'. De Franse regering bewerkstelligde in de periode 1880-1900 de canonisatie van La Fontaine als schoolauteur. Tijdens de begintijd van de Derde Republiek seculariseerde het lager onderwijs in hoge mate. Kruisbeelden verdwenen uit de klaslokalen. La Fontaines fabels namen de plaats in van de catechismus. De humanistische lekenmoraal verving de religieuze moraal. La Fontaine maakte volgens velen deel uit van het Franse culturele erfgoed.

Ook later, in de twintigste eeuw, vinden we staaltjes van nationalistische verheerlijking van de fabels van La Fontaine terug. De criticus Louis Arnauld (1864-1949) vindt in *La Terre de France chez La Fontaine* (1924) het werk van La Fontaine 'een poëtica van de Franse bodem' en Ferdinand Cohin laat ons in *L' Art de La Fontaine dans ses Fables* (1929) weten dat 'Het werk van La Fontaine is ontstaan uit de Franse bodem en tot bloei is gekomen onder de stralen van de meest zuivere Franse geest; het is een van de meest exquise bloemen die

het genie van het ras heeft voortgebracht op het gebied van de kunst'. Met deze bedenkelijke loftuitingen gingen extreem rechtse partijen in Frankrijk aan de haal. Jean Marie Le Pen (1928-), de leider van het Front National, noemde tijdens de presidentsverkiezingen in 1995 de fabelverzameling van La Fontaine zijn 'livre de chevet' (lievelingsboek).

Nog steeds is La Fontaine dankzij zijn stijl en humanisme de meest populaire auteur op alle niveaus van het Franse onderwijs. Vanaf de école maternelle tot en met de laatste klassen van het middelbaar onderwijs maken de fabels *La Cigale et la Fourmi* en *Le Corbeau et le Renard*, op de voet gevolgd door *Le Lièvre et la Tortue* ('De haas en de schildpad') en *Le Loup et l'Agneau* ('De wolf en het lam'), als meest populaire fabels deel uit van het onderwijsaanbod. Hele 'volkstammen' in Nederland, en naar ik vermoed ook in Vlaanderen, hebben de fabels van La Fontaine uit hun hoofd moeten leren. Het overkomt mij vaak dat als ik begin over de fabeleditie waaraan ik werk, dat men spontaan een of meerdere fabels van La Fontaine in het Frans begint te declameren.

Negentien fabels met de vos[4]

Le Corbeau et le Renard
De raaf en de vos (I, 2)

De fabel over de raaf met een kaas in zijn bek is een van de meest bekende fabels. De vos weet door zijn gevlei de kaas van de raaf af te troggelen. Leeu opent met een zedenles in het begin (promythium): 'Die vijftyende fabule is vander raven ende van Reynaert den vos. Die ghene die hem verwoechden (zich laten overladen) van die flatterye der loftuyters ende flatteerders gheloven, dicwijlen ghebuertet dat hem naemaels zeere berouwet.' (Leeu: I, 15.) Het promythium ontbreekt bij La Fontaine. Maya Slater schreef hierover dat La Fontaine dit met opzet deed. Hij begon met een duidelijke beginregel waardoor een lezer snel de fabel kon vinden (Slater 2001: 3). 'Maitre Corbeau, sur un arbre perché, / Tenait en son bec un fromage'. Kort en krachtig en iedereen weet welke fabel hier bedoeld is.

De fabel van La Fontaine komt verder aardig overeen met die in de druk van Leeu, maar La Fontaine overdrijft: 'Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois' (U bent de feniks onder de bewoners van dit bos). Leeu volstaat met: 'O suverlijcke rave, ghij sijt die scoenste voghel onder alle die anderen'. Deze overdrijvingen

Raaf met kaas in zijn bek en de vos

– de classicist La Fontaine is kind van zijn tijd – komen we in meer fabels van hem tegen. Net als Leeu eindigt La Fontaine met een zedenles aan het eind (epimythium): 'Apprenez que tout flatteur / Vit aux dépens de celui qui l'écoute. / Cette leçon vaut bien un fromage sans doute. / Le Corbeau honteux et confus / Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.' ('Bedenk dat elke vleier leeft ten koste van hem die naar hem luistert. Deze les over de kaas legt het zonder twijfel goed uit. De beschaamde en verwarde raaf zwoer, maar een beetje te laat, dat het hem niet meer zou overkomen.')

De fabel van de kraai, de vos en de kaas wordt ook aangehaald in de *Roman de Renart*. In branche VI (1190), *Le duel de Renart et d'Isengrin*, klaagt de kraai over de vos die zijn kaas ontfutselde (v. 327, Dufournet & Méline 1985: 419-421).

Als mogelijke bronnen voor La Fontaine verwijst Collinet naar de *Æsopi fabulae*, fabel 204 in de *Anonymus Neveleti*. De fabel komt ook voor in *Phèdre* (I, 13) van Sacy 1647 (Collinet 1991: 1060-1061).

Le Renard et la Cigogne
De vos en de ooievaar (I, 18)

Een kenmerk van een fabel is dat het verhaal kort en bondig wordt weergegeven (Slater 2001: 10-11). Alhoewel La Fontaine in zijn epiloog zegt dit ook te willen toepassen, valt zijn redundantie op. In de fabel over de vos en de ooievaar wordt

aan het begin de kern van het verhaal weergegeven: 'Compère le Renard se mit un jour en frais, / Et retint à dîner commère la Cigogne. / Le régal fut petit et sans beaucoup d'apprêts: / Le Galand, pour toute besogne / Avait un brouet clair (il vivait chichement). / Ce brouet fut par lui servi sur une assiette. / La Cigogne au long bec n'en put attraper miette; / Et le Drôle eut lapé le tout en un moment.' ('Op een dag nodigde de vos mevrouw Ooievaar uit voor een diner. De maaltijd was bescheiden en zonder veel garnering: de bedrieger, in alles wat hij doet, heeft een bouillon bereid (hij leefde eenvoudig). Deze soep werd door hem geserveerd in een bord. De ooievaar met haar lange snavel kon er niets van eten; en de schavuit likte het allemaal in een oogwenk op.')

Leeu heeft minder woorden nodig om de fabel in te leiden: 'Het was eens een vos die welcke den craen met hem ten avontmael om te eten ghenodet hadde. Ende als die crane met hem teten ghecomen was, soe leyde hi hem sijn spijse in een platte panne, daerse die crane niet uut nemen en mocht.' (Leeu: II, 13.)

De wraak van de ooievaar is zoet. Op haar beurt nodigt zij de vos uit en serveert de maaltijd in een glazen kan met een lange hals. De vos rest niets anders dan verlekkerd naar de maaltijd te kijken en de kan af te likken. De vos begrijpt dat hij op zijn beurt bedrogen is. De fabel eindigt met de moraal: wie anderen hoont of bedriegt, kan gemakkelijk op zijn beurt bedrogen worden. Men verdient veel lof als men de echte deugniet, die altijd met leugens leeft, een loer draait. La Fontaine eindigt ook met een les, maar hij waarschuwt de bedriegers: 'Trompeurs, c'est pour vous que j'écris, / Attendez-vous à la pareille.' ('Bedriegers, ik schrijf het voor jullie, let op dat met jullie niet hetzelfde gebeurt.')

Bronnen: *Anonymus Neveleti*; Sacy 1647: *Phèdre* (I, 26) (Collinet 1991: 1074-1075).

Le Loup plaidant contre le Renard par devant le Singe
De wolf, de vos en de apin (II, 3)

In deze fabel daagt de wolf de vos voor het gerecht omdat de vos hem zou bestolen hebben. De vos ontkent natuurlijk in alle toonaarden. De rechter, een apin, velt het vonnis dat zij inleidt met de volgende woorden: 'Du (de wolf) en hebste niet verloren dat ghene dat ghi voer trecht geeysschet hebbet ende ghi, Reynaerdt, mercket ende overlegghet wel dat ghi dicwijlen eenich dinck ghestolen ende gherovet hebt, hoe wel dat ghijt inden rechte al hier voer mi myssaect (ontkent).' (Leeu: II, 18.)

De apin veroordeelt hen beiden, want ze ziet in 'dat sij beyde quaet ende onrechtvaerdich waren'. Ze moeten voortaan alles delen. Een merkwaardig vonnis, want wie garandeert dat beide bedriegers in de toekomst alles eerlijk zullen delen? La Fontaine volgt in grote lijnen de oorspronkelijke fabel. Hij voegt een verwijzing naar Themis toe. Themis was in de Griekse mythologie een titaan. Zij personifieerde het goddelijk recht. Leeu heeft geen verwijzing naar deze godin. In zijn commentaar op deze fabel verwijst Randoph Runyon naar de voorafgaande fabel (Runyon 2000: 26-27): 'Le conseil tenu par les rats' ('Het overleg gehouden door de ratten', La Fontaine II.2). De ratten hebben veel last van de kat die de een na de andere rat opvreet. Ze besluiten de kat een bel aan te binden, maar wie van de ratten durft dat? Uiteindelijk blijft het bij een besluit. La Fontaine eindigt de fabel met een ironische verwijzing naar hovelingen: 'Ne faut-il que délibérer, / La cour en conseillers foisonne; / Est-il besoin d'exécuter, / L'on ne rencontre plus personne.' ('Indien het om beraadslagen gaat, heeft het hof een overvloed aan raadgevers; maar als het op uitvoeren aankomt, vindt men niemand.')

Runyon ziet een overeenkomst in beide fabels. Zowel 'de kat de bel aanbinden' als de eerlijke verdeling van gestolen goederen door bedriegers is een onmogelijkheid. In een noot bij de fabel van de wolf, de vos en de apin verdedigt La Fontaine zijn besluit om deze tegenstrijdige fabel toch op te nemen in zijn bundel. La Fontaine legt volgens Runyon de nadruk op de onwetendheid van de rechter om in deze zaak een uitspraak te doen. Phaedrus, aan wie La Fontaine de fabel heeft ontleend, daarentegen benadrukt dat aan een bedrieger nimmer geloof moet worden gehecht. Leeu neemt deze conclusie over: 'Want die ghene die van ghewoenten hebben te doen valscheyt ende bedroch, het is recht dat si altijt in onghevallicheyden ende in een quaet vermoeden vanden menschen leven sullen'. De apin veroordeelt de vos en de wolf tot elkaar: ze zullen altijd ruzie blijven maken over de verdeling.

De fabel van de ratten die de kat een bel willen aanbinden, komt niet voor in Leeu 1485.

Bronnen: *Anonymus Neveleti;* Sacy 1647: *Phèdre* (I, 10) (Collinet 1991: 1081).

Le Coq et le Renard
De haan en de vos (II, 15)

In deze fabel wordt de bedrieglijke vos door de haan in het ootje genomen. De hongerige vos is uit op een lekker hapje en probeert de haan uit de boom te

praten waar hij uit vrees voor de vos was ingevlogen. De vos wil de haan wijsmaken dat men een vergadering heeft gehouden waarin tot een eeuwige vrede tussen alle dieren besloten is, zodat niemand de ander meer zal belagen of onrecht zal aandoen. De haan vertrouwt de vos niet en speldt hem op de mouw dat er twee windhonden aan komen rennen om, zoals de vos verteld heeft, de vrede te melden. Als de haan doet alsof hij uit de boom komt om de vos en de twee windhonden uit blijdschap de vredeskus te geven, besluit de vos het op een lopen te zetten. De vredeskus, een katholieke traditie, ontbreekt bij Leeu; de windhonden zijn bij hem twee honden (Leeu VIII, 14).

Over de onverwachte wending in de fabel schrijft Slater dat La Fontaine vaak in zijn gedichten coïncidenties een rol laat spelen, al dan niet als een valse voorstelling van zaken. Zij noemt dit een 'manipulated coincidence'. Het doel van deze gemanipuleerde samenloop van omstandigheden is de fabel onvoorspelbaar en humoristischer te maken. Bij een onverwachte wending komen de uitspraken van dieren plotseling in een ander licht te staan, zoals in deze fabel. La Fontaine ontleent dit stijlkenmerk aan de bronnen die hij gebruikt (Slater 2001: 16-21).

De fabel van de vos en de haan is ook terug te vinden in de *Ysengrimus* (Mann 1987: 407-435). De herkomst van deze fabel is lange tijd onduidelijk geweest. Steinhöwel verwijst in zijn druk naar het einde van het vierde boek van *Romulus*, maar de fabel over de dierenvrede komt in geen van de Romulushandschriften voor. Dicke heeft de fabel gevonden als laatste fabel in een afschrift van de fabels van Romulus gebaseerd op de tekst Vincent van Beauvais (Dicke 1994: 68, noot 148).

Deze fabel komt ook voor in de *Facetiae* van Poggio (LXXIX).[5]

La Fontaine heeft waarschijnlijk gebruik gemaakt van de druk van Guillaume Guéroult van 1550: *Premier livre des Emblèmes*. Collinet noemt ook de *Esope* van Macho (1984) als mogelijke bron (Collinet 1991: 1089).

Le Renard et le Bouc
De vos en de bok (III, 5)

De vos en de bok dalen af in een waterput om te drinken. Als hun dorst gelest is merken ze dat ze niet meer uit de put kunnen komen. De vos stelt voor dat de bok op zijn achterpoten gaat staan en zijn voorpoten tegen de muur van de put zet, zodat hij op de schouders en de kop van de bok kan springen en op die manier de put uit kan komen. Eenmaal uit de put zal hij de bok er uittrekken. Zo gezegd, zo gedaan, maar als de vos uit de put gesprongen is, laat hij de bok

achter. Hij bespot de bok: 'Ha, meyster bock, haddet saeck gheweest dat ghi wijs hadt gheweest, du soutste selve alre eerst overleyt hebben hoe ende in wat manieren du uut den putte hadste moghen comen, eer ghi mij hadt uut gheholpen' (Leeu VI, 3). De moraal laat zich raden: bezint eer gij begint.

La Fontaine voegt een allusie op de hemel toe. Hij laat de vos zeggen: 'Si le Ciel t'eût, dit-il, donné par excellence / Autant de jugement que de barbe au menton, / Tu n'aurais pas à la légère / Descendu dans ce puits.' ('Als de hemel je net zoveel verstand had gegeven,' zei hij, 'als je baard aan je kin lang is, dan zou je niet lichtzinnig in deze put zijn afgedaald.')

Bronnen: *Esope* en *Phèdre* (IV, 9) (Collinet 1991: 1100-1101).

Le Renard et les Raisins
De vos en de zure druiven (III, 11)

Wie kent niet het spreekwoord 'De druiven zijn zuur'? Dit wordt gezegd als iemand laat merken niet tegen zijn verlies te kunnen of laat blijken jaloers te zijn op de winnaar. Volgens het *Groot Uitdrukkingenwoordenboek* van Van Dale (2006) wilde 'de druiven zijn zuur' oorspronkelijk zeggen dat je onverschillig doet over iets, omdat je weet dat je het toch niet kunt krijgen. Het spreekwoord gaat terug op een fabel van Esopus.

Een hongerige vos sluipt een wijngaard binnen waar mooie, rijpe druiven hangen. Hij wil ze heel graag opeten, maar helaas: de druiven hangen te hoog. Om zijn teleurstelling te verbergen, roept hij uit: 'Dese druyven sijn soe suer, al waert by also dat icse hebben mochte, ic en soudese nochtans niet willen eten'. (Leeu IV, 1.). De fabel behoort met zijn acht versregels tot de kortste fabels van La Fontaine. Bij hem zijn de druiven nog onrijp en goed voor belhamels: 'Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats.' Ook Leeu besteedt er weinig woorden aan. Wel voegt hij er een epimythium aan toe, dat bij La Fontaine ontbreekt: 'Ende daer om bewijst ons dese fabule dat die ghene wijs is die hem veynst enich dinck niet te begheeren dat hem niet ghebueren, noch worden en mach, al ist nochtans dat hij daer sonderlinghe begheerte toe heeft.'

Een allusie op deze fabel komt voor in de *Ysengrimus*. Aan het eind van boek IV krijgt de vos van de haan bramen aangeboden. Reynaert de vos weigert ze (Mann 1987: 419).

Bronnen: *Esope* in *Anonymus Neveleti*; Sacy 1641: *Phèdre* (IV, 3.) (Collinet 1991: 1103).

Le Renard et le Buste
***De vos en het borstbeeld* (IV, 14)**

De fabel opent met een overweging over de borstbeelden van voorname heren, die in het algemeen niet meer zijn dan theatrale afbeeldingen die het volk moeten imponeren. Een ezel oordeelt naar wat hij ziet, een vos daarentegen zal onderzoek doen. Als de vos een borstbeeld ziet, merkt hij op dat het beeld er mooi uitziet, maar geen hersenen heeft: 'Belle tête, dit-il, mais de cervelle point.' De fabel komt niet voor in de druk van Leeu 1485.

Bronnen: *Æsopi fabulae* en *Phèdre* (I, 7) in *Anonymus Neveleti* (Collinet 1991: 1120).

Le Renard ayant la queue coupée
***De vos die zijn staart had verloren* (V, 5)**

Een oude vos raakt vast in een vossenklem en kan zich maar met moeite en met achterlating van zijn staart bevrijden. De ongelukkige vos die het onderscheid tussen hem en de andere vossen ongedaan wil maken, stelt tijdens een raadsvergadering van vossen voor de staarten af te snijden. Hij vindt de staart een nutteloos gewicht, dat de modderige straten schoonveegt. Eén van de vossen vindt dit zo'n slecht idee nog niet, maar als de geamputeerde vos zich van achteren laat zien, barsten hij en alle andere vossen in hoongelach uit. De vos wil zich nog verweren, maar nu duidelijk is waarom hij de staart wil afschaffen, blijft de staartenmode gehandhaafd. Ook deze fabel is niet terug te vinden in de druk van Leeu 1485.

Bronnen: *Æsopi fabulae* in de *Anonymus Neveleti*, maar ook in de *Apologi Phaedrii* (II, 5) (Collinet 1991: 1643).

Le Renard, le Singe et les Animaux
***De vos, de aap en de dieren* (VI, 6)**

Toen de leeuw overleden was, vergaderden alle dieren en besloten zij een nieuwe vorst te kiezen. De koningskroon, bewaakt door een draak, werd uit een hol gehaald. Elk dier paste de kroon, maar deze was of te groot of te klein of anders zaten de horens wel in de weg. De aap zette ook de kroon op, haalde

daarmee rare fratsen uit, trok gekke bekken, sprong en maakte buitelingen, alsof hij door een hoepel sprong. Dit beviel de dieren en ze besloten de kroon, de troon en het hele rijksgebied aan hem op te dragen.

De vos, door eerzucht gekweld, beviel dit niet, maar hij hield zich in en zon op zoete wraak. Hij maakte de nieuwe koning wijs dat er een schat ergens in zijn rijk verborgen was waarvan alleen hij de plaats wist. De koning had daar natuurlijk oren naar, bang als hij was dat de verholen schat in vreemde handen zou vallen. De vos smaalde dat de aap als koning alleen maar uit was op geld en macht. De aap werd toen gevangen. De dieren deelden de mening van de vos dat 'Qu'à peu de gens convient le diadème' ('dat weinigen geschikt zijn voor de kroon'). De schat doet denken aan 'Des coninx Hermeliken scat' in *Van den vos Reynaerde* (Bouwman & Besamusca, v. 2241). Deze fabel staat niet in de druk van Leeu 1485.

Bron: *Anonymus Neveleti* (Collinet 1991: 1149).

Le Lion malade et le Renard
***De zieke leeuw en de vos* (VI, 14)**

De koning van de dieren is ziek. Alle dieren worden opgeroepen om hun koning te bezoeken. Wie hem beter zou kunnen maken zou een grote beloning krijgen. Maar ze zijn nog niet binnen of de leeuw verslindt ze. Wanneer de vossen voor de poort komen om hem te bezoeken, doorzien zij de slechtheid van de leeuw. Ze zien alle dierensporen naar binnen gaan, maar geen enkel spoor naar buiten. Ze bedanken voor de eer. Bij Leeu veinst de leeuw dat hij ziek is, La Fontaine volstaat met de medeling dat de leeuw ziek is. Leeu eindigt deze fabel met een wijze les. 'Ende daer om is die ghene wel gheluckich die by eens anders scade ende verdriet exempel neemt, want in eens groots heeren huys in te comen is een dinck dat zeer lichtelijck is te doene. Mer weder om daer uut te comen te sinen wille is een dinck dat zeer zwaer ende verdrietlijcken is.' (Leeu 1485 IV, 12.). Een epimythium ontbreekt bij La Fontaine.

Bron: *Anonymus Neveleti* (Collinet 1991: 1154).

Le Lion, le Loup et le Renard
***De leeuw, de wolf en de vos* (VIII, 3)**

Ook nu weer is de leeuw ziek en laat hij alle dieren langskomen om hem raad te geven. Alleen de vos bleef thuis, maar hij schrok toen hem ter ore kwam dat

De zieke leeuw, de vos en de wolf

ook hij naar het hof moest komen, dit op aanraden van zijn vijand de wolf. Bij de leeuw gekomen verzint de vos een smoes: hij was zojuist terug van een pelgrimage. Tijdens die tocht had hij wijze dokters ontmoet die raad wisten met de ziekte van de koning: een wolvenvacht, nog warm en bloedig. De koning stemt daar mee in, laat de wolf slachten en villen, doet de vacht om en smult van het wolvenvlees. De koning geneest zienderogen.

De verhalen komen niet overeen. La Fontaine heeft minder woorden nodig om deze fabel weer te geven dan Leeu: La Fontaine circa 300, Leeu precies 1.146. In de versie van Leeu raadt de wolf de koning aan om de vos te villen. 'Dit schone vel, dat utermaten zeer gesont is' moet de koning dan om zijn buik binden waarna hij terstond zal genezen.

Nadat de vos – die zich in een hol vlakbij het verblijf van de koning verscholen heeft – het advies van de wolf aan de koning gehoord heeft, gaat hij het veld in en besmeurt zich met modder. Omdat de wolf de koning had geadviseerd Reynaert bij zich te roepen om hem zogenaamd te kussen en hem dan vast te grijpen, roept de koning de vos naderbij, maar Reynaert die op de hoogte is van dit plannetje, verontschuldigt zich dat hij vuil is en stinkt vanwege alle tochten in de omringende landen. Hij wil niet dat de koning, die toch al zo zwak is, last zal hebben van de stank. Hij wil zich eerst gaan wassen en dan terugkomen om de koning raad te verschaffen. Maar voordat hij dit doet, maakt hij de koning wijs dat hij in alle bezochte landen navraag heeft gedaan voor een goed medicijn. Van een oude, wijze Griek had hij vernomen dat de huid van een kortstaartige wolf de beste remedie is tegen de ziekte waaraan de koning lijdt (Leeu V, 9).

De kortstaartige wolf komt uit een andere fabel: 'De wolf die visser geworden was en de vos'. Leeu voegt, in navolging van Steinhöwel, de twee fabels samen

tot een verhaal. Deze fabel gaat als een soort proloog vooraf aan de fabel van de zieke leeuw en maakt duidelijk waarom de wolf wraak wil nemen op de vos. De fabel van de visvangst ontbreekt bij La Fontaine en is hierboven niet meegeteld bij het aantal woorden dat Leeu spendeerde aan de fabel van 'De zieke leeuw, de wolf en de vos'. De vos leert de wolf vissen. Hij bindt een mand aan zijn staart waarmee hij door een rivier moet waden. Reynaert belooft dan alle vissen die ze tegenkomen, in de mand te gooien. De vos gooit echter geen vissen, maar stenen in de mand waardoor de wolf op het laatst niet meer vooruit kan. Op dat moment laat de vos aan de wolf weten dat hij hulp gaat halen om de overvolle mand 'met vis' te legen. Reynaert alarmeert echter enkele dorpelingen: 'Mijn lieve heeren ende goede vrienden, wat doet ghi hier? Waerom staet ghij ledich? Siet ghinder den wolf die uwe scapen etet, uwe lammeren ende alle uwe beesten verslijndet ende verderft. Ende noch daer toe nu op dese tijt hij uwe visschen uut der ryevieren trecket ende eetse!' Na deze oproep loopt het volk te hoop, de een met een riek, de ander met een stok, de derde met een bijl, de vierde met honden, en ze tuigen de wolf af. De angstige wolf die met zijn staart nog steeds aan de volle mand vastgebonden zit, trekt zo hard dat hij zijn staart 'vanden aers' rukt en zo ontkomt. De wolf denkt later wraak op Reynaert te nemen door de koning te adviseren een warme huid van de vos op zijn buik te binden. De rest van het verhaal komt overeen met La Fontaine.

La Fontaine eindigt de fabel met een boodschap aan de hovelingen: 'Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire: / Faites si vous pouvez votre cour sans vous nuire. / Le mal se rend chez vous au quadruple du bien. / Les daubeurs ont leur tour d'une ou d'autre manière: / Vous êtes dans une carrière / Où l'on ne se pardonne rien.' ('Heren hovelingen, stop ermee uzelf neer te halen: gedraag u als een hoveling zonder uzelf te benadelen als u dat nog kunt. Het kwaad keert zich dubbel en dwars tegen het goede. De kwaadsprekers krijgen altijd op de een of andere manier toch hun zin: u bent in een positie waarin men u niets vergeeft.')

Leeu eindigt de fabel ook met een uitgebreide zedenles, maar dan in algemene termen: 'Ende hier om bewijst ons dese fabule dat al ist dat sake dat yemant van eenighen persoen gequetst oft bescadicht is gheweest, hi en sal nochtans hem niet wreken segghende mit sijnre tonghen enighe verradenisse ofte blasfemie heymelijcken oft openbaer, maer hi sal overlegghen dat die ghene die sinen medebroeder bereyt een graft (kuil) om hem daer in te doen vallen, dicwijl ghebuertet dat hij selver daer eerst in comet of vallet, eer hi dat weet.'

De twee fabels roepen reminiscenties op aan bekende episodes uit verschillende dierenepen. De visvangst van de wolf, die op aanraden van de vos zijn staart in een wak steekt om te vissen, komt voor in de *Ysengrimus* (circa 1150, boek I v. 599 tot en met boek II v. 158 (Mann 1987: 236-271) en in de *Roman de Renart* (branche III, *La Pêche a la queue* (circa 1178), v. 377-510; Dufournet en Méline 1985: 299-307). Willem refereert aan dit verhaal in *Van den vos Reynaerde,* v. 1504-1507 (Bouwman & Besamusca 2002: 79). Het verhaal komt ten slotte ook nog voor in *Reynardus vulpes* (circa 1275). Balduinus, de vertaler/bewerker, heeft de passage uit *Van den vos Reynaerde* uitgebreid tot zestien verzen (Hellinga 1952: 92, L v. 662-677).

Het verhaal van de zieke leeuw en de afgrijselijke gevolgen voor de wolf komt ook voor in de *Roman de Renart* (branche X: *Renart trompe Roënel le chien et Brichemer le cerf - Renart médecin* (tussen 1189-1190) v. 1508-1560; Dufournet & Méline 1985: 269-271). Het villen van de voor- en achterpoten van respectievelijk Isegrim en Hersinde, het villen van de huid van Bruun voor een pelgrimstas voor Reynaert, de stoet dorpelingen die de beer achterna zit nadat hij in de gespleten eik was vast komen te zitten, zijn ook terug te vinden in *Van den vos Reynaerde*. Het betreft echter ook hier weer een esopische fabel. De fabel *Le Lion, le Loup et le Renard* is door La Fontaine voor het eerst in 1671 gepubliceerd in de *Fables nouvelles et autres poésies*.

Bron: *Esope* in de *Anonymus Neveleti* (Collinet 1991: 1192-1193).

Les deux Rats, le Renard et l'Œuf
***De twee ratten, de vos en het ei* (eind van boek IX)**

Twee ratten vinden een ei. Ze willen aan hun maaltijd beginnen als plotseling de vos opduikt. Om hun maal veilig te stellen bedenken ze van alles om het ei te vervoeren: inpakken en het dan samen met de voorste poten dragen, rollen, vooruit duwen. Geen van de voorstellen lijkt hun uitvoerbaar. Een van de ratten krijgt een lumineus idee. Hij gaat op zijn rug liggen en klemt met zijn vier poten het ei vast, terwijl de andere rat hem bij zijn staart vooruit moet trekken. Zo bereiken zij hun hol nog voordat de vos hun het ei kan afpakken.

La Fontaine voegt deze fabel toe aan zijn *Discours à Mme de La Sablière (sur l'âme des animaux)* die hij aan het eind van boek IX plaatst. Hij beargumenteert dat dieren wel degelijk verstand bezitten. Hij onderbouwt zijn betoog met enkele voorbeelden uit de natuur. Herten weten hun jagers te misleiden. Ze

vermoeien de paarden en honden door weg te vluchten en een ander, jong hert op te jagen, waardoor de honden en de jagers op het verkeerde spoor komen van het andere, nog niet vermoeide hert. Patrijzen doen alsof ze verlamd zijn om zo jagers en honden naar hun toe te lokken waardoor hun kuikens met rust gelaten worden. De patrijzen vliegen op als de honden te dicht in hun buurt komen en ontvluchten zo de jagers en de honden. Bevers zijn geniaal in het bouwen van complexe dammen en zijn nauw verwant met de vos. La Fontaine gaat met zijn betoog in tegen de theorie van René Descartes (1595-1650), verwoord in zijn *Discours de la Méthode*, deel V (1637). Descartes beweert dat dieren geen verstand of instinct bezitten, maar dat zij slechts als machines (animaux-machines) functioneren, gelijk een uurwerk. Met deze fabel wil La Fontaine aantonen dat dieren wel degelijk verstand bezitten en ernaar handelen en meer op de mens lijken dan Descartes wil aannemen. Hij liet zich voor zijn betoog inspireren door de Franse priester/filosoof Pierre Gassendi (1592-1655), een aanhanger van het opkomend empirisme.

Collinet gaat uitgebreid in op de bronnen die La Fontaine voor deze fabel gebruikt heeft, met name de bronnen over de herten en de bevers. Waarschijnlijk verzon La Fontaine deze fabel zelf; Collinet vermeldt geen bron (Collinet 1991: 1239-1241). De fabel komt niet voor in de verzameling van Leeu.

Le Fermier, le Chien et le Renard
***De boer, de hond en de vos* (XI, 3)**

De vos is uit op de kippen van een boer. Hij beloert tevergeefs dag en nacht de kippen, maar die worden overdag bewaakt door een hond en de boer sluit hen 's nachts op in een kippenhok. Op een nacht, als hij vergeet het hok af te sluiten, grijpt de vos zijn kans en richt een waar bloedbad aan onder de kippen. De volgende ochtend overziet de boer de slachting en verwijt de hond dat hij hem niet heeft gewaarschuwd. De hond verweert zich dat het niet zijn fout is: zijn baas had het hok moeten afsluiten. Hierop wordt de boer zo boos dat hij de hond afranselt.

De fabel is doorspekt met mythologische allusies. Jupiter, de Olympus, de Styx, Morpheus, Apollo, Mars, Hercules, Achilles, Ajax en het feestmaal van Atreus passeren in deze fabel de revue. Ook deze fabel zal men tevergeefs zoeken in de verzameling van Leeu.

Bron: Abstemius (CXLIX) (Collinet 1991: 1263).

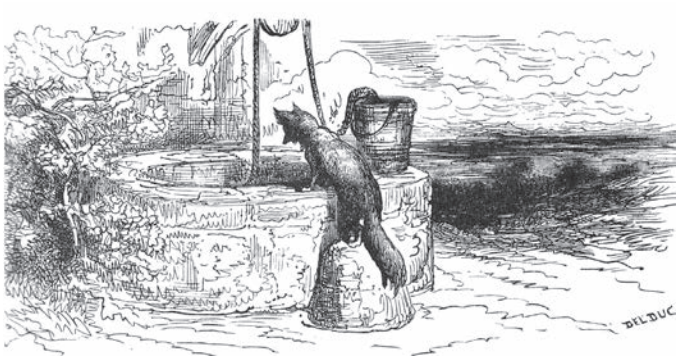
Le Loup et le Renard
De wolf en de vos in de put **(XI, 6)**

In een heldere zomernacht – het is volle maan – loopt de vos door het veld. Hij heeft honger. Als hij langs een waterput loopt, ziet hij de volle maan in het water spiegelen en denkt dat het een kaas is. Bij de put hangen twee emmers die zo met touwen aan elkaar verbonden zijn dat wanneer de ene emmer omhoog gaat, de andere daalt. De vos springt in een van de emmers en komt beneden in de put terecht waar natuurlijk geen kaas te bespeuren valt. Hij komt er niet meer uit en verblijft daar twee dagen en nachten. In de tweede nacht passeert de wolf de put en hoort hij de vos kreunen. De vos haalt de wolf over om ook naar beneden te komen om samen de rest van de kaas, de maan is inmiddels aan het afnemen, op te eten. De wolf laat zich dit geen twee keer zeggen en springt in de andere emmer waardoor de vos omhoog komt en de wolf daalt.

La Fontaine eindigt de fabel met een wijze les: 'Ne nous en moquons point: nous nous laissons séduire / Sur aussi peu de fondement; / Et chacun croit fort aisément / Ce qu'il craint et ce qui'il désire.' ('Laten we daar niet schamper over doen, ook wij laten ons snel overhalen door nog minder argumenten; en iedereen gelooft heel gemakkelijk wat hij vreest en wat hij verlangt'). 'Et chacun croit fort aisément / Ce qu'il craint et ce qui'il désire' is een veel aangehaalde formule in Griekse en Romeinse werken (Collinet 1991: 1267).

Deze fabel komt ook in Leeu voor, maar dan in een veel uitgebreidere versie. Een boer kan met moeite zijn ossen ertoe brengen om de ploeg recht door de akker te trekken. Hij dreigt hen dat ze door wolven opgevreten mogen worden als ze de ploeg slingerend door de akker blijven trekken. Een wolf die dit hoort, wacht de hele dag totdat de boer zijn ossen naar de stal brengt. Hij herinnert de boer aan zijn belofte, maar de boer ontkent dat: 'Met gemeinen (algemene) woirden heb ic dat gheloeft, dwelc niet en verbint, noch ic en sterct niet metter eedt' (Leeu VIII, 9.). Maar de wolf houdt hem aan zijn belofte, ze krijgen ruzie en ze besluiten een scheidsrechter te gaan zoeken. Ze ontmoeten de vos, die als scheidsrechter wil optreden op de voorwaarde dat de boer hem twee hennen geeft, een voor hemzelf en een voor zijn vrouw, en de wolf de ossen met rust laat in ruil voor 'eenen goeden, grooten kase.' Ze stemmen daarmee in. De boer leidt de ossen weg.

De wolf gaat met Reynaert mee om de kaas op te halen. Reynaert, die wacht op de opkomende volle maan, maakt een grote omweg om tijd te rekken. Ze komen uiteindelijk bij de put waarin de maan zich weerspiegelt. 'Siet vrient, den goeden,



De vos kijkt in de put

grooten kase. Daelt daer neder ende haelten (haal hem).' De wolf kent zijn pappenheimer en vraagt Reynaert om als eerste in de put af te dalen en hem te roepen als hij de kaas er niet in zijn eentje uitkrijgt. De vos, vol bedrog, daalt af in de put door plaats te nemen in een van de twee emmers. Reynaert blijft een poosje beneden in de put zitten totdat de wolf, bang dat de vos alle kaas alleen zal opvreten, vraagt waarom hij niet meer naar boven komt. De vos vertelt hem dat hij in zijn eentje de kaas, zo zwaar als die is, niet naar boven kan brengen. Hij stelt de wolf voor om met de andere emmer ook naar beneden te komen om samen de kaas naar boven te halen. De wolf doet dit en omdat hij zwaarder is dan de vos komt de vos naar boven en springt hij uit de put, de wolf alleen achterlatend. 'Ende also want de wolf omme het toecomende goet dat onseker is, ghelaten heeft dat teghenwoirdich ende sekerder was, zo heeft hi den osse metten kase verloren.' De fabel eindigt met de les dat je niet het zekere voor het onzekere moet opgeven.

Deze bekende fabel ontleende Steinhöwel aan de verzameling van Petrus Alfonsi.[6]

Een rechtgeaarde Reynardofiel weet dat het tweede gedeelte van deze fabel ook voorkomt in de *Roman de Renart*, zij het dat Reynaert denkt dat hij zijn vrouw Hermeline in de put ziet. In werkelijkheid ziet de vos zijn kop in het water van de put weerspiegeld. Als Isegrim langs komt en in de put kijkt en zijn eigen kop weerspiegeld ziet, denkt hij dat Reynaert met Hersinde aan het rotzooien is. Reynaert weet hem over te halen af te dalen naar 'het paradijs' met het bekende gevolg: de wolf daalt terwijl de vos stijgt. (Branche IV *Renart et Isengrin dans le puits* (1178), v. 1-478; Dufournet & Méline 1985: 308-333). Er zijn echter geen aanwijzingen dat La Fontaine de *Roman de Renart* als bron heeft gebruikt. Welke bron hij wel gebruikte voor deze fabel is onbekend. Collinet suggereert *Apologi Phaedrii* (I, 18) (Collinet 1991: 1267).

Le Loup et le Renard
***De wolf en de vos vermomd als wolf* (XII, 9)**

Aan deze fabel, die niet in Leeu voorkomt, gaat een lange introductie met veel classicistische motieven vooraf. La Fontaine opent met de vraag waarom hij toch overal ontevreden mensen om zich heen ziet die, ongelukkig als ze zijn met hun lot, steeds wat anders willen.

De vos, die genoeg heeft van oude hanen en magere kippen, vraagt aan de wolf om hem schapen te leren vangen. Hij wil de eerste van zijn ras zijn die weet hoe een schapenbout smaakt ('Rends-moi le premier de ma race / Qui fournisse son croc de quelque Mouton gras'). De wolf wil dat wel doen en biedt hem de vacht van zijn pas overleden broer aan. Allereerst moet de vos met de wolfvenvacht om leren de hond bij de kudde weg te lokken. Dat lukt gaandeweg steeds beter. Uiteindelijk weet hij een vet lam te pakken. De herder, de hond en de kudde vluchten in paniek naar het dorp zoals de moeders met hun kinderen en grijsaards vluchtten in de tempel voor Patrocles, vermomd als Achilles. Maar plotseling kraait een haan. De vos vergeet onmiddellijk zijn lessen, schudt het 'jachtkostuum' van zich af, laat het lam los en grijpt de haan. De fabel eindigt met een wijze les: Que sert-il qu'on se contrefasse? / Prétendre ainsi changer est une illusion: / L'on reprend sa première trace / A la première occasion.' (Wat helpt het ons een masker op te zetten? Je voordoen alsof je veranderd bent is een illusie: bij de eerste de beste gelegenheid verval je in je oude gewoonten).

De fabel past in een reeks van fabels die natuurwetten als thema hebben. De conclusie is steeds dat men zich moet houden aan de door de natuur ingestelde wetmatigheden: schoenmaker, blijf bij je leest! In de fabel komen allusies voor die verwijzen naar de *Ilias* van Homerus: 'Tel vêtu des armes d'Achille, / Patrocle mit l'alarme au camp et dans la ville' ('zoals Patroclus de stad (Troie) en het kamp alarmeerde door het wapenkleed van Achilles aan te trekken').

Op zoek naar de bron wijst Collinet naar het einde van de fabel, waarin La Fontaine een prins voorstelt als zijn muze. De prins is de hertog van Bourgondië, de kleinzoon van Lodewijk XIV, aan wie La Fontaine boek XII heeft opgedragen. Waarschijnlijk heeft zijn leraar Fénelon de prins, toen acht jaar oud, een Latijnse fabel ter beschikking gesteld uit een niet nader genoemde bron. De dialoog en de moraal zijn door La Fontaine geschreven. (Collinet 1991: 1283).

Le Renard, les Mouches et le Hèrisson
***De vos, de vliegen en de egel* (XII, 13)**

De fabel komt uit de *Retorica* (II. V. 20) van Aristoteles (384-322 voor Christus). Aristoteles betoogt dat het in de rechtbank soms lastig is om een ware gebeurtenis te vinden die op de zaak lijkt die behandeld wordt. Het is dan gemakkelijker om met een fabel op de proppen te komen. Als voorbeeld vertelt hij dan de fabel van de vos, de luizen en de egel (Rijns 2011: 222-223).

Een vos raakt tijdens het oversteken van een rivier beklemd in een rotskloof en krijgt daar veel last van luizen die zich vastzuigen op zijn huid. Een egel die voorbij komt, vraagt of hij de luizen moet weghalen. De vos weigert dat met als argument dat de luizen al vol van zijn bloed zijn en dat als de egel de luizen zou weghalen er nieuwe luizen zouden komen die het bloed wat hij nog over heeft, zouden opdrinken. Aristoteles gebruikte deze fabel in een pleidooi tegen de gratieverlening van een terdoodveroordeelde volksmenner. Als men hem gratie zou verlenen, zouden er nieuwe armoedzaaiers komen (Huys 2004: 152-153).

La Fontaine bewerkt deze fabel. De vos zit niet beklemd in een rotskloof, maar wentelt zich op de grond om vliegen te verjagen die op zijn bloed afkomen. De vos is door een jager gewond geraakt en het bloed trekt vliegen aan. Ook hier wil de egel de vos te hulp komen en wijst de vos de hulp af om te voorkomen dat er nog meer vliegen op hem af zullen komen. La Fontaine eindigt met een allegorie op het geldslorpende financiële systeem van het ancien régime. Een merkwaardig slot als je bedenkt dat La Fontaine een aantal jaren de protegé was van Nicolas Fouquet, de frauduleuze Franse minister van Financiën. Ook deze zeer oude fabel zal men tevergeefs zoeken in de druk van Leeu.

Le Renard, le Loup et le Cheval
***De vos, de wolf en het paard* (XII, 17)**

Een nog jonge maar sluwe vos ziet voor het eerst van zijn leven een paard. Hij bekijkt het dier goed en haalt dan zijn jonge neef de wolf over om het paard te verschalken. Met voorbedachten rade vraagt de vos aan het paard hoe het heet. Het paard antwoordt dat zijn naam te lezen staat op zijn hoef. De vos excuseert zich – hij is ongeletterd – maar de wolf (La Fontaine betitelt hem als een 'franc novice') snoeft dat hij wel kan lezen met alle bekende gevolgen van dien. Het paard verkoopt met zijn hoef de wolf een dreun waardoor de wolf vier tan-

Houtsnede: een wolf laat een wind, een man gooit vanuit een boom een bijl

den verliest. De vos sart de nog suizebollende wolf en besluit met een wijze les: 'Que de tout inconnu le sage se méfie' ('Wat onbekend is, wantrouwt de wijze').

Deze fabel komt ook voor in de druk van Leeu. De fabel is onderdeel van een lang verhaal over een wolf die een harde wind liet (Leeu V, 10). Een wolf laat 's ochtends vroeg, als hij zich uitrekt, een harde wind. Hij gelooft dat dit een goddelijk voorteken van Jupiter is en gaat goed gemutst op pad. Allereerst vindt hij een zak vol vet, maar hij schuift die terzijde, want hij is ervan overtuigd dat hij deze dag nog beter voedsel zal vinden. Dit doet hij ook met een stuk gezouten spek, want zijn achterste heeft een lied vol belofte gezongen. De wolf ontmoet dan achtereenvolgens een merrie met een veulen (zie hierna), twee rammen die hem bijna dood stoten nadat zij hem gevraagd hadden door middel van een wedstrijd een erfenis te verdelen, een zeug die haar twee biggetjes beschermt door de wolf bij een watermolen in een snel stromende rivier te werpen waardoor hij bijna gekraakt wordt door de raderen van het waterrad en een kudde schapen die hem wijs maken dat hij een van hen mag opvreten nadat een processie gehouden is. De wolf doet zich dan voor als een prelaat en begint bij wijze van zang te huilen. Dorpelingen die dit wolvengehuil horen, slaan de wolf met grote knuppels bijna dood.

De wolf die blijft geloven in de scheet als goddelijk voorteken, komt dan tot inkeer. Hij overziet alle catastrofes van die dag en bidt Jupiter hem te straffen. De overpeinzingen doet hij onder een boom waarin een man zit die aan het

enten is. De man hoort de verzuchtingen van de wolf en werpt de bijl waarmee hij aan het werk is naar de wolf. De wolf wordt flink geraakt en als hij bijgekomen is, denkt hij dat de man Jupiter is en vlucht hij het bos in. Het lange relaas eindigt met een aantal wijze raadgevingen: denk niet dat alle dingen gaan zoals een verwaande dwaas denkt; neem het goede in dank aan, als je het kan krijgen, beroem je niet op dingen die je niet kan en gedraag je naar je vermogens en overeenkomstig je stand (Leeu V, 10.).

Het avontuur met de merrie en het veulen kennen wij uit *Reynaerts historie*. In de continuatie komt Reynaert voor de tweede maal naar het hof. Onderweg biecht hij zijn zonden op bij Grimbeert de das. Onder de vele misdaden noemt hij ook de misleiding van Isegrim. Het betreft de dreun van de rechterhoef van de merrie tegen zijn kop nadat hij, op aanraden van Reynaert, daar de prijs van het veulen, 'geletterd als hij was', dacht te lezen (Wackers 2002: v. 3990-4109). De rammen die Isegrim bijna doodstoten komen, evenals de fabel van de wolf en het paard, ook voor in de *Ysengrimus* (Mann 1987: 271-299 en 479-487).

La Fontaine zou deze fabel bij zijn benoeming als lid van de Académie française hebben voorgedragen. Als mogelijke bron noemt Collinet een Italiaanse verzameling van Stefano Guazzo (1530-1593): *Ciento Novelle anticke* (91) (Collinet 1991: 1293).

Le Renard et les Poulets d'Inde
De vos en de kalkoenen (XII, 18)

Een koppel kalkoenen overnacht veilig in een dikke boom, onbereikbaar voor de vos. Omdat de maan volop schijnt kan de vos de kalkoenen niet verrassen en verzint hij een list. Hij springt, laat zich vallen, doet alsof hij dood is, wentelt zich op de grond, zwaait met zijn staart en haalt 'cent mille badinages' (honderdduizend fratsen) uit. Door deze fratsen doen de kalkoenen geen oog meer dicht. Oververmoeid valt de een na de andere kalkoen uit de boom in de bek van de vos. Moraal: 'Le trop d'attention qu'on a pour le danger / Fait le plus souvent qu'on y tombe' ('Hoe meer aandacht je aan gevaar geeft, hoe eerder je er slachtoffer van wordt').

Opvallend in deze fabel is dat de vos zijn doel bereikt zonder bedrieglijke woorden. Door zich als een pias (Harlequin) voor te doen is hij de kalkoenen te slim af (Slater 2000: 145). Deze fabel is wederom een pleidooi van La Fontaine tegen de theorie van Descartes over 'les animaux-machines' (zie hierboven de fabel aan het eind van boek IX: *Les deux Rats* en *Le Renard et l'Œuf*).

De bron van deze fabel is pas in 1959 ontdekt door Henri Busson. Het blijkt een ontlening aan Sir Kenelm Digby (1603-1665), een rooms-katholieke Engelse hoveling, diplomaat, natuurfilosoof en bewonderaar van Descartes. De fabel is in Parijs in 1644 gepubliceerd: *Demonstratio immortalitatis animae rationalis* (I, xxxvi), eerst in het Engels en in 1651 en 1655 omgezet in het Latijn (Collinet: 1295). Deze fabel komt niet voor in de druk van Leeu 1485.

Le Renard anglais
***De Engelse vos* (XII, 23)**

Ook de laatste fabel in de reeks waarin de vos als protagonist optreedt, is niet in de druk van Leeu terug te vinden. La Fontaine draagt deze fabel op aan Madame Harvey, weduwe van de ambassadeur van Engeland in Constantinopel en zuster van Ralph Montaigu, de ambassadeur van Engeland in Parijs van 1669 tot 1672.

De fabel opent met een hommage aan de Britten. Geen hondenneus haalt het bij die van de Britse honden en de Britse vos. Hij toont dit aan met een fabel over een vos die door een groep honden achterna gezeten wordt. De vos ziet een galg vol met gedode dassen en uilen en om aan de honden te ontkomen gaat hij naast de gedode dieren hangen en doet alsof hij dood is. De honden die naderbij gekomen zijn, blaffen en huilen. De jager vermaant hen tevergeefs te zwijgen. Hij doorziet niet de poets die de vos hem bakt. Als de honden met de jager verdwenen zijn, springt de vos weer naar beneden en vlucht het bos in. Maar daar krijgt de meute de vos weer in de smiezen en grijpt een slimme hond hem. De moraal van dit verhaal is dat men, als men wil blijven winnen, van strategie moet veranderen.

La Fontaine doorspekt deze fabel met verwijzingen naar mythologische, historische en contemporaine personages en gebeurtenissen. Frankrijk raakte in de jaren 1690 onder leiding van de katholieke Lodewijk XIV steeds meer geïsoleerd in Europa. Het had het aan de stok met vrijwel alle omringende landen, ook met de protestantse Willem III, sinds 1672 stadhouder van de Nederlandse republiek en sinds 1689 koning van Engeland. Veel van La Fontaines vrienden, vluchtend voor de repressie, kregen politiek asiel in Engeland. Het zou te ver voeren om deze verwijzingen hier een voor een toe te lichten. La Fontaine richt zich in meerdere fabels tot belangrijke en invloedrijke personen en zijn beschermers. Hieronder bevinden zich hertogen, kroonprinsen,

ambassadeurs en hun vrouwen, waaronder dus Madame Harvey (Slater 2000: 204-205).

Ook deze fabel is waarschijnlijk afkomstig uit de *Demonstratio immortalitatis animae rationalis* van Kenelm Digby (Collinet 1991: 1300-1301).

Tot besluit

De vos in de fabels van La Fontaine wijkt niet veel af van het beeld dat wij van hem hebben uit de Reynaertliteratuur. Wij leren hem kennen als kwaadaardig, sluw en bedrieglijk, maar ook als een hypocriet, een opportunist en soms zelfs als wijs en verstandig. In een viertal fabels wordt hij afgeschilderd als een bedrogen bedrieger of zijn de andere dieren hem te slim af. Een trickster ten voeten uit, met zowel negatieve als positieve karaktereigenschappen.

Wat opvalt in de vergelijking tussen de fabels van Leeu en La Fontaine is de wijze waarop de Franse classicist de van oorsprong eenvoudige esopische fabels bewerkt. Als kind van zijn tijd grijpt La Fontaine graag terug op auteurs uit de klassieke oudheid. Verwijzingen naar bijvoorbeeld Homerus, Terentius, Phaedrus en Plutarchus, maar ook naar de *Metamorphosen* van Ovidius, zijn geregeld terug te vinden in zijn bewerkingen. Dit was nieuw voor mij, gewend als ik was aan de eenvoud en directheid van de oorspronkelijke fabels, zoals ik die tijdens de transcriptie van Leeu 1485 heb leren kennen uit de drukken van Steinhöwel, Macho en Leeu. Ik kan me voorstellen dat klassiek geschoolde lezers plezier beleven aan de fabels van La Fontaine. Het moet voor hen een feest zijn om de klassieke en mythologische allusies te herkennen.

Om zijn bewerkingen te begrijpen en te kunnen waarderen, moet men ook op de hoogte zijn van de geschiedenis van Frankrijk in de zeventiende eeuw. Frankrijk groeit in deze eeuw onder de despotische leiding van Lodewijk XIV uit tot het machtigste land van Europa. Het classicisme en de barok vieren hoogtij. De Académie française wordt in 1635 opgericht. De Franse cultuur wordt dominant in heel Europa. De weerklank van de historische gebeurtenissen is in de fabels terug te vinden. La Fontaine uit nauwelijks verholen kritiek op zijn tijdgenoten, veelal hovelingen of dames en heren uit de gegoede kringen, door gebruik te maken van bestaande fabels. Hij doet dit vaak op een humoristische, ironische wijze.

Maar ook voor wie niet of nauwelijks op de hoogte is van de talrijke klassieke, mythologische en historische verwijzingen, blijven de fabels aantrekkelijk, al dan niet in een Nederlandse vertaling.

Ik heb veel genoeglijke uurtjes doorgebracht met de fabels van La Fontaine. Hoewel ik natuurlijk op de hoogte was van het bestaan van zijn fabels (ook ik las de fabels van de krekel en de mier en de raaf en de vos in een Nederlandse bewerking op de lagere school), had ik me nooit verdiept in zijn werk. De verdienste van La Fontaine is dat hij de vaak meer dan twee millennia oude fabels in zijn tijd en tot op de dag van vandaag weer tot leven heeft gewekt. Zijn fabels behoren tot het Europese culturele erfgoed, een niet geringe prestatie.

* Met dank aan Willem van Bentum en Herman Bruggeling die meelazen en enkele waardevolle suggesties ter verbetering voorstelden. Theo de Rijk corrigeerde op mijn verzoek de Franse vertalingen.

Noten

1 Macho vertaalde vrij nauwkeurig Steinhöwels teksten. Ook Leeu bleef dicht bij de vertalingen van Steinhöwel en Macho. Steinhöwel nam zijn teksten over uit Latijnse bronnen en daardoor komen zij vrijwel overeen met de oorspronkelijke fabels. Zie Hans Rijns, 'De fabelverzameling van Gheraert Leeu (1485)', in: *Tiecelijn 24. Jaarboek 4 van het Reynaertgenootschap*, (2011), p. 230-233.

2 Bij de samenstelling van deze biografie maakte ik gebruik van verschillende bronnen: Ten Kate 1871: p. III-X; Jean-Pierre Collinet 1991: p. CXL-CLXVII; http://versailles4.tripod.com/id45.htm en http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/index.htm.

3 De *Mythologia Aesopica* is een bundel van 678 pagina's met de *Æsopi vita, Æsopi fabulae* (beide boeken in zowel het Grieks als in het Latijn) en de fabels van Aphthonius van Antiochië (vierde eeuw na Christus, Gr.-L.), Babrius (Gr./L.), Phaedrus, (L.), Avianus (L.), de bewerking van de eerste drie boeken van *Romulus* in elegische disticha, de: *Fabulæ Æsopicæ Anonymi* (L.) – ook wel de *Anonymus Neveleti* genoemd – en de fabels van Abstemius (L.). Isaac Nevelet gaf deze imposante bundel in 1610 in Frankfurt uit. Rijns 2011, p. 225-230.

4 De Franse citaten komen uit de editie van Jean-Pierre Collinet (1991). Bij het vertalen van de Franse fabels maakte ik ter vergelijking gebruik van de vertalingen van Ten Kate (1871) en Jan van den Berg (1990). De Middelnederlandse citaten komen uit de kritische transcriptie van de druk van Leeu (1485) in de editie *Het leven en de fabels van Esopus* (Rijns, Van Bentum, Kuiper, Resoort; in voorbereiding). De diplomatische transcriptie van Leeu 1485 is sinds 1 april 2013 digitaal te raadplegen via de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/leeu002hyst02_01/. De gravures van Gustave Doré komen uit de editie van Ten Kate (1871); de houtsnede is afkomstig uit *Æsopus vita et fabulæ* van Gheraert Leeu (1486).

5 Poggio Bracciolini (1380-1459) was werkzaam als theoloog, grafoloog, linguïst, filosoof, archeoloog, verzamelaar, kopiist, secretaris en etnograaf. Hij liet veel werken na, waaronder de *Liber facetiarum* (1438-1459), een verzameling van 273 fabliaux. Rijns 2011, p. 230-236.

6 Petrus Alfonsi (voor 1075-na 1130) was een Spaanse Sefardische Jood die zich op 44-jarige leeftijd tot het christendom bekeerde. Hij schreef de *Disciplina clericalis*, waarin naast gelijkenissen en raadgevingen van filosofen vertelsels, gedichten en dierenfabels zijn opgenomen, voor een groot deel overgenomen uit oosterse werken. Rijns 2011, p. 229.

Gebruikte literatuur

- Jan van den Berg, *De fabels van La Fontaine, complete editie*, Antwerpen/Amsterdam, 1996[3], eerste druk 1990).
- André Bouwman & Bart Besamusca, *Reynaert in Tweevoud. Deel I, Van den vos Reynaerde*, Hilversum, 2002.
- Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine, Œuvres complètes, I: Fables, contes et nouvelles*, Parijs, 1991 (in de reeks Bibliothèque de la Pléiade, volume 10).
- Gerd Dicke, *Heinrich Steinhöwels 'Esopus' und seine Fortsetzer. Untersuchungen zu einem Bucherfolg der Frühdruckzeit*, Tübingen, 1994.
- Gert-Jan van Dijk, *Ignatius Diaconus, Fabelkwatrijnen. Byzantijnse tetrasticha* (inleiding, tekst, vertaling en commentaar Gert Jan van Dijk), Groningen, 2000.
- Jean Dufournet & Andrée Méline, *Le roman de Renart. Texte établi et traduit. Introduction, notes, bibliographie et chronologie*, Parijs, 1985.
- Beate Hecker, *Julien Macho 'Esope', eingeleitet und herausgegeben nach der Edition von 1486 von Beate Hecker*, Hamburg, 1982 (dissertatie).
- W.Gs Hellinga, *Van den vos Reynaerde. I teksten. Diplomatisch uitgegeven naar de bronnen vóór het jaar 1500*, Zwolle, 1952.
- Hendrik van Gorp, Rita Ghesquière en Dirk Delabastita, *Lexicon van literaire termen*, Groningen, 1998, zevende herziene druk.
- Marc Huys, *Aristoteles, Retorica, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien*, Groningen, 2004.
- Jan Jacob Lodewijk Ten Kate, *De fabelen van La Fontaine nagevolgd door J.J.L. Ten Kate. Geïllustreerd met platen en vignetten door Gustave Doré*. Amsterdam, 1868-1871, opnieuw uitgegeven door ICOB cv, Alphen aan den Rijn, 1980.
- Gheraert Leeu, *Dye hystorien ende fabulen van Esopus*, Antwerpen, 1485; Den Haag, Meermanno-Westreenianum, signatuur: IBI.
- Gheraert Leeu, *Aesopus vita et fabulae*, Antwerpen, 1486; Koninklijke bibliotheek, Den Haag, signatuur: KW 171 E 37.
- Jill Mann, *Ysengrimus: text with translation, commentary and introduction*, Leiden, 1987.
- Julien Macho, *Esope*, uitgegeven door Mathis Husz, Lyon, 1486; Österreichischen Nationalbibliothek, Wenen, signatuur 10.G.1.

- Hans Rijns, 'De fabelverzameling van Gheraert Leeu (1485)', in: *Tiecelijn 24. Jaarboek 4 van het Reynaertgenootschap*, (2011), p. 217-248.
- Hans Rijns, Willem van Bentum, Willem Kuiper en Rob Resoort, *Het leven en de fabels van Esopus, De tekst van Gheraert Leeu* Dye hystorien ende fabulen van Esopus *(1485) kritisch getranscribeerd en hertaald* (in voorbereiding).
- Randolph Paul Runyon, *In La Fontaine's Labyrinth: A Thread trough the Fables*, Charlottesville, Virginia, 2000.
- Maya Slater, *The Craft of La Fontaine*, Cranbury USA, 2001[2] (eerste druk 2000).
- Paul J. Smith, *Terug naar La Fontaine*, Leiden, 1999.
- Paul Wackers, *Reynaert in tweevoud. Deel II. Reynaerts historie*, Amsterdam, 2002.

Elektronische bronnen

Heinrich Steinhöwel, *Aesopus: Vita et Fabulae*. Ulm, 1476:

- http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digitale-sammlungen.de%2F%7Edb%2Fmets%2Fbsb00024825_mets.xml.

- Isaac Nevelt, *Mythologia Aesopica*, Frankfurt, 1610:

- http://books.google.nl/books/about/Mythologia_Aesopica_seu_Fabulae.html?id=Ik4-AAAAcAAJ&redir_esc=y.

Leven en fabels van La Fontaine:

- http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/index.htm.

Biografie La Fontaine:

- http://versailles4.tripod.com/id45.htm.

Uitdrukkingen en spreekwoorden:

- http://www.onzetaal.nl/taaladvies/advies/de-druiven-zijn-zuur.

Reinaert de Vos, een opera van August de Boeck (1865-1937)

Frank Teirlinck

1. Het libretto van Raf Verhulst

Afb. 1. Raf Verhulst, circa 1910
(© Letterenhuis Antwerpen)

Raf Verhulst (1866-1941) (afb. 1) werd in het begin van de twintigste eeuw geprezen als de begaafdste librettist in Vlaanderen; hij werd sterk gewaardeerd vanwege zijn vlotte rijmvaardigheid.

Zijn dierenspel *Reinaert de Vos* werd bekroond in een door de stad Antwerpen uitgeschreven wedstrijd. Toen het libretto in 1903 gepubliceerd werd, wees een verwoede perspolemiek uit dat Verhulst wel degelijk de eerste was om, vóór de Franse auteur Edmond Rostand in diens *Chantecler* (1910), verpersoonlijkte dieren op het toneel te brengen. Er kon dus in *Reinaert de Vos* geen sprake zijn van enig plagiaat.

Anderzijds kan, volgens Frits Celis, moeilijk ontkend worden dat Verhulst vanuit zuiver artistiek standpunt de vergissing beging om het middeleeuwse dierenepos te vermengen met ingrediënten van de negentiende-eeuwse blauw-

voeterij. Hij transformeerde de eeuwenoude Reynaertfiguur weliswaar tot een guitige, maar tegelijk ook strijdende Uilenspiegel, die zijn Vlaamse volk wil verlossen van elke dwingelandij.

Verhulst hanteerde overigens een archaïsch Nederlands, onder meer door het inlassen van oude volksliederen. Het libretto kan moeilijk een meesterwerk genoemd worden maar getuigt wel van enig scenisch inzicht en Verhulst creeert soms fantasierijke situaties. Inzake karaktertekening worden de belangrijkste personages meestal voldoende geprofileerd.

Eerste bedrijf

Reinaert, de sluwe maar tegelijk strijdvaardige Heer van Malpertuis, wordt gedagvaard door Koning Nobel. Opgehitst door diens vazal Isegrim, beschuldigen de edelen Reinaert van opstandigheid tegen hen en ze eisen een streng vonnis. Maar het volk, dat door de vos gewonnen is voor diens vrijheidsgedachte, bepleit zijn zaak voor de koning. Vooral Reinaerts geliefde Hermelijn smeekt om genade. Ten slotte spreekt Nobel een mild oordeel uit: de vos moet boete doen in een klooster.

Tweede bedrijf

Als monnik uitgedost, wint Reinaert al snel het vertrouwen van de hofkapelaan. Deze wordt door Isegrim gewaarschuwd voor de geveinsde vroomheid van de boeteling. Het volk komt Reinaert eerbiedig hulde brengen. Hermelijn treurt echter om het droevige lot dat haar geliefde beschoren is. Wanneer de trouwe Blauvoet [sic] hem opzoekt, maakt Reinaert zijn ontsnappingsplannen bekend. Ook haalt hij allerlei fratsen uit, onder meer met de schuwe lekenbroeder Cuwaert. Reinaerts neef Grimbert verschijnt dan als gezant van Koning Nobel.

Op hypocriete wijze biecht de vos zijn zonden op en zinspeelt meteen op een door hem verborgen schat. Ondanks nieuwe dreigingen vanwege Isegrim slaagt de vos erin allen te betrekken bij een jolige rondedans. De dolle pret wordt echter verstoord door het plotse opdagen van Nobel. Ingelicht over het bestaan van Reinaerts vermeende schat, wil de koning hem zijn vrijheid terugschenken, mits deze hem het geheim van die aanlokkelijke rijkdom onthult.

Derde bedrijf

In de versterkte burcht Malpertuis verwachten Blauvoet en het opstandige volk hun aanvoerder. Weldra verschijnt Reinaert, die van de toegesnelde Hermelijn verneemt hoe zij mishandeld werd door Bruin de beer. Vervolgens kondigt Blauvoet een koningsgezant aan, in de persoon van diezelfde Bruin. Deze beveelt Reinaert om zich over te geven aan de vorst, die beetgenomen werd met de hem voorgespiegelde schat. Reinaert wil Bruin echter laten boeten voor het leed dat hij Hermelijn aangedaan heeft en hij veinst dronkenschap. Als de beer hoort dat uit honing gebrouwen mede daarvan de oorzaak is, verliest hij alle waardigheid en hij raakt stomdronken door de fel begeerde lekkernij. Met spot beladen wordt hij verjaagd. Inmiddels dreigt Malpertuis belegerd te worden door Nobel en zijn krijgers. Die scharen zich echter achter Reinaerts opstandelingen. Daarop bezweert de vos de koning dat niet de kruiperige adel maar het volk hem trouw is, een volk dat de Heer van Malpertuis juichend begroet als de Vrijheidsgeest van Vlaanderen.[1]

Reinaert de Vos. Het epos van den middeleeuwschen vrijheidsgeest. Zangspel in drie bedrijven werd in 1903 uitgegeven in 'Maldeghem' door drukkerij V. Delille als *Duimpjesuitgave nr. 41*. Het werd heruitgegeven in 1909 bij G. J. en E. Janssens te Antwerpen (afb. 2).

Afb. 2. Libretto Reinaert de Vos, 1909
(© Archief Frank Teirlinck, AFT)

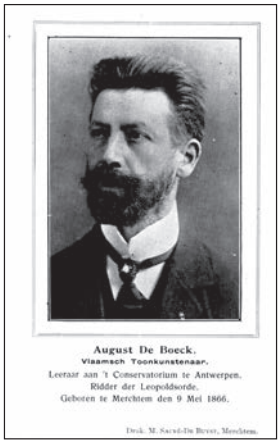
2. August de Boeck, componist

August de Boeck (afb. 3 & 4) werd geboren in Merchtem op 9 mei 1865 en overleed er op 9 oktober 1937. De Boeck kreeg grondig onderricht aan het Koninklijk Muziekconservatorium te Brussel en behaalde er eerste prijzen. In 1891 behaalde hij er ook de virtuositeitsprijs voor orgel bij Alphonse Mailly. Orkesttechniek en compositie studeerde hij bij zijn vriend Paul Gilson (1865-1942).

De Boeck werd leraar harmonie aan het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium in Antwerpen (1909-1920) en aan het Koninklijk Conservatorium in Brussel (1920-1930). Van 1921 tot 1930 was hij directeur van het Stedelijk Muziekconservatorium in Mechelen. Van 1919 tot 1921 was hij tijdelijk inspecteur van het muziekonderwijs in het Vlaamse landsgedeelte.

Als organist was hij werkzaam aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Merchtem (1892-1895), aan de Sint-Bonifaciuskerk in Elsene (1894-1920) en aan de kerk van de karmelieten in Brussel (1900-1921).

De Boeck schreef niet minder dan 400 composities in alle genres: vijf opera's, een aantal schitterende symfonische werken, cantates, religieuze muziek, prachtige liederen en een reeks werken voor diverse instrumentale bezettingen. Naast verschillende gelegenheidswerken treffen we in zijn omvangrijk oeuvre heel wat werken aan die, naar Europese maatstaven gemeten, beslist de ver-



Afb. 3. August De Boeck. Prentbriefkaart met foutief geboortejaar (© August De Boeckfonds Merchtem, ADBF)

Afb. 4. August de Boeck, 1906 (AFT)

gelijking kunnen doorstaan met composities van menig beroemd buitenlands componist.

Samen met Paul Gilson en Lodewijk Mortelmans probeerde August de Boeck zich los te maken van de al te grote invloed van Peter Benoit. Hij zocht naar Europese aansluiting, maar dit werd in de Vlaamse muziekwereld als revolutionair beschouwd. Zoals velen van zijn generatiegenoten is De Boeck echter steeds een romanticus gebleven, met een vloeiende, mild-zangerige schrijftrant en een weelderige en kleurrijke instrumentatie. In zijn beginperiode werd hij sterk beïnvloed door de Russische nationale school met Rimsky-Korsakov en Borodin. De in 1893 ontstane *Rapsodie Dahoméenne* zou De Boecks meest gespeelde orkestcompositie worden. Hier bewijst De Boeck dat hij zich de lessen van Paul Gilson en de voorbeelden van de Russische meesters op een heel persoonlijke wijze had eigen gemaakt. Vrij vlug speelde ook het Franse impressionisme een rol. Maurice Ravel verklaarde ooit dat enkele Franse liederen van De Boeck 'even mooi waren als die van Gabriël Fauré'.

Humor, aangrijpende lyriek, en magistrale orkestratiekunst in het oeuvre van August de Boeck brachten de Vlaamse muziek op Europees niveau.

3. Componist van *Reinaert de Vos*

Ontstaan (1906-1908)

Oorspronkelijk zou Jan Blockx de tekst van *Reinaert de Vos* op muziek zetten, doch andere compositieplannen deden hem voorlopig van dat voornemen afzien. Verhulst, die toen af te rekenen had met financiële problemen, hoopte op de inkomsten die een opvoering van zijn bekroond werk zou opleveren. Verhulst zou bij De Boeck aangedrongen hebben om zo vlug mogelijk de opera te componeren. De Boeck verzekerde hem dat hij de opera voor 1905 zou kunnen voltooien.[2] De Boeck was bevriend met kunstschilder Marten Melsen, met wie hij dikwijls Raf Verhulst bezocht in Kapellen. Reeds in 1904 componeerde De Boeck de toneelmuziek voor *Jezus de Nazarener* van Verhulst. Verhulst vertelde in 1937 over het ontstaan van de opera:

> Op 'n keer kwam Gust 'n libretto vragen. 'Reinaert de Vos' lag klaar. Ik had eerst gedacht aan Arthur Van Oost, minder in naam, doch zeker vinniger, meer bij de hand. Arthur Van Oost was de man van:

> hier moet 'n stukje af; hier tien regels; willen we dat weglaten? [...] Gust nam het libretto mee; zette het op muziek van den eersten regel tot den laatsten. Had er bij vergissing een bladzijde uit het spoorboekje ingestoken, waarschijnlijk zou het ook getoonzet zijn teruggekomen [...][3]

Terwijl hij nog aan het werk was aan zijn opera *Rijndwergen*, die op 6 oktober 1906 in première ging, begon De Boeck aan *Reinaert de Vos* en hij deed dat heel zorgvuldig. Zowel Verhulst als De Boeck zouden om de beurt elkaar uitgescholden hebben bij de totstandkoming van hun opera.[4]

Tijdens het componeren van de opera *Reinaert de Vos* deed August de Boeck een beroep op verschillende medewerkers. Er is een brief bewaard waaruit blijkt dat De Boeck in verband met het libretto van Verhulst te rade ging bij August Monet. Monet was de criticus die zijn vorige opera *Rijndwergen* genadeloos had afgebroken.

> Spijtig dat ik u vandaag niet sprak van Reinaert. Reeds lang was ik voornemens u te raadplegen. Er moeten veranderingen aangebracht worden aan 1ste en 3de bedrijf van Reinaert. Zoudt gij daar over eens willen spreken met Raf? En dit zoo spoedig mogelijk, want er is hoogdringendheid. Uw praktische kennis van het Tooneel zou ons grooten dienst kunnen bewijzen. Raf is niet aan 't werk te krijgen, ik geloof dat hij waarlijk met lauwheid geslagen is.

Ook het advies van Edward Keurvels (afb. 5), dirigent van de Vlaamse Opera in Antwerpen, vond De Boeck belangrijk:

> Vriend Keurvels,
> Ik ben van zin, toekomende week met Raf, eens te spreken over zekere tooneelschikkingen van Reinaert. Het zou me een groot genoegen doen U met ons te hebben [...] Ik zou u dan voorstellen om rendez-vous te geven in den Witten Leeuw, ik geloof dat we daar over een klavier zouden kunnen beschikken, en op alle gemak onze zaken bespreken. Ik zal mijne partituur meebrengen om u de bijzonderste brokken te laten hooren. Zoo ge wilt stuur ik ze u op, dan kunt ge 't werk op voorhand inzien [...] Lyrisch Toneel of Zoologie wil ik u niet voorstellen voor de bijeenkomst, die zaak moet onder ons gebeuren ...

Afb. 5. Edward Keurvels, prentbriefkaart (AFT)

Op 22 december 1907 schreef De Boeck aan 'Peerke', pseudoniem voor Raf Verhulst, in *De Standaard*:

> [...] De Vos is af en met Nieuwjaar kom ik hem u voorspelen. Zie eens rond of ge geen herberg kent met nog al 'n goeie piano.

In februari 1908 schreef Alice Verrycken vanuit Nice aan De Boeck dat het er schitterend weer was en hoe jammer het was dat De Boeck daar nu niet kon van genieten. Ze vroeg hoeveel bladzijden van *Reinaert* hij nog moest schrijven en spoorde hem aan om goed te werken zodat hij vlug naar Nice kon komen.[5] De orkestratie van een opera was echter een groot werk.

August De Boeck liet ook duidelijk weten aan een van de directeurs van de Vlaamse opera dat een componist geld nodig had:

> Vriend Judels
> ... Met d'orkestratie van den vos kan ik tegen einde december klaar zijn. Maar ik ben fel in twijfel. Stuur ik 't werk naar den prijskamp van Oostende, heb ik kans geld te winnen (dat is ook Kunst!) en, om al de kosten van uitschrijven op mij te nemen daar heb ik hoegenaamd geene liefhebberij voor – Zoo staan de zaken.[6]

Op 8 juni 1908 kwam in Oostende onder leiding van Léon Rinskoff een jury bijeen waarin onder anderen Edgar Tinel, Gustave Huberti, Emile Mathieu en Maurice Kufferath zetelden. Blockx en Gilson hadden zich verontschuldigd. De Boeck had zijn opera *Reinaert de Vos* ingezonden onder het motto 'Sol lucet omnibus'. Er werden drie prijzen uitgeschreven van respectievelijk 25.000, 15.000 en 10.000 frank. Er waren 27 partituren ingezonden. Maar in tegenstelling tot wat het reglement verplichtte, ontving de jury van verschillende inzenders, waaronder De Boeck, geen afzonderlijke tekst van het libretto. Toen enkele maanden later de jury opnieuw bijeenkwam, werd besloten de prijs niet toe te kennen. Omwille van hun uitzonderlijke verdiensten werden vier inzendingen bekroond, waaronder *Reinaert de Vos*. De Boeck kreeg als troostprijs 2000 frank.[7]

Terwijl De Boeck de opera aan het componeren was, vatte zijn vriend Herman Baccaert (afb. 6) het plan op om er voordrachten over te houden.

> Voor de voordrachten over Rein zoekt ge maar zooveel bijeen als ge kunt, dat zal te pas komen. Zou ik nog niet kunnen de tekst van de rol van Rein overschrijven?[8]

Afb. 6. Herman Baccaert. Schilderij Albert Geudens, 1909 (privéverzameling)

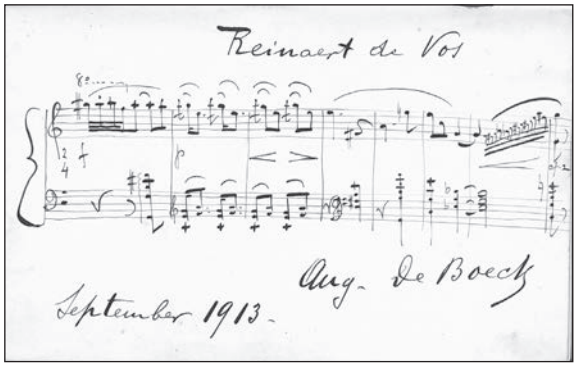
De muziek

Frits Celis (1929), die een groot verdediger was – en nog is – van het werk van De Boeck en die als operadirigent verschillende opera's van De Boeck uitvoerde, schreef enkele artikels over *Reinaert de Vos*.

Celis dacht dat het heroïsche element in Raf Verhulsts *Reinaert de Vos* August de Boeck waarschijnlijk maar matig bekoord had, aangezien de componist niet bepaald een strijdend flamingant was. Frits Celis kwam tot het besluit dat de fragmenten zinspelend op de Vlaamse vrijheidsstrijd niet bepaald tot de hoogtepunten in de partituur gerekend kunnen worden. Maar aangezien dergelijke passages in omvang eerder beperkt blijven, behoort deze opera niettemin tot het waardevolste uit de omvangrijke artistieke nalatenschap van de componist.

> Inzake structuur heeft De Boeck in Reinaert een bewonderenswaardig meesterschap bereikt.
> Zijn persoonlijke harmonisatiekunst wordt meermaals gekruid met geraffineerde akkoordverbindingen, terwijl zijn orkestrale palet verfijnd en bijzonder kleurrijk overkomt en getuigt van een opmerkelijk virtuoze schrijftrant. Anderzijds boeit de partituur voortdurend door de haast onuitputtelijke vindingskracht waarmee het beknopte motivische materiaal verwerkt wordt, en waarbij de melodische curve uitmunt door onverwachte of sierlijke wendingen. De Boeck gaf bovendien aan zijn Reinaert een uitzonderlijke waarde mee door het meesterlijk toepassen van een spitsvondige muzikale humor. De fratsen door Reinaert uitgehaald in het klooster (tweede bedrijf) en met bruin de beer (derde bedrijf), werden door De Boeck op kostelijke wijze muzikaal uitgebeeld en orkestraal schitterend in de verf gezet. Alleen al om de meesterlijke parafrase op het volkslied 'Zeg, kwezelke, wilde gij dansen?' waarmee het tweede bedrijf besluit, behoort Reinaert de Vos tot De Boecks meest markante scheppingen. In de uilenspiegelachtige guitenstreken van Reinaert heeft De Boeck een gegeven gevonden dat zijn sprankelende fantasie in zulke hoge mate heeft doen open bloeien dat Reinaert de Vos tot de meest fijnzinnige-spirituele opera is uitgegroeid die tot dan toe – en misschien zelfs nadien – in Vlaanderen is geschreven.[9]

Professor Mark Reybrouck heeft de opera grondig ontleed. Ook hij is ervan overtuigd dat De Boeck een heel sterk orkestraal palet hanteert, waarbij hij als



Afb. 7. Citaat uit Reinaert de Vos in het poëziealbum van Angèle Knaeps, september 1913 (verzameling Anna Herbosch)

het ware de handeling schildert. Hij verwijst in dit verband naar de trompetten op het toneel, bij de aanvang en het einde van het eerste bedrijf, ter aankondiging van de koning en zijn heraut, naast de vele fluiten om het spel van de volkse speellieden meer glans te geven. Door het grote belang dat de componist aan de koperblazers hecht, heeft het orkest vooral in het eerste bedrijf een fanfareachtig timbre. Bij de aanvang van het tweede bedrijf wordt een kloosteratmosfeer geschapen. De koperblazers wordt hier tijdelijk het zwijgen opgelegd. Op het einde van het eerste bedrijf komt de enige lange instrumentale passage voor, die in een wisselende bezetting de aankomst van de koninklijke stoet schildert.

> Het algemene beeld is dit van een grote verscheidenheid, waarbij de overgang in orkestrale densiteit soms bruusk verloopt. Dit geeft aan de muziek een spontaan en soms zelfs een humoristisch effect.

Reybrouck merkt op dat de zangpartijen meestal solistisch zijn uitgebouwd met afwisseling van monoloog en dialoog. Het gebruik van vocale ensembles is tot een minimum herleid. De vocale melodieën worden vaak verdubbeld door de strijkers en de houtblazers, soms ook door de hoorns. Lange koorpassages zijn uiterst zeldzaam. Alleen in het tweede bedrijf heeft het koor van de edellieden en van het volk wat meer ruimte voor lyrische ontplooiing.

Verder merkt hij op dat de koorpassages levendig zijn en liedachtige melodieën hebben. Hun tussenkomst is meestal beperkt tot korte optredens tussen de solistische zangpartijen. De schrijfwijze is grotendeels homofoon met unisono, met uitzondering van enkele contrapuntische passages.

Globaal beschouwd vinden we in deze opera van De Boeck geen strenge academische vormen. De weinige liedvormen in de koorpassages vormen hierop een uitzondering.

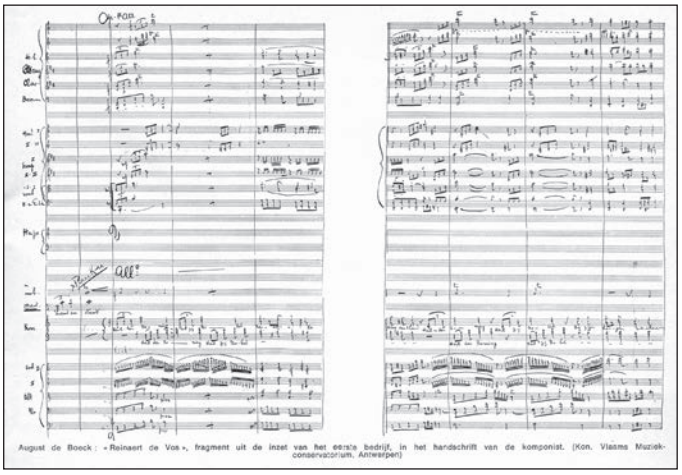
Het geheel is eerder kleurrijk dan constructief en lijkt op een caleidoscopische reeks. Alles is kort en fragmentarisch, tot de kerngedachte herleid. De ouverture wordt samengebald tot een korte passage met trompetten op het toneel. Compositietechnisch staat het contrast centraal. Alles wordt overkoepeld door een dynamische climax naar het einde toe, slechts onderbroken door een kloosterscène.[10]

De partituur: handschriften en uitgaven

Een partituur in handschrift (1909) van August de Boeck berust in het August De Boeckfonds dat deel uitmaakt van de collectie van het Letterenhuis in Antwerpen.[11] Een andere partituur, ook in handschrift van De Boeck (1909), wordt bewaard in de bibliotheek van de Artesis Hogeschool, Koninklijk Conservatorium Antwerpen (afb. 8).[12]

In de reeks 'Vlaamsche Muziek' zorgde Hendrik Diels, circa. 1929, voor een bewerking van enkele fragmenten uit *Reinaert de Vos*.[13]

'Stoet' uit *Reinaert de Vos* werd bewerkt voor harmonieorkest door N. Genotte.[14]



Afb. 8. Fragment uit de orkestpartituur van Reinaert de Vos (© Artesis-KC)

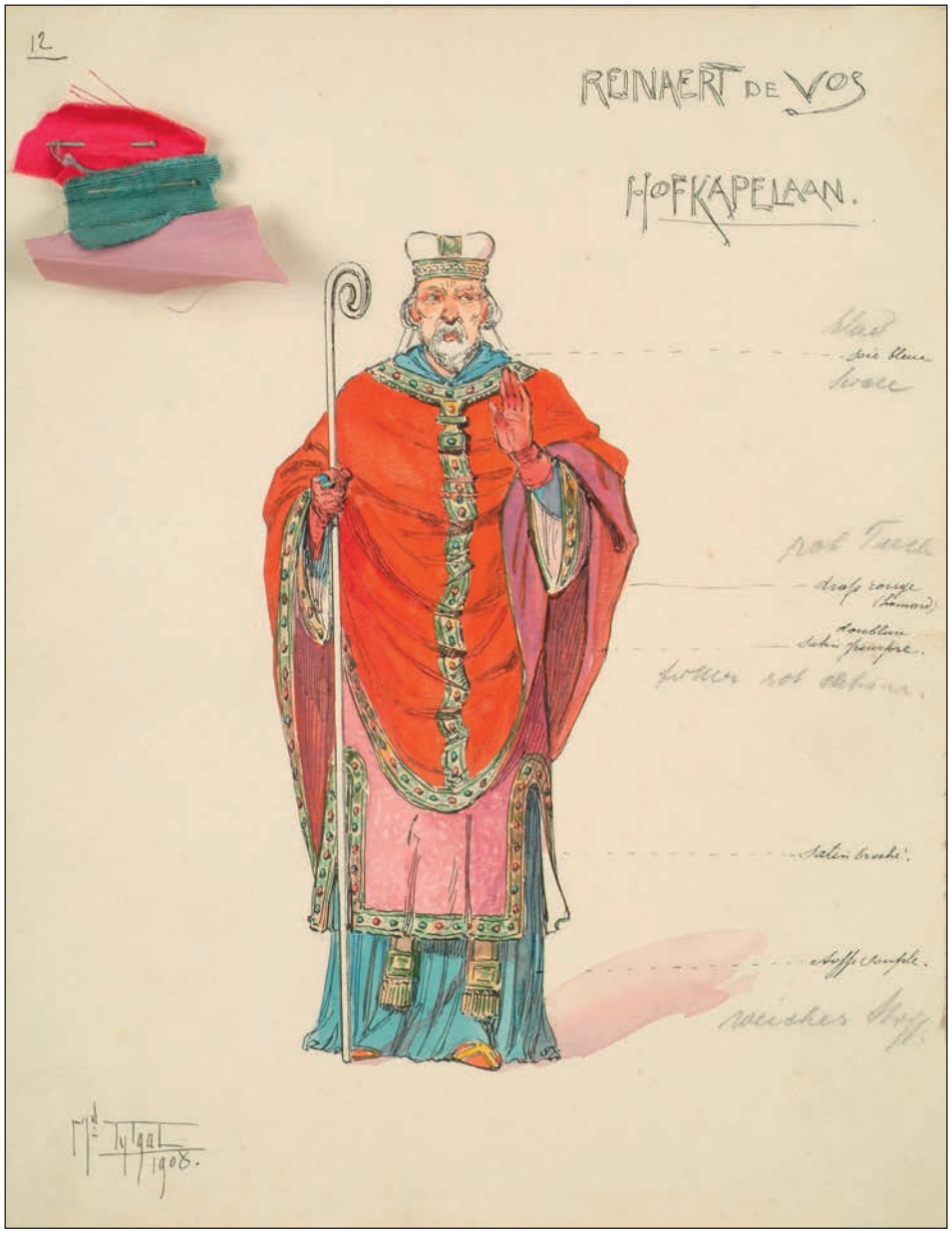
De creatie

De directeurs van de Vlaamse Opera hadden kosten noch moeite gespaard om van de opvoering een artistieke gebeurtenis te maken. Nooit was er zoveel geld besteed aan een Vlaams werk. Het Antwerpse stadsbestuur had nieuwe decors laten schilderen en in Berlijn werd de kledij, ontworpen door Medard Tijtgat, besteld bij het beroemde huis Baruch.

In 1908 werkte Medard Tijtgat als decor- en kostuumontwerper voor de Vlaamse Opera in Antwerpen. Hij maakte kleurschetsen in waterverf voor de kostuums van *Reinaert de Vos*, en werkte waarschijnlijk ook met De Boeck en Verhulst samen. Deze kwaliteitsvolle tekeningen, met erop gepinde stalen stof, zijn bewaard gebleven en behoren toe aan de Stichting Marten Melsen (afb. 10-19). Ze geven een goed beeld van de kwaliteit, van de werkmethodes en van de precisie bij de operahuizen uit die tijd.[15]

August de Boeck had graag gehad dat zijn vriend Edward Keurvels *Reinaert de Vos* zou dirigeren maar die had, na een ruzie met de directie van de opera, zijn ontslag ingediend als dirigent.

Afb. 9. Reinaert de Vos. Omslag van de maanduitgave van Vlaamsche Muziek, nr. 17 (AFT)



Afb. 10. Kostuumstudies door Medard Tytgat voor de opera Reinaert de Vos, 1908 (© Stichting Marten Melsen, Stabroek). Hofkapelaan

Afb. 11

9
REINAERT DE VOS
BRUIN (DE BEER)
1e BEDRIJF.
1. manteau fourrure brune (une manche) doublé satin ouis (orange).
2. tunique en drap de plum. bleu (sous) et couleurs et leurs dispositions. le blason à part.
3. pantalon en drap rouge
4. botte. cuir brun
1908.

Afb. 12

13
REINAERT DE VOS
GRIMBERT.
1 Manteau, drap bleu cobalt, clair
doublure bleu ciel pâle satin
2 Tunique soie jaune paille pâle
3 coiffure, en soie.
4 ceinture cuir et fournis.
5 jambières étoffe bleue cobalt
et garniture en cuir jaune.
6 culotte carmin
7 chaussons cuir rouge.
ORDRE VAN VERHULST. 1456
1908

Afb. 13

15
REINAERT DE VOS.
KANTEKLAAR
(TRAVESTI)
cotte en plumes de coq.
Cuirasse en écailles de cuir.
Haut des manches, cotte de mailles.
bas des manches drap jaune.
gants de cuir.
Culotte et jambières de cuir, chaussures.
le tibia écaillé: comme les pattes d'un coq.
Md. Tytgat 1908.

Afb. 14

Afb. 15

14
REINAERT DE VOS
HERAUT.
1 casque à épaulière
cotte de mailles
cuivre
2 Tunique jaune canari
clarinette d'or.
allongé.
manche soie blanche
doublé satin rouge
corail
3 bien observé les tons
(couleurs).
F.U.P.
4 Gants blancs.
1904

Afb. 16

Afb. 17

Afb. 18

REINAERT DE VOS.
BLAUVOET
1 pelerine drap cuir
2 tunique drap bleu
3 jarretière blanche et rouge
4 chaussons en peau bleu
5 coiffure peau
1908

Afb. 19

Bij de creatie op zaterdag 9 januari 1909 waren de verwachtingen zeer hoog gespannen. De later bekend geworden componist Robert Herberigs (afb. 20) vertolkte de rol van Reinaert en Berthe Seroen vertolkte Hermelijn. De Brusselaar Anthony Dubois was dirigent.

De première werd een schitterend succes en Paul Gilson schreef opgetogen in *Le Soir*:

> Wat allereerst opvalt in zijn nieuwe werk, is de afwisseling en overvloedige rijkdom inzake orkestratie. Van begin tot einde komen de meest diverse sonore aspecten aan bod in deze opera: geestig, teder, dreigend, grotesk, al naargelang van de situatie, die aldus treffend en met opmerkelijke glans in 't licht gesteld wordt. Alle thema's hebben, naast hun poëtische waarde, ook een reële intrinsieke betekenis. Hetzelfde geldt voor de harmonische en polyfone combinaties die steeds van gezonde muzikaliteit en goede smaak getuigen.[16]

August Monet schreef in 1939:

> Een incident op een Reinaert-vertooning is 't vertellen waard. Toen het voordoek moest geopend worden, ontbrak Bertha Seroen (Hermelijn) [afb. 21], die uit Mechelen moest komen, op 't appèl. Niemand begreep er iets van en de eerste gedachte was aan een ongeval met den trein.
> Mej. Van Eggelpoel, die àl de repetities had meegemaakt, werd bereid gevonden om zooveel als in haar bescheiden macht lag, van den toestand te redden en stond al in 't costuum van 'Hermelijn' gereed om het toneel óp te gaan, toen mej. Seroen kwam binnenstormen; ze hoorde een haar vertrouwd klinkend thema in 't orkest, gooide haar hoed af, zoover als die vliegen wou en … bedenk nu maar, wàt een sensatie ze wekte, toen ze zòò op de dagvaart van Koning Nobel verscheen![17]

Spijts alle geleverde inspanningen en het aanvankelijk nadrukkelijke succes kende *Reinaert de Vos* hoegenaamd geen verdere publieke belangstelling, tot diepe teleurstelling van de directeurs Jef Judels en Bernard Tokkie (afb. 22), die er een financiële kater aan overhielden. Het werd vooral een bittere ontgoocheling voor de componist August de Boeck. Nadien heeft De Boeck nooit nog een Vlaamse opera geschreven. Voortaan zou hij zich slechts wenden tot het Franstalige zangtoneel en op een Frans libretto componeren.

Afb. 20. Robert Herberigs, prentbriefkaart, 1909 (© Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Brussel)

Afb. 21. Berthe Seroen als Hermelijn, 9 januari 1909 (ADBF)

Afb. 22. Judels en Tokkie (AFT)

Het is heel merkwaardig dat in het Guldenboek van de Vlaamse Opera met geen woord wordt gerept over *Reinaert de Vos*, dit in tegenstelling tot alle andere opera's die er werden gecreëerd.[18]

Raf Verhulst drukte in 1932 nog zijn tevredenheid uit tegenover Emiel Hullebroeck over de samenwerking met August de Boeck, die steeds correct financieel handelde wat de schrijversrechten betrof.[19]

Robert Herberigs hield in 1957 een toespraak voor de openbare vergadering van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten:

> [...] De Reynaert de Vos van August De Boeck – waarvan ik, 48 jaar geleden, de eer had de titelrol te creëren – mocht niet, in weerwil van de zo schitterende partituur, een blijvende bijval genieten, uit hoofde van de zwakheid van het libretto, waarin het onderwerp zeer schamel werd behandeld.[20]

Aankondiging in Nantes

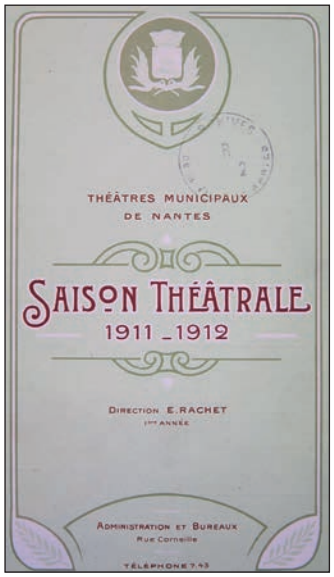
In 1910 werkte Herman Baccaert aan een Franse vertaling van *Reinaert de Vos*. De Boeck schreef hem:

Afb. 23. Vlaamse Opera, prentbriefkaart (AFT)

> Doe maar gerust voort, buiten u heeft geen mensch een noot van Reinaert. Zoo kan er niemand 'buiten u', aan de overzetting werken. Morgen zie ik Raf Verhulst. Ik zal hem vragen u daarvoor een woord te schrijven [...][21]

In 1911 was August de Boeck te gast in het 'Theâtre Graslin' in Nantes (Frankrijk) waar zijn opera *Winternachtsdroom* werd uitgevoerd onder leiding van Fritz Ernaldy. Het succes was zo groot dat de opera gedurende drie seizoenen op de affiche werd gezet en dat in de programmabrochure voor het seizoen 1911-1912 bovendien de Franse première werd aangekondigd van *Reinaert de Vos* in de vertaling van Baccaert (afb. 24-25). [22] Fritz Ernaldy schreef op 13 oktober 1911:

> Gust,
> Ik ben heel teleurgesteld wegens de vertraging bij de verzending van de 8 partituren van Winternachtsdroom en van het materiaal van Reinaert.
> De rolverdeling hangt uit in de foyer en de directeur verveelt me hier dagelijks mee.
> Bekijk het algemeen overzicht dat ik u vandaag opstuur met de aankondiging van uw twee werken.[23]



Afb. 24. Brochure opera Nantes, seizoen 1911-1912 (© Archives Municipales Nantes)

Afb. 25. Programma opera Nantes, seizoen 1911-1912 (Archives Municipales Nantes)

Wegens niet meer te achterhalen motieven zou deze creatie echter nooit plaatsvinden.[24] Mogelijk besloot de directeur niet langer te wachten op de partituren die niet tijdig toekwamen of kwam hij daardoor in tijdsnood.

Karel van de Woestijne zou in 1913 schrijven dat *Reinaert de Vos* niet alleen in Antwerpen een kaskraker werd maar ook in Frankrijk op veel lof werd onthaald [sic]![25]

Zeldzame opvoeringen

Reinaert de Vos beleefde op 8 mei 1939, in Studio IV van de radio, een concertante uitvoering door het Groot Symfonie Orkest, koren en solisten van het NIR onder leiding van Théo Dejoncker (afb. 26), oud-leerling van De Boeck. Het was juist dertig jaar geleden dat deze muziek nog werd uitgevoerd.

Uit een brief (1951) aan musicoloog René de Maeyer blijkt hoe graag Renaat Veremans, oud-leerling van De Boeck, de opera *Reinaert de Vos* had uitgevoerd nog tijdens het leven van De Boeck:

> Ik kan u verzekeren dat De Boeck zeer veel van dit werk hield en hij beschouwde het ook als zijn beste werk. Menigmaal bekloeg hij er zich over, dat men dit werk niet meer opvoerde. En ik heb rust noch duur gehad, om alles te doen voor een heropvoering, die ongelukkig gebeurd is ná zijn dood.[26]

Het zou duren tot het speeljaar 1941-1942 toen de KVO het werk opnieuw programmeerde. Renaat Veremans dirigeerde de creatie van *Reinaert* op 2 mei 1942. Walter Weyler hield een inleidende voordracht op 30 april in het Museum van Vlaamsche Letterkunde in Antwerpen. Deze activiteiten vonden plaats in het kader van de 'Eerste Kultuurdagen' in Antwerpen, georganiseerd door het Kultuurverbond van Antwerpen.

Het publiek ging op in de strijdende en symbolische sfeer die van dit werk uitging. De reporter, die schreef vanuit Vlaams-nationalistisch standpunt, was echter niet blind voor het zwakke libretto van Verhulst. Raf Verhulst was er niet in geslaagd om het Reynaertverhaal, zijn eigen fantasie en het strijdend politiek element tot een harmonisch geheel te verwerken. De vertolking was echter uitstekend en het publiek wild enthousiast.

Na ieder bedrijf brak een geestdriftig applaus los en bij het einde bracht de zaal telkens een staande ovatie aan regisseur Jef Sterckens en dirigent Renaat Veremans.[27]

August L. Baeyens (afb. 27) zorgde als directeur samen met Renaat van Zundert, tijdens het seizoen 1953-1954 in de KVO voor de heropvoering van *Reinaert de Vos*. Over deze opera schreef hij:

> Reinaert de Vos betekende een vooruitgang binnen de Vlaamse opera's. De stof heeft een epische inslag en de muzikale verwerking is veel vrijmoediger dan tot dan toe het geval was bij de Vlaamse componisten.[28]

De eerste uitvoering van deze versie vond plaats op 7 februari 1954. Anton van de Velde was regisseur en Hugo Lenaerts dirigent. De hoofdrol werd vertolkt door Renaat Verbruggen en Irma Dekeukeleire zong de rol van Hermelijn. Er volgde een galavoorstelling op 17 april in de KVO voor het 'Gala van de Vlaamse schrijvers'. De organisatie had ervoor gekozen om een Vlaams werk te programmeren en wilde hulde brengen aan de zestigjarige componist Renaat Veremans (afb. 28; en verder 29-30-31), die als gastdirigent zou optreden.

Afb. 26. Théo Dejoncker (AFT)

Afb. 27. August L. Baeyens (AFT)

Afb. 28. Renaat Veremans (AFT)

Tijdens de persconferentie werd de opera toegelicht door Renaat Veremans, Ernest Claes en Valère Portier.

> Renaat Veremans houdt niet van een huldiging, omdat hij zich nog veel te jong voelt om gevierd te worden, maar wij zijn ervan overtuigd dat dit het beste geschenk is dat hem kan aangeboden worden, hij die als leerling van August De Boeck een grote bewondering en verering voor zijn meester koestert en van Reinaert getuigt dat dit tot het mooiste van heel ons operapatrimonium behoort.[29]

Ernest Claes schreef in zijn dagboek:

> 20.4.54: Het vriest elke nacht, maar in de dag is het mooi weer. Te 18u. komt W. van den Eynde ons halen en we rijden naar Antwerpen. Te 20u. in de Opera voor de 'Gala van de Vlaamse Schrijvers'. De zaal is vol. Uitvoering van 'Reinaert de Vos' van August De Boeck, met René Veremans als dirigent. Bij zijn verschijnen wordt hij stormachtig toegejuicht. Vele literatoren en andere kunstenaars. Na de tweede pauze wordt Veremans in de foyer gehuldigd. Ik houd de toespraak en René is diep ontroerd. Zijn vrouw krijgt bloemen. In de 'Nocturne' zitten we daarna … tot twee uur. We ontmoeten er een massa kennissen, heel gezellig. Tot [sic] halfvier zijn we weer thuis. Zo'n avond is alleen te Antwerpen mogelijk. Daar had ik moeten blijven wonen en mijn hart snakt ernaar.[30]

Afb. 29. Uitnodiging voor opvoering van *Reinaert de Vos,* 1954 (© Bibliotheca Wasiana Sint-Niklaas)

OP DINSDAG 20 APRIL 1954

GALA VAN DE VLAAMSE SCHRIJVERS

in de Koninklijke Vlaamse Opera - Antwerpen

Directie : L. BAEYENS en REN. VAN ZUNDERT

Opvoering van

REINAERT DE VOS

Opera in 3 bedrijven van Aug. DE BOECK

Tekst : Raf VERHULST Regie : Anton VAN DE VELDE

Gast-dirigent : RENAAT VEREMANS

250 uitvoerders - Titelrol : Bert ROELANTS (Renaat Verbruggen)

Vooraf het ballet «DE SCHAATSENRIJDERS»

Dirigent : Hugo LENAERTS Choreograaf : Jac. MILLIAND

Aanvang : 20 uur stipt Einde rond 23 uur

Prijzen der plaatsen : van 200 tot 20 Fr.

Reinaerts wekroep gaat over het land !

Door de KRING VOOR HET VLAAMSE GEZELSCHAPSLEVEN, ANTWERPEN, wordt in samenwerking met de BOEKENGILDE DE CLAUWAERT w.z.w. een « GALA VAN DE VLAAMSE SCHRIJVERS » ingericht met een opvoering van de opera van August De Boeck « REINAERT DE VOS ».

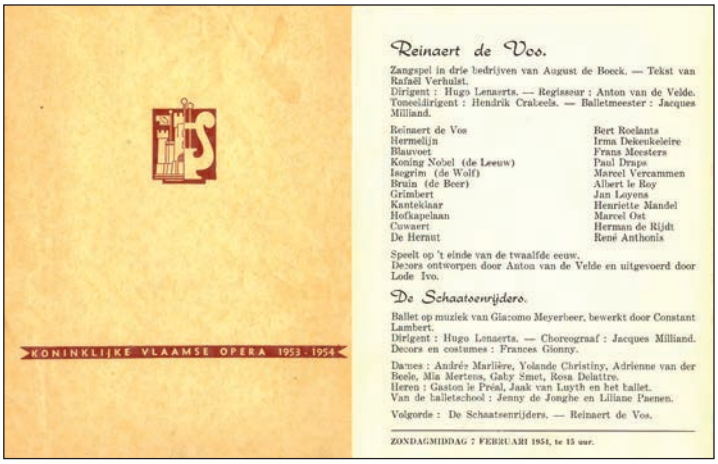
Zowel het libretto van RAF VERHULST, dat van vrijheidsgeest tintelt, als de sprankelende en temperamentvolle muziek van AUG. DE BOECK en de kleurrijke regie van ANTON VAN DE VELDE maken van deze opvoering een waar festijn.

Naar aanleiding van zijn zestigste verjaardag werd als gastdirigent beroep gedaan op RENAAT VEREMANS.

Deze galavoorstelling, die door de meest vooraanstaande Vlaamse Schrijvers zal bijgewoond worden, gaat een triomfantelijke bijval tegemoet.

STADSKLEDIJ.

Afb. 30. Idem



KONINKLIJKE VLAAMSE OPERA 1953 - 1954

Reinaert de Vos.

Zangspel in drie bedrijven van August de Boeck. — Tekst van Rafaël Verhulst.
Dirigent : Hugo Lenaerts. — Regisseur : Anton van de Velde.
Toneeldirigent : Hendrik Crateels. — Balletmeester : Jacques Milliand.

Reinaert de Vos	Bert Roelants
Hermelijn	Irma Dekeukeleire
Blauwoet	Frans Meesters
Koning Nobel (de Leeuw)	Paul Draps
Isegrim (de Wolf)	Marcel Vercammen
Bruin (de Beer)	Albert le Roy
Grimbert	Jan Loyens
Kanteklaar	Henriette Mandel
Hofkapelaan	Marcel Ost
Cuwaert	Herman de Rijdt
De Hernut	René Anthonis

Speelt op 't einde van de twaalfde eeuw.
Decors ontworpen door Anton van de Velde en uitgevoerd door Lode Ivo.

De Schaatsenrijders.

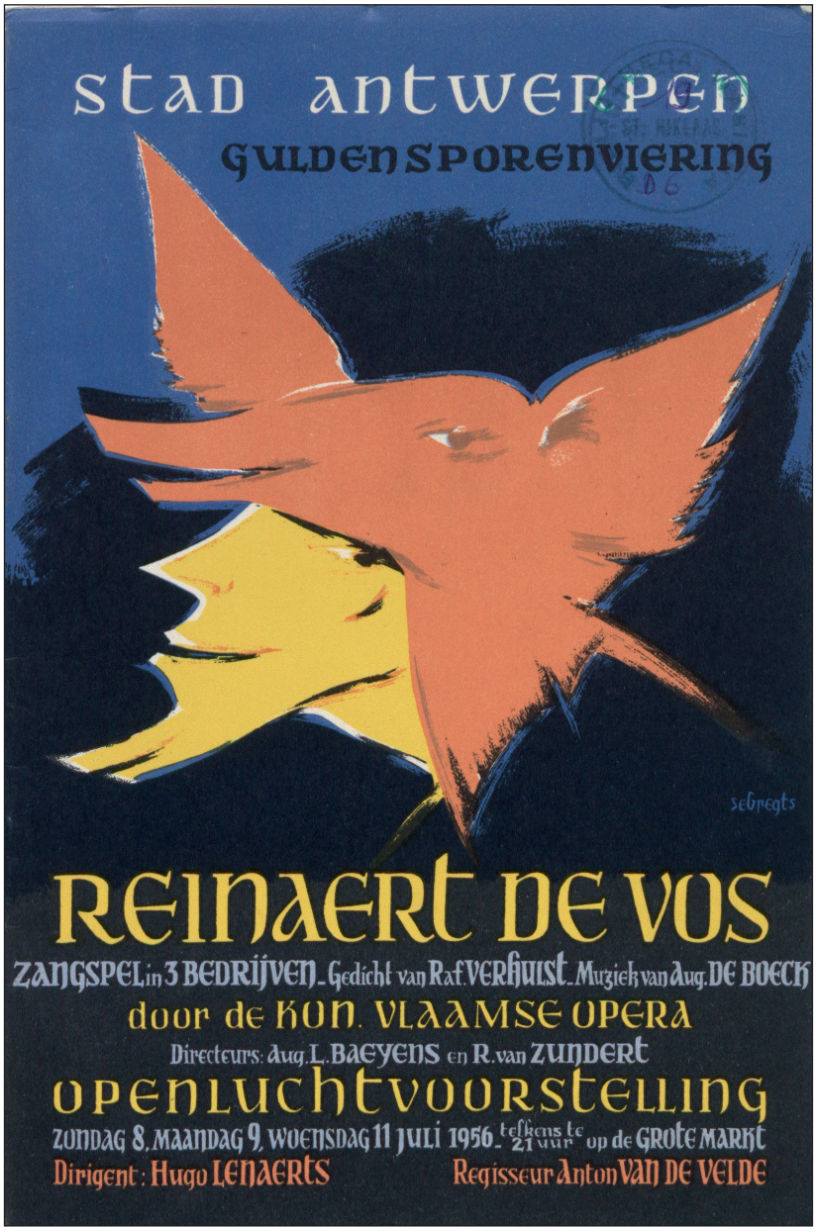
Ballet op muziek van Giacomo Meyerbeer, bewerkt door Constant Lambert.
Dirigent : Hugo Lenaerts. — Choreograaf : Jacques Milliand.
Decors en costumes : Frances Gionny.

Dames : Andrée Marlière, Yolande Christiny, Adrienne van der Beele, Mia Mertens, Gaby Smet, Rosa Delattre.
Heren : Gaston le Préal, Jaak van Luyth en het ballet.
Van de balletschool : Jenny de Jonghe en Liliane Paenen.

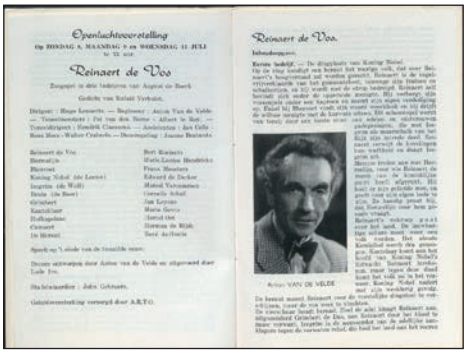
Volgorde : De Schaatsenrijders. — Reinaert de Vos.

ZONDAGMIDDAG 7 FEBRUARI 1954, te 15 uur.

Afb. 31. Programmabrochure *Reinaert de Vos,* 1954 (AFT)



Afb. 32. Programmabrochure Guldensporenviering Antwerpen met *Reinaert de Vos*, 1956 (Bibliotheca Wasiana)


Openluchtvoorstelling
Op MIDDAG 8, MAANDAG 9 en WOENSDAG 11 JULI
Reinaert de Vos
Reinaert de Vos.

Afb. 33. Idem

Afb. 34. Idem

In 1956 volgden onder het directeurschap van Baeyens en Van Zundert, beiden oud-leerling van De Boeck, drie voorstellingen op de Antwerpse Grote Markt ter gelegenheid van de jaarlijkse Guldensporenherdenking. Lenaerts was dirigent en Van de Velde regisseur. Lode Sebrechts ontwierp een mooie affiche en programmabrochure (afb. 32-33-34).

Tenslotte werd onder directie van Renaat Verbruggen tijdens het speeljaar 1973-1974 *Reinaert de Vos* in een regie van Eddy Verbruggen en onder leiding van Frits Celis opgevoerd. Jan Joris vertolkte Reinaert en Erika Pauwels was Hermelijn. Ik had het genoegen als zestienjarige de onvergetelijke uitvoering van 24 mei bij te wonen en nadien kennis te maken met dirigent Frits Celis (afb. 35-36). Hij schreef in de programmabrochure:

> Voor de jongere generatie betekent de komende reeks opvoeringen een hoogst interessante konfrontatie met een partituur die de kennismaking stellig waard is.

De pers schreef lovend over de heropvoering van deze opera. De krantenkoppen luidden van: 'KVO herneemt Reinaert de Vos van A. De Boeck' (*Gazet van Antwerpen*), 'KVO heeft Reinaert goed verzorgd' (*De Standaard*) tot 'Bijval voor Reinaert de Vos van August De Boeck' (*Het Laatste Nieuws*). Willem Pelemans, componist en muziekcriticus bij deze laatste krant, schreef een heel uitvoerige en gefundeerde bespreking van *Reinaert de Vos*. Hij had trouwens De Boeck persoonlijk gekend:

Afb. 35. Frits Celis (AFT)

Afb. 36. Programmabrochure Reinaert de Vos, 1974 (AFT)

> De Boeck was van nature geen strijder. Wie hem maar eenmaal gezien heeft, vergeet zijn zachte goedmoedige ogen niet, die wel soms zeer ironisch doch nooit sarcastisch konden worden.

Pelemans besloot:

> Reinaert de Vos kende aldus de bijval, die in 1909 na de eerste avond uitbleef. In 1942 was het succes zeer groot. Het was natuurlijk wat politiek opgeblazen. Heden is die bijval louter esthetisch. De strijd is achter de rug. Alleen de schoonheid van de muziek wordt nu naar waarde geschat.[31]

In het muziektijdschrift *Gamma* werd deze opera beschouwd als het meest 'leefbare werk' van alle Vlaamse opera's die onder het directeurschap van Renaat Verbruggen van onder het stof werden gehaald. Alle kwaliteiten van deze opera kwamen onder leiding van Frits Celis zodanig tot hun recht dat het publiek er veel ontvankelijker tegenover stond dan tegenover welke Vlaamse operapartituur ook. Het was alleen jammer dat zo'n waardevolle opera geen succes werd aan de kassa. De recensent besloot met: 'Helaas'.[32]

Er is een niet-professionele muziekopname bewaard gebleven van deze laatste uitvoering.

De KVO te Antwerpen is de enige opera geweest die ooit *Reinaert de Vos* heeft opgevoerd en zorgde van 1909 tot en met 1974 voor 27 opvoeringen.

Afb. 37. Affiche van de Vlaamse Opera met onder andere de opvoering van Reinaert de Vos, 23 februari 1909 (Letterenhuis Antwerpen)

Symfonische fragmenten

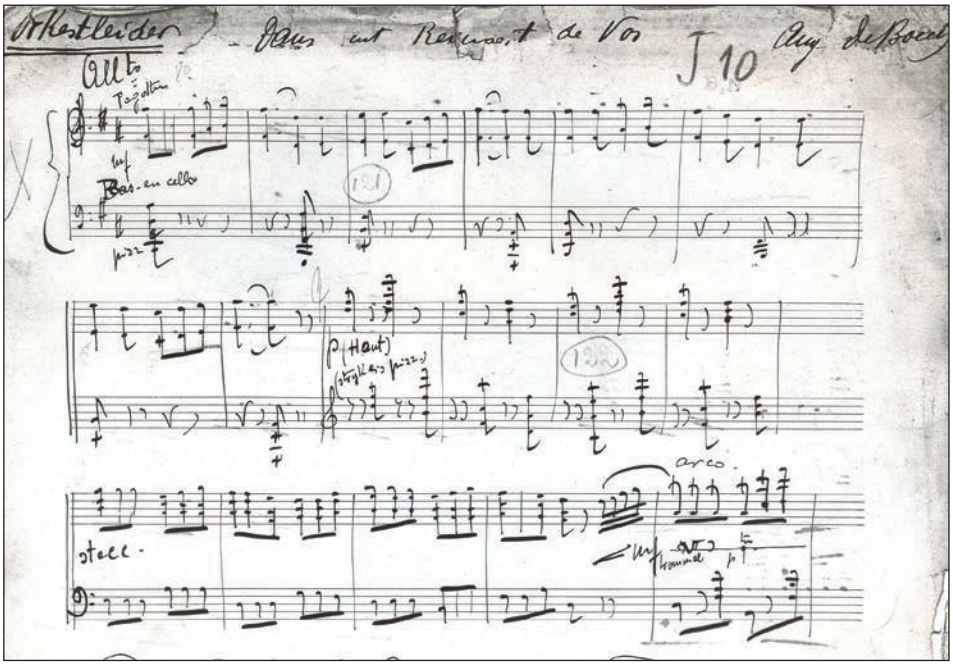
In tegenstelling tot de uitvoering van de opera werden twee symfonische fragmenten uit *Reinaert de Vos* echte kaskrakers: 'Stoet' en 'Zeg kwezelken wilde gij dansen?'. Edward Keurvels zorgde ervoor dat 'Zeg kwezelken wilde gij dansen?' geregeld werd geprogrammeerd tijdens de Dierentuinconcerten in Antwerpen. Het eerste werk van De Boeck dat Flor Alpaerts (afb. 38), die Keurvels opvolgde, op 3 december 1919 dirigeerde, was het fragment 'Zeg kwezelken, wilde gij dansen?' (afb. 39). Het zou zijn lievelingswerk worden.

Op 26 mei 1937 schreef Renaat Veremans aan De Boeck:

> M'n Waarde Meester,
> Op 29 juli dirigeer ik te Berlijn een Concert van Vlaamsche Opera muziek. Gelijk altijd moet uw naam op het programma. Ik had gedacht van 'Heksendans' en 'Storm' uit Winternachtsdroom te doen, alsook de dans uit Reinaert. Wat denkt U daarvan? Nu hoop ik, dat ik intijds partituur en materiaal zal krijgen. Daar ik spoedig met mijn programma moet klaar komen, hoop ik seffens nieuws van U te vernemen.[33]

In het 'Theâtre Royal de Gand' werd op 18 december 1924 een toneelvoorstelling gehouden onder het motto 'Nos maîtres chez eux.' Hierbij werden schilderijen van oude meesters geïllustreerd met muziek. Bij het schilderij *La*

Afb. 38. Flor Alpaerts (Artesis-KC)



Afb. 39. Fragment uit 'Zeg Kwezelken wilde gij dansen' in de partituur van Reinaert de Vos (Letterenhuis Antwerpen)

Légende de Ste. Godeberte van Petrus Christus werd de 'Stoet' uit *Reinaert de Vos* uitgevoerd. Koningin Elisabeth woonde de voorstelling bij.

August De Boeck dirigeerde 'Stoet' tijdens het conservatoriumconcert op 1 juli 1924 in Mechelen. In de programmabrochure schreef R. van Aerde, studieprefect van het conservatorium, dat De Boeck met *Reinaert de Vos* de eerste prijs behaalde in Oostende [sic].

Het zou echter vooral met de bewerking voor harmonieorkest door N. Genotte zijn dat 'Stoet' blijvend succes zou kennen.

Het stond op het programma van het Muziekkorps van het Tweede Regiment van de Grenadiers die het onder andere uitvoerde in het Koninklijk Park te Brussel in 1924.

Op 29 april 1926 organiseerde de 'Cercle Mozart' van Mechelen een August De Boeckfestival, dat besloten werd met 'Stoet' uit *Reinaert de Vos*. Het jaar nadien volgde er een concert door deze Koninklijke Harmonie volledig gewijd aan werken voor harmonie van De Boeck, waarbij 'Stoet' opnieuw op

het programma stond. Het concert, onder leiding van Jan Frison, vond plaats op 3 september in Mechelen en de dag nadien in Merchtem.

We konden er in 1988 zelf een uitvoering van horen tijdens een Huldeconcert August De Boeck door de Koninklijke Harmonie 'De Verenigde Vrienden' uit Avelgem onder leiding van Bernard Cosaert.

De Boeck als Vlaming

August de Boeck raakte ingeburgerd in de meest uiteenlopende Brusselse kringen. Zo kwam hij in contact met het 'Vlaamse' milieu rond de letterkundige Emmanuel Hiel. In deze kringen maakte men van De Boeck een bewust en overtuigd Vlaming. Zijn werken kenden tot en met de Eerste Wereldoorlog in het Vlaams milieu in Brussel veel succes.

In Antwerpen kwam De Boeck in contact met strijdende flaminganten zoals Raf Verhulst, die hem het libretto van *Reinaert de Vos* bezorgde. De Boeck was in Antwerpen door zijn opera *Reinaert de Vos* een man van aanzien geworden, en het verwonderde dan ook niemand dat hij in 1909 leraar harmonie werd aan het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium. De Boeck werd door zijn vrienden getypeerd als volgt: 'Vlaming uit één stuk, maar die de politiek terzijde laat.'

De Boeck schreef het jaar nadien de cantate *Vliegt de Blauwvoet* op tekst van Albrecht Rodenbach. Het werd in Roeselare, bij de onthulling van het Rodenbachmonument, zo'n enthousiaste uitvoering dat de aanwezigen bleven juichen tot ze werd gebisseerd. Studenten staken August de Boeck in de hoogte en luid schreeuwden ze: 'Leve Vlaanderen! Storm op zee!' De Boeck werd toen spontaan opgenomen in de Vlaamse Beweging.

In 1919 hield De Boeck een merkwaardige toespraak voor de leden van de 'Vlaamsche Kring' in Merchtem, waarin hij het feit aanklaagde dat, omwille van sommige collaborateurs, de Vlamingen na de oorlog als landverraders werden beschouwd. 'Wie Vlaamsch sprak was aktivist of stond voor de deur van 't gevang.' De Boeck, die tijdens de oorlog een neutrale houding had aangenomen, heeft zich nadien ingezet voor collega's die onterecht besmeurd werden. In 1920 werd hij leraar harmonie aan het Koninklijk Muziekconservatorium in Brussel. Hij zocht contact met het Franstalig milieu, waar zijn grote werken soms werden uitgevoerd. In de Franstalige pers werd De Boeck geprezen: 'De Boeck is nooit een flamingant geweest en geldt zoals zijn francofiele Waalse vrienden als een vurige patriot.'

Afb. 40. August de Boeck, 1912
(Verzameling G. Boutsen)

In 1922 stemde De Boeck, als lid van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, tegen de vervlaamsing van de Gentse Universiteit, waardoor hij uiteraard in ongenade viel binnen de Vlaamse Beweging.

Zijn leerlingen echter die tot de Vlaamse Nationalistische strekking behoorden, zoals Renaat Veremans en Gaston Feremans, bleven hem op de handen dragen en werden vurige propagandisten van de symfonische werken en opera's van hun leermeester.

Kort na zijn dood in 1937 probeerde de Vlaamse Beweging de figuur en de muziek van De Boeck te recupereren.

Walter Weyler, muziekreferent bij *De Vlag*, schreef in 1941 over De Boeck als een van die componisten die het meest had bijgedragen tot het 'veroveren' van een eigen Vlaamse muzikale stijl. De auteur betreurde het alleen dat De Boeck later bewust de Vlaamse richting, waaruit *Reinaert de Vos* en *Vliegt de Blauwvoet* waren voortgekomen, had verlaten om op Franse teksten te gaan werken. De Boeck bleef echter voor hem op de eerste plaats een Vlaming die nooit zijn Vlaamse aard had verloochend.

De Vlaamse Beweging vond het jammer dat ze De Boeck nooit volledig voor hun ideaal had kunnen winnen en zocht de verklaring hiervoor in de Eerste Wereldoorlog en de Franstalige Brusselse kringen waarin De Boeck vertoefde.

Na de Tweede Wereldoorlog kwam De Boeck weer op de planken van het Belgisch establishment. Voor de Vlaamse Beweging speelde de figuur van De Boeck geen enkele rol meer.[34]

Besluit

Alhoewel *Reinaert de Vos* bij de première in 1909 in de Vlaamse Opera in Antwerpen geestdriftig werd onthaald, bleef het verhoopte blijvende succes bij het publiek uit. De Boeck was zeer ontgoocheld, want *Reinaert de Vos* was een van zijn lievelingswerken en vernieuwend ten opzichte van de opera's die in Vlaanderen werden gecomponeerd. Bij de laatste opvoering ervan in 1974 aarzelde Frits Celis niet *Reinaert de Vos* uit te roepen tot de meest fijnzinnig-spirituele opera die ooit in Vlaanderen werd geschreven.

Robert Herberigs, componist en operadirecteur, was ervan overtuigd dat deze schitterende muziek niet meer weerklonk omwille van het zwakke libretto van Verhulst. In Vlaams-nationalistische kringen, waar het werk tijdens de Tweede Wereldoorlog geestdriftig werd ontvangen, had men ook kritiek op het libretto van de flamingant Raf Verhulst.

In Vlaamse kringen werd August de Boeck synoniem voor de componist van *Reinaert de Vos* en rekende men hem tot de Antwerpse school. Hij werd in het jaar van de creatie van *Reinaert* benoemd tot leraar harmonie aan het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium van Antwerpen. Na de Grote Oorlog nam De Boeck afstand van de Vlaamse Beweging. *Reinaert* werd nooit meer opgevoerd tijdens het leven van de componist.

Afb. 41. Jan Joris als Reinaert en Erica Pauwels als Hermelijn in KVO 1974 (Verzameling Linda Joris-De Vis)

Paul Collaer, directeur van de muziekdienst van het NIR, liet in 1939 de opera concertant weerklinken op de radio. Het was merkwaardig dat juist Collaer, die bevriend was met de grote hedendaagse componisten en geen belangstelling had voor de Vlaamse muziek, een uitzondering maakte voor De Boecks *Reinaert de Vos*.

Het is een spijtige vaststelling dat ook in 1974 noch de muziekliefhebbers, noch de duizenden aanwezigen op het Vlaams Nationaal Zangfeest, noch de Vlaamse elite enige belangstelling toonden wanneer muzikale meesterwerken van Vlaamse componisten werden uitgevoerd.

Het blijft een droom dat *Reinaert de Vos* ooit wordt opgenomen op cd zodat iedereen zich een oordeel kan vormen over een van de belangrijkste werken van August de Boeck.[35]

Afb. 42. Reinaert en Bruin de Beer in KVO 1974 (Verzameling Linda Joris-De Vis)

Noten

1 F. Celis, 'De opera's van August De Boeck', in: J. de Beenhouwer & F. Teirlinck (red.), *August De Boeck (1865-1937), componist*, gemeente Merchtem, 2012, p. 311-312.

2 F. Blockx, *Jan Blockx*, Brussel, A. Manteau, 1943, p.114.

3 R. V. [Raf Verhulst], 'In memoriam: A. De Boeck', in: *Vlaamsche Land*, 31 oktober 1937.

4 A. Van de Velde, 'August De Boeck en zijn "Reinaert"' in: programmabrochure *Reinaert de* Vos, stad Antwerpen, 1956.

5 Prentbriefkaart van Alice Verrycken aan August de Boeck, Nice, 13.02.1908, bewaard in de verzameling Roel Lombaert.

6 F. Teirlinck, 'Kroniek' in: J. de Beenhouwer & F. Teirlinck, p. 56-57.

7 R. de Maeyer, *August De Boeck: Biografische nota: Catalogus van het werk en bespreking zijner liturgische composities*. Licentiaatsverhandeling KU Leuven, 1952, p. 69-70.

8 Brief van August de Boeck aan Herman Baccaert, z.d., bewaard in het AMVC-Letterenhuis.

9 F. Celis, 'De opera's van August De Boeck', in: J. de Beenhouwer & F. Teirlinck, p. 313-315; F. Celis, 'Reinaert de Vos van August De Boeck', in: *Gamma*, 26 (1974), p. 48-51.

10 M. Reybrouck, 'Reinaert de Vos', in: *De Koninklijke Vlaamse Opera te Antwerpen (1907-1914) en de Vlaamse Muziek*. (Academia analecta, Mededelingen van de Koninklijke academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 42, 1981, nr. 1, p. 47-53.

11 August De Boeck, *Opera Reinaert de Vos*, Letterenhuis Doos XIII-XVI.

12 Artesis-KC, MM-MS-DEBOE-Reinaer-3 Magazijn 1-3.

13 *Reinaert de Vos*. Antwerpen: Vlaamsche Muziek, vol. 17 [ca. 1929].

14 Operastoet uit *Reinaert de Vos*, arr. N. Genotte uitgave Scherzando; Uitgave Le Carillon/ Editions Strauwen.

15 J. Melsen, 'De Boeck en de kunstmilieus', in: J. de Beenhouwer & F. Teirlinck, p. 242.

16 *Le Soir*, 13 januari 1909.

17 A. Monet. *Een halve eeuw Nederlandsch lyrisch tooneel en Vlaamsche opera te Antwerpen: Herinneringen, feiten, datums, namen, cijfers en anecdoten*, Antwerpen, Koninklijke Vlaamsche Opera, 1939, p.191-192.

18 Het Guldenboek van de Vlaamse Opera, deel 1, bewaard in de verzameling Frits Celis.

19 Brief Raf Verhulst aan Emiel Hullebroeck, Aken,1 oktober 1932, bewaard in het Letterenhuis.

20 R. Herberigs. 'Rond de Compositie van een Opera. Mededeling ter Algemene Openbare Vergadering van 14 december 1957', in: *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten*, 19, 3, 1957.

21 Brief van August de Boeck aan Herman Baccaert, Brussel, 18 maart 1910, bewaard in het Letterenhuis. De Franse vertaling is onvolledig bewaard gebleven in het familiearchief A. Baccaert.

22 Archives Municipales de Nantes, Musique et spectacles: 2R678, 2R697.

23 Prentbriefkaart van Fritz Ernaldy aan August de Boeck, Nantes, 13 oktober 1911, in de verzameling Roel Lombaert, Merchtem. Fritz Ernaldy (1877-1915), pseudoniem van Frédéric François Claes, werd geboren in Mechelen. Van 1907 tot 1910 was hij verbonden als dirigent

aan de Muntschouwburg. Hij dirigeerde in het London Opera House en werd dirigent in het Theâtre Graslin te Nantes. Als luitenant bij het Franse leger sneuvelde hij op 37-jarige leeftijd aan het front te Le Mesnil-lès-Hurlus (Marne). Fritz Ernaldy was bevriend met De Boeck en bij hem te gast in Merchtem.

24 F. Teirlinck, 'Kroniek', in: J. de Beenhouwer & F. Teirlinck, p. 61.

25 K. van de Woestijne. *Verzameld journalistiek werk. Deel 7: Nieuwe Rotterdamsche Courant: november 1913 - maart 1915*, ed. Ada Deprez, Gent, Rijksuniversiteit Gent, Cultureel documentatiecentrum, 1991, p. 83.

26 Brief van Renaat Veremans aan R. de Maeyer, Brugge, 2 november,1951, bewaard in het Archief René De Maeyer (ARDM).

27 *Volk en Staat*, 5 mei 1942.

28 A.L. Baeyens. 'Vlaamse Opera-Kunst', in: A. Corbet (red.), *De Vlaamse Muziek sedert Benoit*, Antwerpen, Vlaams Economisch Verbond, 1951, p. 79.

29 *De Standaard*, 11 april 1954.

30 *Uit de Dagboeken van Ernest Claes: Het Afscheid*, Leuven, Davidsfonds, 1983, p. 63.

31 *Reinaert de Vos*. Krantenknipsels 1974, bewaard in het archief van Frank Teirlinck.

32 F. Dupont, 'Antwerpen. Reinaert de Vos in de KVO', in: *Gamma*, 26 (1974), p. 162.

33 Brief van Renaat Veremans aan August de Boeck, Antwerpen, 26 mei 1937, bewaard in het August De Boeck Fonds.

34 F. Teirlinck, 'De Boeck als Vlaming en Belg', in: J. de Beenhouwer & F. Teirlinck, p. 151-173.

35 Dank aan mevrouw Linda Joris-De Vis voor het ontlenen van foto's van de opvoering in 1974. Prof. M. Reybroeck bezorgde ons zijn studie over *Reinaert de Vos* en em. prof. G. Tops keek onze tekst zorgvuldig na.

D.H. Lawrence

LIEFDE IN TIJDEN VAN DE VOS

Over de plaats van *The Fox* in het oeuvre van D.H. Lawrence

Yvan de Maesschalck

Onderstaande beschouwing handelt over één welbepaald verhaal van David Herbert Lawrence (1885-1930), een van de meest omstreden westerse auteurs ooit. Hoewel hij intussen is bijgezet in het Pantheon van de Grote Doden, is zijn onterechte reputatie als zogeheten pornografisch auteur overeind gebleven, zonder dat hij daarom blijvend een breed lezerspubliek heeft veroverd. Om hem recht te doen ga ik eerst nader in op de belangrijkste motieven en obsessies van zijn verhalend en essayistisch werk. Die algemene karakterisering functioneert hopelijk als klankbord voor/bij de analyse van Lawrence' novelle *The Fox*, waarvan ik de getrapte/gelaagde opbouw en de symboliek zo goed mogelijk tracht uit te spellen. In de mate van het mogelijke streef ik ernaar in dialoog te treden met de kritische traditie, in het besef dat een onoverzienbare hoeveelheid commentaar over zijn werk is uitgestort en de stroom aan publicaties nog lang niet is opgedroogd.

Tegenstellingen

Het is wellicht een gemeenplaats eraan te herinneren dat het monumentale oeuvre van D.H. Lawrence, tijdgenoot van onder anderen Joseph Conrad, Aldous Huxley, T.S. Eliot, Katherine Mansfield, Virginia Woolf en E.M. Forster, in literair opzicht de Victoriaanse periode finaal afsluit. Gedurende zijn korte maar productieve leven heeft de schrijver zich uitentreuren gebogen over de fundamentele tegenstelling tussen de opgelegde regels van de cultuur en de spontane wetmatigheden van de natuur. Het wereldbeeld dat spreekt uit zijn romans, verhalen, essays en gedichten is ronduit dualistisch van aard.[1] Hij plaatst van meet af aan de stad met bijbehorende industrialisering[2] tegenover het platteland met bijbehorende mogelijkheden tot herbronning en regeneratie. Even scherp thematiseert hij de onoverbrugbare kloof tussen ratio en gevoel, bewustzijn en onbewustheid, lichaam en ziel, man en vrouw. In filosofisch

opzicht behoort Lawrence alleen al daarom tot de romantische of platonische onderstroom van de wereldliteratuur.

De overtuiging dat de mens het speelveld is 'van een aantal polair aan elkaar tegengestelde krachten'[3] heeft Lawrence ertoe aangezet een bevlogen zoektocht te ondernemen naar een onvindbaar antropologisch ideaal. Lawrence is ervan overtuigd dat het vrouwelijke element een sterke aantrekkingskracht uitoefent op het mannelijke en omgekeerd, maar acht een blijvend harmonisch verband tussen beide 'polen' problematisch en à la limite onmogelijk. Een sleuteltekst in dat opzicht lijkt me de uitvoerige passus in *Aaron's Rod* (1922), waarin de op kerstavond van zijn vrouw weggelopen Aaron Sisson het wezenlijke verschil overdenkt tussen de mannelijke en vrouwelijke natuur. Voor hem gaat het om een 'elementaire' botsing tussen twee oerkrachten die nooit gelijk kunnen sporen: 'She, as woman, and particularly as mother, was the first great source of life and being, and also of culture. The man was but the instrument and the finisher. She was the source and the substance'. In deze roman ziet hij de vrouw als de spil van de hele wereld om haar heen: 'the life-centrality of woman. Woman, the life-bearer, the life-source'.[4]

De 'kosmologische' implicaties van de man-vrouwtegenstelling verwoordt hij herhaaldelijk, onder meer in zijn Mexicaanse roman *The Plumed Serpent* (1926) en 'The Woman Who Rode Away' (1928). In dat late verhaal verklaart een jonge Mexicaan aan een blanke vrouw hoe man en vrouw elk in een andere uithoek van het universum thuishoren en hoe ze zich verhouden tot de zon en de maan: 'And the man all the time have to keep the sun happy in his side of the sky, and the woman have to keep the moon quiet at her side of the sky. […] So the woman, she asks the moon to come into her cave, inside her. And the man, he draws the sun down till he has the power of the sun'.[5] Dat deze metafoor een erotische ondertoon heeft, valt niet te ontkennen.

Tussen man en vrouw bestaat een even natuurlijke als paradoxale vijandschap, waarvan Lawrence talloze varianten in beeld brengt. Zo zien de pas getrouwde Anna en William Bragwen elkaar in *The Rainbow* (1915) van meet af aan als vijanden: 'his brown eyes burned with fury […] and recognised her as the enemy' (p. 205). Iets verder is er letterlijk sprake van 'the deep root of his enmity' (p. 212). Ook Anna's dochter, Ursula Bragwen, blijft na een lange periode van scheiding en ondanks een lesbisch avontuur, diametraal tegenover haar teruggekeerde geliefde Anton Skrebensky staan: 'She knew, vaguely, in the first minute, that they were enemies come together in a truce' (p. 493). Het hier – en elders – gebruikte oorlogsregister is wat dat betreft heel tekenend.

Het lijkt wel alsof man en vrouw gedoemd zijn om elkaar heen te dansen als twee elkaar mijdende vuren. Om het te zeggen met Amélie Nothomb, die zich op haar beurt op Friedrich Nietzsche inspireert: 'Il y a une logique profonde à associer ces deux dieux, la danse et le feu. Regarder de grands danseurs provoque le même émoi que regarder une bûche enflammée: le feu danse, le danseur brûle. C'est le combat sans vainqueur entre Dionysos et Apollon, l'alternance continuelle du danger et de la maîtrise, de la folie et de l'intelligence, du désir et de la plénitude'.[6] Lawrence maakt in ieder geval gebruik van een vergelijkbare dans- of zangmetafoor wanneer hij de verhouding tussen Rico (Henry Carrington) en zijn schoonmoeder Mrs. Witt weergeeft in de apocalyptische[7] roman *St. Mawr* (1925): 'Rico and Mrs. Witt were deadly enemies, yet neither could keep clear of the other. It might have been they who were married to one another, their duel and their duet were so relentless'.[8] In hetzelfde verhaal omschrijft dochter Lou/Louise de relatie tussen man en vrouw als 'all this forced passion and destructive philandering'. Ze is van oordeel dat 'men and women should stay apart, till their hearts grow gentle towards one another again' (p. 407).

Op vergelijkbare wijze staat Paul Morel lijnrecht tegenover Miriam in *Sons and Lovers* (1913), wellicht Lawrence' meest autobiografische roman. De auteur verwoordt die emotionele patstelling als volgt: 'There was a long battle between him and her. […] He could not leave her, because in one way she did hold the best of him. He could not stay with her because she did not take the rest of him'.[9] Een wereld van verschil blijft ook bestaan in 'England, My Engeland' (1922) tussen Egbert, voor wie patriottische trots een illusie is, en Winifred, die rotsvast in de traditionele waarden van haar vaderland gelooft of tussen Alvina Houghton en Cicio in de picareske roman *The Lost Girl* (1920). Even onverzoenlijk staan Aaron en Lottie tegenover elkaar in *Aaron's Rod* of Daphne Beveridge en haar door de oorlog getekende echtgenoot Basil Apsley in *The Ladybird* (1923). Hetzelfde geldt voor Kate Leslie, die vele jaren na de dood van haar echtgenoot 'was no longer in love with love'[10] en daarom haar nieuwe pretendent Dón Cipriano ziet 'as the stranger in whose presence she lived' in *The Plumed Serpent* (p. 440). Idem voor Constance (Connie) en Clifford Chatterley in *Lady Chatterley's Lover* (1928), ongetwijfeld zijn meest spraakmakende roman.[11]

Huwelijk en liefde

Nauw vervlochten met voormelde polariteit is uiteraard de op het eerste gezicht onwezenlijke tegenstelling tussen huwelijk en liefde. In het spoor van

Thomas Hardy's controversiële laatste roman *Jude the Obscure* (1895-1896), die aan hetzelfde thema is gewijd, gaat de auteur op zoek naar de psychische, sociale en fysieke voorwaarden die beide met elkaar zouden kunnen verzoenen. Na lectuur van zijn belangrijkste romans en verhalen blijft voor mij de suggestie overeind dat een (geslaagd) huwelijk uiteindelijk alleen het resultaat kan zijn van rationele, pragmatische of cultuurgebonden overwegingen. Wanneer Ursula hardop nadenkt over het huwelijksvoorstel van Birkin in *Women in Love* (1921), het indrukwekkende vervolg op *The Rainbow*, komt ze tot het besef dat een huwelijk niet het soort liefde impliceert dat zij zich daar bij voorstelt: 'She was not at all sure that this was the kind of love that she wanted. She was not at all sure that it was this mutual unison in separateness that she wanted'.[12] In *Aaron's Rod* verzekert Rawdon Lilly, die net als Birkin fungeert als Lawrence' woordvoerder: 'There's something with marriage altogether, I think. *Egoisme à deux*'. En die opvatting wordt door niemand weerlegd, ook niet door de verteller en nog minder door Lawrence zelf.[13]

Halfweg *The Lost Girl* beweert Geoffrey, die tot de artistieke *troupeau* behoort van Madame Rochard, in aanwezigheid van een ontredderde Alvina: 'Look, my boy, love needs no havings, but marriage does. Love is for all, even for the grasshoppers. But marriage means a kitchen. That's how it is'.[14] Woorden die omineus blijken en bewaarheid worden wanneer Alvina zich op het einde van het boek totaal vereenzaamd voelt in haar Italiaanse keuken: 'She sat in the kitchen on the seat, with all life gone dark and still, death and eternity settled down on her. Death and eternity settled down on her as she sat alone' (p. 399).

Als romancier en novellist verplicht Lawrence zich doorgaans over huwelijk en liefde na te denken vanuit het standpunt van een vrouwelijk hoofdpersonage: Anna of Ursula in *The Rainbow*, Ursula of Gudrun in *Women in Love*, Alvina in *The Lost Girl*, Lady Daphne in *The Ladybird*, Kate Leslie in *The Plumed Serpent* of gravin Hannele in *The Captain's Doll*. Laatstgenoemde denkt over het huwelijk, dat haar liefde voor Alexander Hepburn in de weg staat: 'And marrying the Herr Regierungsrat was like marrying the doomed captain of the doomed ship. The sense of fatality was part of the attraction'.[15] Gudrun omschrijft het huwelijk op de openingsbladzijde van *Women in Love* denigrerend als 'possibly undesirable, but bound to be an experience of some sort' (p. 7). Wanneer vrouwelijke personages ten huwelijk worden gevraagd en daar uiteindelijk in toestemmen, gaan zij net als hun mannelijke tegenhangers door een langdurige fase van loutering/bewustwording. Ze komen tot het inzicht dat het huwelijk veeleer een kwestie is van 'gezond' verstand dan van liefde en tederheid. En dat is een prijs die som-

migen onder hen, tegen beter weten in, bereid zijn te betalen zoals Alvina/Allaye in *The Lost Girl* of Kate in *The Plumed Serpent*, terwijl anderen, zoals Ursula in *The Rainbow*, die prijs uiteindelijk te hoog vinden.

Het huwelijk dat in zijn romans en verhalen wordt voltrokken of overwogen, betreft meestal personages van verschillende sociale of culturele komaf. Die sociale en culturele verschillen vormen, begrijpelijk genoeg, een complicerende factor, zoals blijkt uit romans als *Sons and Lovers*, *The Lost Girl*, *The Plumed Serpent*, *Lady Chatterley's Lover* en de novelle *The Virgin and the Gipsy* (1926). Bovendien lijkt zo'n huwelijk alleen stand te houden als ten minste aan één voorwaarde wordt voldaan: de welwillende overgave van de vrouw aan de man. Het komt erop aan dat zij haar ware gevoelens weet te onderdrukken en zich neerlegt bij een ondergeschikte seksuele en sociale rol ten overstaan van de man, die van een aantal natuurlijke voorrechten geniet die haar worden onthouden. 'Man is always the pioneer of life, adventuring onward into the unknown. […] Woman for him exists only in the twilight, by the camp fire, when day has departed'.[16] Als zij toch voor zichzelf opkomt, loopt het zonder meer spaak.

Dat gebeurt bijvoorbeeld in de openingshoofdstukken van *Aaron's Rod*, waarin Aaron zijn vrouw verlaat, omdat hij nu eenmaal niet kan begrijpen dat zij haar rechten opeist. In meer dan één inwendige monoloog tracht hij de contradicties van zijn eigen gedrag te rechtvaardigen en de houding van zijn vrouw Lottie juister in te schatten. Het is opvallend hoe hij alle begrip toont voor haar moederlijke kant, maar niet kan begrijpen waarom ze zich niet in andere opzichten aan hem overgeeft: 'Yes, she did not relent. She was a good wife and mother. All her duties she fulfilled. But she was not one to yield. *He* must yield. […] No, *he* must yield'. De laatste zin vertolkt haar visie en die is in zijn ogen even ondenkbaar als onmogelijk; dus laat hij haar voorgoed in de steek om als muzikant een zwalpend artistiek leven te leiden. Het averechtse spiegelbeeld verbeeldt Lawrence overigens in het al aangehaalde kortverhaal 'The Woman Who Rode Away'. Na ongeveer tien jaar huwelijk ontwaakt het vrouwelijk hoofdpersonage 'from her stupor of subjected amazement' (p. 167) en beantwoordt ze een onweerstaanbare lokroep: 'she felt it was her destiny to wander into the secret haunts of these timeless, mysterious, marvellous Indians of the mountains'. Zij schudt zonder veel toelichting het juk van haar huwelijk af en vertrekt: 'she did not even turn to wave them goodbye' (p. 172).

Onderwerping van de vrouw aan de man vormt de kern van een huwelijk dat wél stand houdt. Het gaat daarbij om 'a battle of wills', een krachtmeting die Lawrence ook in Edgar Allan Poe's verhalen herkent en die volgens hem

alleen in het voordeel van de man hoort te eindigen, tenzij een of ander ongeluk/voorval daar anders over beschikt. Een sterk voorbeeld van mannelijke dominantie is terug te vinden in de figuur van generaal Don Cipriano, die voorgesteld wordt als 'the ancient phallic mystery, the ancient god-devil of the male Pan. Cipriano unyielding forever, in the ancient twilight, keeping the ancient twilight around him' (p. 325).[17] Even verder geeft de verteller de gedachten van zijn aanstaande vrouw weer die zich ten volle realiseert hoezeer ze bij haar tweede huwelijk haar eigen persoonlijkheid op de tocht zet: 'Ah! And what a mystery of prone submission, on her part, this huge erection would imply! Submission absolute, like the earth under the sky. Beneath an over-arching absolute' (idem).

Waar het voor de getrouwde vrouw op aankomt, spelt de auteur nogmaals uit in de openingsbladzijden van *Lady Chatterley's Lover*, vooraleer Clifford verlamd naar huis wordt verscheept: 'And a woman had to yield. A man was like a child, with his appetites. A woman had to yield him what he wanted, or like a child he would probably turn nasty and flounce away and spoil what was a very pleasant connection. But a woman could yield to a man, without yielding her inner, free self. [...]'. Een typerende overweging waarin Lawrence voor de zoveelste keer op zoek gaat naar het niemandsland waarin man en vrouw elkaar partij geven. Het gaat om een variatie op hetzelfde thema, maar dat neemt niet weg dat hij net als in zijn vroege romans ook in zijn laatste, duur bevochten roman de vrouw eerst en vooral voorstelt als een archetypische, piëta-achtige moederfiguur, al toont Constance ten overvloede haar talent voor erotische overgave in het vervolg van dezelfde roman.[18]

Liefde en erotiek

Niet alleen in zijn romans en verhalen, maar ook in zijn essays heeft Lawrence zich gebogen over 'de liefde' als een intense vorm van passionele betrokkenheid tussen man en vrouw. Die essays kunnen gezien worden als uitgesponnen kanttekeningen bij zijn verhalen en romans, als 'inferences made afterwards, from the experience'.[19] Lawrence' verhalen en romans gaan dus in de regel aan zijn theoretische beschouwingen vooraf, al geldt dat niet voor *Kangaroo*, *St. Mawr*, *The Virgin and the Gipsy*, *The Plumed Serpent* en *Lady Chatterley's Lover*.[20] De vraag is wat Lawrence onder 'liefde' verstaat en welke aspecten hij naderhand in een theorie heeft omgezet, of dat althans heeft geprobeerd.

In weerwil van zijn reputatie wil ik er graag op wijzen dat de auteur zich hoogst zelden aan expliciete of gedetailleerde seksscènes heeft gewaagd. In zekere zin komen ze alleen voor in zijn tot schandaalroman opgewaardeerde laatste worp, *Lady Chatterley's Lover*, waarvan de 'oorspronkelijke' tekst pas in 1959 is vrijgegeven en een jaar later is gepubliceerd.[21] Zover mij bekend komt in al zijn ander werk nauwelijks een scène voor waarin een orgasme of coïtus – behalve 'orgasme' ook wel 'crisis' genoemd – expliciet wordt beschreven. 'Gesuggereerd' wordt seksuele gemeenschap uiteraard wél, maar veel vaker wordt ze geïmpliceerd of eindigt een hoofdstuk waar de beschrijving van een en ander zou kunnen beginnen. Er is bij Lawrence een aanzienlijke schroom aanwezig om de fysieke liefde uit te beelden, niet alleen omdat hij haar idealiseerde, maar ook omdat hijzelf de natuurlijke zuiverheid ervan niet wou omlaag halen.[22]

Die schroomvolle instelling houdt hij in wezen vol tot het einde van zijn schrijvende bestaan: het is zonder meer opvallend dat hij de liefde vooral op een metonymische manier verbeeldt. Talloos zijn de scènes waarin geliefden elkaar diep in de ogen kijken, elkaars handen langdurig vasthouden of verrukt zijn over hun naakte voeten. Nog indrukwekkender vind ik de scènes waarin ze elkaars lippen beroeren en onder het langdurige kussen bijna wegzwijmelen of zelfs in slaap vallen. De voorbeelden zijn legio, maar wie zich wil vergewissen, verwijs ik graag naar een heuse 'filosofie van de kus' in het voorlaatste hoofdstuk van *The Rainbow* (p. 497-499), een uitvoerige cursus 'spooning' in de onvoltooide roman *Mr Noon* (1920-1921) of naar de kusscène in hoofdstuk drie van *The Trespasser* (1912), waar het initiatief uitgaat van een verliefde vrouw: 'It was the long, supreme kiss, in which man and woman have one being, Two-in-one, the only Hermaphrodite. When Helena drew away her lips, she was exhausted. […] Her desire was accomplished in a real kiss'.[23] Het valt niet te ontkennen dat lippen, voeten, handen en ogen gesublimeerde verwijzingen (kunnen) zijn naar het geslachtelijke, maar even cruciaal lijkt het me te onderstrepen dat Lawrence elke zweem van vulgariteit behoedzaam schuwt.[24]

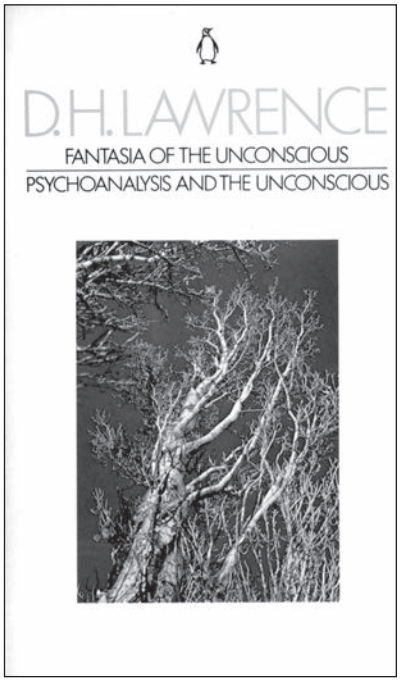
Bovendien moet erop gewezen worden dat ware liefde altijd gepaard gaat met een streven naar volkomen eenwording. Hoe dominant hij zich de man (cf. 'the pioneer of life') voorstelt en hoe onderworpen ook de vrouw (cf. 'in the twilight'), als het over liefde gaat in lawrenciaanse zin, is het kernwoord 'oneness' of 'communion', zoals uit het vorige citaat al mag blijken. In nagenoeg al zijn romans wordt diezelfde overtuiging beleden, ook als het om een homoseksuele relatie gaat, zoals die tussen Ursula Bragwen en Winifred in *The Rainbow*, nét voor de terugkeer van Skrebensky: 'Their lives seemed suddenly to fuse into

one, inseparable' (p. 388). De 'oneness' die de auteur vooropstelt, is niet alleen lichamelijk maar ook spiritueel of psychisch van aard: ze maakt van de geliefden die elkaar in hun 'ziel' raken een ondeelbare twee-eenheid. De 'ziel' is voor hem een kernbegrip dat hij hooguit vaag en tautologisch als volgt definieert: 'the soul being that for ever unknowable reality which causes us to rise into being'.[25]

Wat er ook van zij, de liefde die de betrokkenen in een soort roes weet te brengen, bij voorkeur omschreven als 'spell', 'ecstasy' of 'rapture', komt zonder uitzondering tot stand in een antiburgerlijke omgeving, in de periferie van de geordende maatschappij, liefst buiten het huwelijk. De liefde die tot eenheid leidt, lijkt niet bestand tegen opgelegde of overgeleverde patronen, is wezenlijk overspelig, tegendraads en kortstondig. Dat geldt bij uitstek voor Helena en Sigismund in het Wagneriaanse *The Trespasser*, maar ook voor Ursula en Winifred in *The Rainbow*, voor Hannele en Alexander Hepburn in *The Captain's Doll*. Hoewel een liefdesrelatie in theorie partners veronderstelt van dezelfde sociale klasse ('the same class and race'), zoals Constance bij zichzelf bedenkt voor ze boswachter Mellors ontmoet,[26] blijkt telkens weer dat passionele liefde alle onderscheid tussen rang en stand doorbreekt en juist daarom een kans van bestaan heeft.

Hoewel Lawrence er nooit helemaal in geslaagd is een coherente liefdestheorie op te bouwen, heeft hij in *Fantasia of the Unconscious* en *Psychoanalysis and the Unconscious* een ernstige poging daartoe ondernomen. Zonder op details in te gaan, komt het erop neer dat liefde een natuurlijke respons is van de 'plexus solaris' (de zenuwbundel in de onderbuik van de mens/man) en de 'cardiac plexus' (de zenuwbundel ter hoogte van het hart) op kosmologische krachten. Volgens Lawrence bepalen the 'sun-principle' en 'the moon-principle' de liefde tussen man en vrouw. Op basis van niet altijd even samenhangende argumenten komt hij uiteindelijk tot déze conclusie: 'Woman is really polarized downwards, towards the centre of the earth. Her deep positivity is in the downward flow, the moon-pull. And man is polarized upwards, towards the sun and the day's activity'.[27] Die tegenstrijdige krachten hebben niets van doen met het duistere onderbewuste waaraan Sigmund Freud de liefdesdrift van de mens/man toeschrijft, maar alles met vormen/niveaus van bewustzijn die zich in het bloed, het hart, het brein, de baarmoeder e.d. op een dynamische en spontane manier manifesteren.[28]

Lawrence heeft zich de laatste tien jaar van zijn leven met hand en tand verzet tegen de opvattingen van Freud over het moeder- en vadercomplex, het incest-



Voorplat *Fantasia of the Unconscious*, Pinguin-editie van 1975

verbod, verdringing, enzovoort. Hij schrijft letterlijk: 'Freud is wrong in attributing a sexual motive to all human activity'. En over de relevantie van dromen stelt hij zonder gêne: 'It is beneath our dignity to attach any real importance to them'.[29] Of hij een volwaardig alternatief heeft uitgewerkt, is zeer de vraag.[30] In ieder geval heeft de auteur niet kunnen verhinderen dat *Sons and Lovers*[31] en diverse verhalen tot 'freudiaanse' interpretaties hebben geleid, die bovendien het inzicht in zijn werk hebben verhelderd. De novelle *The Fox* is daar een opmerkelijk voorbeeld van, temeer omdat hij in dezelfde periode waarin hij zijn aanval op Freud op papier zette, een eerdere versie van november 1918 definitief in de plooi legde. *The Fox* verscheen uiteindelijk in the bundel *The Ladybird* (1923) en zou kunnen worden beschouwd als de symbolische vertaling van zijn opvattingen over Freuds visie op 'Eros en Thanatos'.[32] Hoe het verhaal zich laat parafraseren en in welke mate diverse aspecten ervan in freudiaanse zin te lezen zijn, vormt de inzet van de volgende paragrafen. Daar moet eerlijkheidshalve aan worden toegevoegd dat er geen aantoonbaar bewijs is dat Lawrence zich in de geschriften zelf van Freud zou hebben verdiept.[33]

Banford en March

The Fox is een verhaal over twee samenwonende vrouwen, Jill Banford en Ellen (Nellie) March. Ze drijven een kleine boerderij, *Baily Farm* genaamd, aan de rand van Blewbury, in de buurt van een niet nader genoemd bos. March doet blijkbaar het zware werk en ziet eruit 'almost like some graceful, loose-balanced young man', terwijl Banford 'nervous and delicate' en 'a generous soul' wordt genoemd.[34] Ze hebben het geen van beiden begrepen op de vos die in de omgeving rondwaart en het op hun kippenstal gemunt heeft. 'Since the war the fox was a demon' [...] The fox really exasperated them both' (p. 5-6). Om onduidelijke redenen slaagt March er niet in de vos te schieten. Geheel onverwacht duikt Henry Grenfel op, een jonge soldaat wiens grootvader hier ooit woonde. De vrouwen stemmen er na enige discussie mee in dat hij tijdelijk zijn intrek neemt op de hoeve.

De jonge man heeft donkerblonde lokken, blauwe, indringende ogen en een gezonde blos op de wangen. Van meet af aan associeert March hem met de onvatbare vos. 'But to March he was the fox. Whether it was the thrusting forward of his head, or the glisten of fine white hairs on the ruddy cheeks, or the bright, keen eyes, that can never be said: but the boy was to her the fox, and she could not see him otherwise' (p. 13). Het wordt vlug duidelijk dat Henry haar in de ban houdt: 'He was identified with the fox – and he was here in full presence' (p. 19). Dat blijkt uit de manier waarop ze hem gadeslaat en uit haar dromen waarin zijzelf en een vos een opmerkelijke rol spelen.[35] Ook de jongeman zelf wordt door March bekoord: zij wordt zijn enige doelwit en de prooi waarop hij aast. Hij vraagt haar ten huwelijk en hoewel March het voorstel eerst afdoet als 'tomfoolery', je reinste onzin zeg maar, wordt de mentale strijd tussen Banford, die haar blijvend aan zich wil kluisteren, en Henry, die hen meer en meer vanuit de duistere schaduw observeert, in zijn voordeel beslecht.

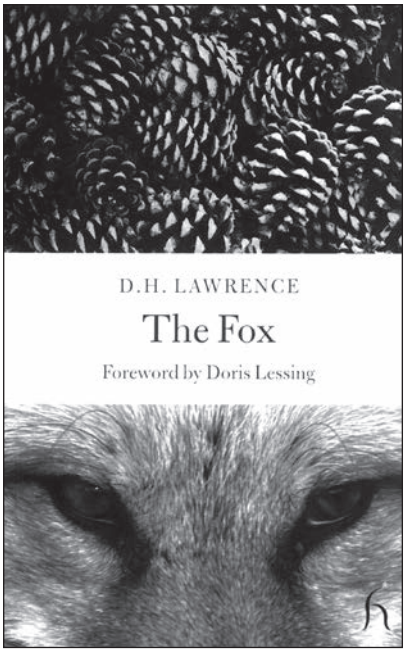
Een (of hét?) kantelmoment vormt de jachtscène waarin Henry de vos uiteindelijk verschalkt. Op dat ogenblik lijkt hij niet alleen het roofdier te doden dat March zo betovert/behekst, maar ook de weerstand te breken die haar verhindert zijn aanbod te aanvaarden. Na de pels van de dode vos aangeraakt te hebben, gaat ze op zijn voorstel in en trotseert ze de hoon van Banford, voor wie ze een angst ervaart die ze voorheen aan de aanwezigheid van de vos toeschreef: 'She felt so strangely safe and peaceful in his presence. If only she could sleep in his shelter, and not with Jill. She felt afraid of Jill. In her dim, tender state, it was agony to have to go with Jill and sleep with her' (p. 68). Banford houdt ech-

ter niet op March te belagen om haar voor zich terug te winnen. Mét opmerkelijk resultaat, want als Henry naar zijn kamp in Salisbury Plain terugkeert, ontvangt hij alsnog een afwijzende brief van March. Van dat moment af staat hem nog één ding voor ogen: 'In his mind was one thing – Banford. […] One thorn rankled, stuck in his mind. Banford. In his mind, in his soul, in his whole being, one thorn rankling to insanity. And he would have it out. He would have to get the thorn of Banford out of his life if he died for it' (p. 72).

Henry vraagt de kapitein van zijn regiment 24 uur verlof om de klus te klaren. En hoewel hij uitdrukkelijk de raad meekrijgt niet verantwoordelijk te zijn voor 'any trouble of any sort' (p. 73), ziet hij de kans schoon een boom die March aan het omhakken is, in aanwezigheid van Banfords ouders, op Banfords hoofd te laten neerkomen. Het lijkt alsof een onzichtbare kracht de vallende boom dwingt Banford te treffen zonder dat hijzelf betrokken partij is. 'No one saw what was happening except himself. No one heard the strange little cry which Banford gave as the dark end of the bough swooped down, down on her. No one saw her crouch a little and receive the blow on the neck. No one saw her flung outwards and laid, a little twitching heap, at the foot of the fence. No one except the boy. And he watched with intense bright eyes, as he would watch a wild goose he had shot' (p. 81).

Hoewel hiermee de slag definitief gewonnen lijkt voor Henry, is dat allerminst zo: 'If he had won her, he had not yet got her' (p. 82). Hoewel March vanaf nu zijn vrouw zal zijn, wijst alles erop dat hij ook in haar ziel een diepe wonde heeft geslagen. 'Instead of her soul swaying with new life, it seemed to droop, to bleed, as if it were wounded' (p. 83). De novelle eindigt met een langdurige beschouwing vanuit het standpunt van March: niet alleen heeft ze het gevoel dat de ongelukkige Banford door/ondanks haar dood gelukkig is geworden ('Poor Jill, poor Jill. It must be sweet to be dead', p. 86), maar dat ook zijzelf gefaald heeft en dat 'everything was only a horrible abyss of nothingness' (p. 85). Ze beseft ten volle dat 'she would have to commit to him' en Henry 'obstinately held out against her, waiting for the surrender' (p. 88).

Gelezen tegen de achtergrond van Lawrence' overige werk, klopt Doris Lessings bewering dat '*The Fox* is quintessential Lawrence, on the cusp, as it were, of the light and the dark'.[36] In haar voorwoord bij de afzonderlijke Hesperusheruitgave (2002) gaat ze bovendien omstandig in op de symboolfunctie van de vos, die voor haar de herinnering belichaamt aan de animale wereld waar de mens sinds mensenheugenis deel van uitmaakt: 'Reynard, of all the wild animals, must know every movement we make. His eyes are on us, and now in our



Voorplat van *The Fox*, Hesperus-editie van 2002

towns as well'. Het is in dit verband niet onbelangrijk eraan toe te voegen dat de vos die Henry neerlegt een uitzonderlijk, ja zelfs ultiem exemplaar blijkt te zijn: 'It seemed to him it would be the last of foxes in this loudly barking, thick-viced England' (p. 46). Als feministe ergert Lessing zich voorts (terecht) aan Lawrence' achterhaald seksistisch feminisme, dat vooral lijkt te gedijen zolang Banford en March in een mannenloze wereld leven. 'The relationship between March en Banford excludes men. Whether or not this is a sexual relationship is not spelt out'.[37]

De zich wijzigende relatie tussen Banford en March vormt één van de knopen die in de loop van het verhaal worden ontward. March kleedt zich aanvankelijk als een man 'in her puttees and breeches' (p. 4), maar wordt door de (tussen)komst van Henry onderworpen aan een proces van vervrouwelijking. Henry, die zowel in fysiek als mentaal opzicht het menselijke equivalent is van de vos, doodt het dier, niet zozeer om de vrouwen van een lastpost te bevrijden, als wel om de verdrongen genderidentiteit van March vrij spel te geven. Net als de vos waarop hij het gemunt heeft, begint Henry langs de omheining

van het domein te sluipen. 'So he prowled round the edge of the gorse cover, and through the grove of tall old hollies to the woodside. There he skirted the fence, peering through the darkness with dilated eyes that seemed to be able to grow black and full of sight in the dark, like a cat's' (p. 45). Na de dood van de vos neemt het gezeur van Banford onhoudbare proporties aan, terwijl March haar pruilmond steeds vaker samentrekt/stulpt en onstuitbaar haakt aan een verlovingskleed, ongeveer zoals de trouwe Penelope onverdroten weeft aan het kleed dat ze haar ronddolende man Odysseus bij zijn terugkeer van Troje wil aanbieden. Meer dan ooit staan de vrouwen als 'two antagonists' (p. 51) tegenover elkaar, terwijl Henry hen vanop een veilige afstand bespiedt en afluistert, wellicht zoals een behoedzame vos zou doen. Zo merkt hij ook dat Banford March alle boodschappen de helling op laat sleuren, op een tuil chrysanten na: 'These the Banford still carried – yellow chrysanthemums'. Voor de lezer, die intussen weet hoezeer Henry de dood van Banford begeert, ogen de bloemen als een ironisch voorteken van de dood, zoals in Lawrence' 'Odour of Chrysanthemums' en 'Bella Fleace Gave a Party' van Evelyn Waugh, waarin oude Bella haar eigen woning laat opsieren met chrysanten en onwetend ombouwt tot een welriekende grafkamer.

Een of twee dagen later treft Henry beide vrouwen aan de thee, uiteraard 'at opposite ends'. Bovendien draagt March voor het eerst 'a dress of dull, green silk crape. His mouth came open in surprise. If she had suddenly grown a moustache he could not have been more surprised' (p. 58). Hij monstert het kleed aandachtig en merkt dat het haar 'white soft throat' bloot laat. En dus laaft hij zijn blik aan haar gestalte: 'But he looked her up en down, up and down' (p. 59). Wat hij ziet is heel aantrekkelijk: 'Through the cape her woman's form seemed soft and womanly'. Hij stelt vast dat ze veranderd is in 'another being', maar vooral: 'she was soft and accessible in her dress' (p. 59). Dit is het moment waarop het proces van haar vervrouwelijking wordt afgerond: voor Henry het onmiskenbare signaal dat ze van dan af voor hem beschikbaar is. Het verbaast niet in dezelfde gedachteflard te lezen dat hij zichzelf niet langer een jongeling voelt, maar een echte man: 'He felt a man, with a man's grave weight of responsibility' (p. 59). De uitwendige transformatie bij March, die in feite een aantal fasen doorloopt waarbij hij haar telkens in de hals aanraakt/kust en wél juist op de plek waar een vos zijn prooi dodelijk zou bijten, brengt blijkbaar een complementaire of parallelle metamorfose bij hemzelf tot stand.

Er heerst een drukkende stilte op *Baily Farm*, die Banford herinnert aan een begrafenisstemming. 'It might be a funeral', roept ze uit, waarbij het onwaar-

schijnlijk is dat ze zichzelf als het lijk van dienst voorstelt. Maar die noodlottige gedachte roept bij March wel een herinnering wakker aan de droom waarin ze Banford dood in een houten kist zag liggen.

Droom en bewustzijn

Wie zich wil uitspreken over de vraag of *The Fox* een verhaal is waarin Lawrence Freuds opvattingen over de droom en het onderbewuste afwijst, kan vanzelfsprekend niet voorbij aan de erin opgenomen droomscènes. Niet alleen komen ze voor op betekenisvolle momenten in de ontwikkeling van de plot, net voor en na de dood van de vos, allebei hebben ze uitdrukkelijk betrekking op de verhouding van March met Banford en, bij uitbreiding, ook op die met Henry. In de eerste droom wordt March door een geheimzinnig gezang de duistere korenvelden ingelokt en tot tranen toe bewogen. Bovendien weet de 'gedroomde' vos met zijn pluimige staart over haar gezicht/mond te strelen. Die streling laat een brandend gevoel achter: 'it seemed his brush was on fire, for it seared and burnt her mouth with a great pain' (p. 20). Zelfs wie geen psychoanalytische scholing genoten heeft, ziet makkelijk in dat March' lippen wellicht staan voor de vrouwelijke genitaliën (labia) en de vurige staart een fallische verwijzing moet zijn.[38] Bij het ontwaken ligt ze er rillend bij en heeft ze het gevoel ook werkelijk door de vossenstaart te zijn geaaid. Gaat het om een fysieke of pathologische reactie op een mentale toestand, waarbij eventueel te denken valt aan een onderdrukt orgasme? Lawrence haast zich in ieder geval er in de volgende zin aan toe te voegen dat de herinnering aan de droom slechts nazindert als 'a distant memory' (p. 20).

Ook in de tweede droom speelt March zelf een actieve rol: overweldigd door verdriet legt ze de dode Banford af in een lijkkist gemaakt van het brandhout dat in de keuken opgetast ligt. Ze wil de ruwe kist vanbinnen bekleden met een zachte stof, maar kan tot haar ergernis geen gepast materiaal vinden. Tot ze een vossenvacht aantreft waar ze Banfords lichaam in wikkelt en wel zó dat haar hoofd op de gevouwen vossenstaart komt te liggen. Als ze wakker wordt, stromen hete tranen over haar gezicht. De parallellen met de eerste droom zijn onloochenbaar: in beide dromen wordt March aan het huilen gebracht, speelt de vos een centrale rol en raakt hij het gezicht van een vrouw; beide dromen hebben een duidelijke weerslag op het lichaam van March, ook nadat de droom is weggeëbd. De tweede droom sluit naadloos op de eerste aan: ze geven uit-

drukking aan haar verdrongen libido en daarmee verbonden verlangen naar Banfords dood.[39] Dat de dood van Banford weinig later werkelijk plaatsvindt, kent deze dromen *a posteriori* een hoog voorspellend karakter toe. Eens zij zich bewust is geworden van haar sluimerende libido (geïncarneerd door de vos) en de jager de plaats heeft ingenomen van de prooi/vos (van wie hij het gesublimeerde spiegelbeeld is), kan March zonder schroom ingaan op de lokroep van Henry.

In een uitvoerig, intussen klassiek geacht commentaar bij het verhaal focust F.R. Leavis op de dromen om te wijzen op de fatale onafwendbaarheid waarmee March en Henry naar elkaar toe worden gezogen[40] en op de ongekunstelde oprechtheid waarmee Henry de tien jaar oudere March aan zich weet te verplichten. Leavis bedient zich daarbij van een aantal (morele) criteria, waarbij hij het huwelijk of hofmakerij probleemloos met liefde associeert/gelijkstelt. De duistere, ronduit moorddadige intenties van Henry lijken Leavis te ontgaan. Hij heeft het meer dan eens over 'the naïve (natural) wisdom' van de jongeman. Dat hij daarenboven geen enkele poging onderneemt de dromen, die hij niettemin integraal citeert, te toetsen aan Freuds gedachtegoed lijkt me een gemiste kans. De ingrediënten zijn nochtans voorhanden: de priemende zwarte ogen van March, haar onmacht/onwil de vos zelf te doden, de door haar wellustig gestreelde vossenstaart en vossenkop, de penetrante vossengeur, de opgerichte loop van het geweer, de vossenjacht, de door Henry gewilde dood van Banford zowel als de emotionele dromen van March maken hoe dan ook deel uit van een erg seksueel geladen symbolencomplex.[41]

Zelfs in het besef dat Lawrence zich bewust heeft afgezet tegen Freuds kijk op menselijke seksualiteit, dringen zich ten minste twee bedenkingen op. Een eerste bedenking heeft betrekking op het verband tussen de dromen die vooruitwijzen naar de relatie tussen Henry en March. De erotiek die door de dromen wordt gesymboliseerd, hoeft niet uit te monden in een huwelijk maar zou wél moeten leiden tot een geheime, passionele relatie buiten de maatschappelijke orde. De boerderij aan de rand van de wereld zou voor Henry het gedroomde alibi moeten zijn om zijn liefde voor/met March uit te leven. Maar juist dát wil hij niet: hij stelt een uittocht richting Canada voor en een huwelijk dat March allerminst aanlokt. Zoals uit Lawrence' overige romans, verhalen en opstellen blijkt, sluiten de erotiek van de liefde en de pragmatiek van het huwelijk bezwaarlijk op elkaar aan.[42] De vraag is dus waarom March droomt over verlangens die uiteindelijk niet zullen (kunnen) bevredigd worden. Gaat Lawrence hiermee bewust in tegen gangbare freudiaanse voorstellingen of ent

hij spelenderwijs dromen op de voor hem zo evidente tegenstelling tussen het 'vuur' van de liefde en de tucht van het huwelijk?

Een tweede bedenking heeft te maken met de bijna rechtlijnige invulling van de dromen, al is de lengte van de beschrijving volgens het boekje en de graad van 'verdichting' eveneens.[43] Als het Lawrence er echter om te doen is Freuds droomanalytisch model te ontmaskeren, waarom dist hij dan twee exemplaren op waarvan de latente inhoud en/of symboliek zo manifest is dat de parodierende bedoeling niemand kan ontgaan?[44] De vraag is dan ook of Lawrence beide dromen als een ironische knipoog naar Freud heeft ingelast, dan wel bedoeld heeft als een fase in de ontwikkeling van March' aanvankelijk erg sluimerende libido. Ik wil hierop graag het antwoord schuldig blijven, maar het staat buiten kijf dat Lawrence herhaaldelijk het nauwelijks bewuste of halfbewuste karakter van March' mentale toestand beklemtoont. Die toestand contrasteert volkomen met die van Henry, die zijn beslissing om March te veroveren en daartoe de vos en Banford te doden bij volle bewustzijn neemt. 'His consciousness was supernaturally keen', aldus de verteller kort nadat Henry March' brief heeft ontvangen en zijn moordplan hem helder voor de geest staat. Helemaal op het einde van de novelle wordt March' bewustzijn 'a strenuous consciousness' (p. 87) genoemd en is zij wat dát betreft zijn gelijke geworden.

Censor en totem

Behalve voormelde dromen en de daarmee verbonden beweegredenen van March en Henry om met elkaar scheep te gaan, verdienen uiteraard Banford en de vos de nodige aandacht. Dat Banford voor/door Henry moet worden uitgeschakeld, is intussen zonneklaar.[45] Ze 'moet' verdwijnen omdat ze hem hindert bij zijn jacht op March. Ze heeft een weinig gunstige invloed op de 'ontmannelijkte' vrouw die Henry tot elke prijs 'hebben' wil. Deze motieven, die zowel voor de lezer als de betrokken personages makkelijk aantoonbaar zijn, horen thuis in het rationele speelveld waarin ze zich bewegen. Ze behoren tot de oppervlaktestructuur van een verhaal dat helemaal op het eind een soort spreidstand/spagaat te zien geeft:[46] een ongeduldige, geprikkelde Henry 'aching almost in torment to leave England, to go west, to take March away' en een onzekere, krachteloze March die 'looked away to the sea's horizon as if it were not real' (p. 88). Wellicht aarzelt March om te vertrekken omdat ze aanvoelt dat vertrekken/reizen gelijk staat met doodgaan/sterven, althans in

psychoanalytische termen, een voorstelling waaraan ook Hamlet refereert in zijn beroemde monoloog bij aanvang van het derde bedrijf van de gelijknamige tragedie: Hamlet vergelijkt doodgaan met een reis naar 'the undiscover'd country from whose bourn no traveller returns'.[47]

De bijdrage die met name Banford ongewild levert om tot die weinig glorieuze nieuwe uitgangspositie te komen, kan moeilijk worden overschat. Zij is diegene die waakt over March' gedrag en haar er telkens weer aan herinnert tijdig op stok te gaan of naar haar terug te keren. Terecht vreest ze een (nieuwe) beslissende zet van Henry in haar afwezigheid. Net op het moment dat hij voor het eerst haar blanke hals kust, 'Banford's voice was heard calling fretfully, crossly from upstairs' (p. 38). Onmiskenbaar vormt het geroep van Banford het vocale antwoord[48] op het gezang van de vos, dat weliswaar alleen door March wordt waargenomen, maar waar ze door Henry eerst goed bewust van wordt gemaakt. Aan hem bekent ze na verloop van tijd: 'Perhaps he'd been in my mind without my knowing' (p. 37).

Banford treedt gaandeweg met steeds meer aandrang op als de autoriteit die March' gedragingen en halfbewuste gedachten sanctioneert en aan banden legt, of dat althans hardnekkig probeert. Het is dan ook Banford die beslist dat Henry kan blijven overnachten na een lange palaver en March die zich gedwee bij die beslissing neerlegt. ''You can stop over here if you like. You can please yourself, Henry', Banford concluded'. De reactie van March is al even veelbetekenend: 'She turned her face aside, her mouth suffering as if wounded, and her consciousness dim'. (p. 23) Biedt March aan Henry nu al haar kwetsbare witte hals aan? Is dit onderdanige gedrag het voortijdige overwinningsteken voor de vos die in Henry schuilgaat? Toont March onbewust aan Banford de plaats waar de door haar en Henry omgehaalde boom haar later dodelijk zal treffen? In ieder geval deelt Banford schijnbaar verder de lakens uit, totaal onwetend van de strijd die ze nog te gaan heeft. Maar na Henry's eerste aanzoek blijkt hoezeer ze zich moet laten gelden om haar absolute gezag te handhaven. Het is meteen nodig dat Banford spreekt 'with a crude authority' (p. 30). De modale bijwoorden die haar optreden kwalificeren zijn onveranderlijk 'fretfully', 'spitefully', 'sarcastically' en 'indignantly', met een opmerkelijke voorkeur voor het eerste bijwoord, terwijl March doorgaans 'vaguely' of 'absently' de dingen lijkt aan te zien.

Banford tracht zich staande te houden als normerende instantie en geeft de morele en mentale grenzen aan van het gebied waarbinnen March zich mag bewegen. Dat 'Nellie' bijna zonder uitzondering 'March' (= ga heen, stap op)

wordt genoemd is heel ironisch, omdat 'gaan en staan waar ze wil' door de haar opgelegde censuur onmogelijk wordt gemaakt zolang Banford leeft. Tot aan haar dood wordt ze in de rol van 'censor' gecast en dat kan bezwaarlijk toeval zijn. Zoals het evenmin toevallig is dat zij haar dood vindt op of net naast de omheining ('the fence') van het domein,[49] een dood die kan worden gezien als het fatale *dementi* van de rol die ze tot dan toe met verve vervult. Wanneer de geknakte boom – op zich wellicht ook een dubieus fallussymbool – op haar hoofd neerdondert, is haar rol als grensbewaker uitgespeeld.

Nieuwe regels zullen van dan af de toon zetten, regels die March en Henry zullen toelaten te trouwen en bij een maatschappelijk gedoogde ethiek aan te sluiten. Voor March zal het erop aankomen die regels ten volle te internaliseren zodat haar gedrag zich conformeert aan het *Ueber-Ich*, de geboden en verboden die buiten de grenzen van het afgesloten domein van kracht zijn.[50] De aanwezigheid van Banfords ouders bij het ongeluk valt overigens best in/vanuit dezelfde context te verklaren. De verwekkers van Banford zijn bij uitstek de (onmachtige) behoeders van de moraal waarvan de grenzen door Henry's optreden brutaal worden doorbroken.

Henry, die Banford koelbloedig ombrengt, is ook de doder van de vos met wie hij volgens March zowel uiterlijk als innerlijk samenvalt. Voor haar is de vos een 'demonisch' oerwezen dat haar van haar zinnen berooft en machteloos uitlevert aan degene die zijn plaats inneemt of zelfs hoort in te nemen,[51] onder meer omdat hij alle trekken van het dierlijke slachtoffer incarneert. De vos wordt niet zomaar vernietigd, maar op een rituele manier geofferd, in overeenstemming met de ongeschreven wetten die heersen in de natuurlijke orde waarnaar Henry tijdelijk is teruggekeerd. Wanneer de pels van de vos wordt vastgespijkerd, heeft March even de indruk dat hij gekruisigd is: 'Later in the day she saw the fox's skin nailed flat on a board, as if crucified. It gave her an uneasy feeling' (p. 50).

Uit allerlei details blijkt dat de vos niet zomaar een beest of dier is dat mag worden bejaagd maar trekken vertoont van een *totem*, een (meestal) wild dier waar primitieve clans/stammen zich mee vereenzelvigden en waaraan ze hun bescherming dachten te ontlenen.[52] De vos is de magische beschermer van deze marginale omgeving – op de grens tussen het bos en de beschaving – waarin Banford en March dachten te overleven ondanks de oorlog. Hij is alleen in schijn een belager en het strookt dan ook volkomen met de intenties van hun onderneming dat March – zelfs niet in haar mannelijke rol – de vos niet kan ombrengen, alleen al omdat de totem volgens de geboden van de clan niet mag

worden gedood. Zij schiet opzettelijk naast of durft het niet aan het geweer op hem te richten. Daar is een gezant van buiten de eigen clan voor nodig, iemand die tegelijk als zijn evenknie en vervanger kan worden beschouwd.

Mijmeringen

Lawrence heeft in *The Fox* op de hem eigen wijze de grenzen tussen bewust, onbewust en halfbewust gedrag van zijn personages aan een narratief onderzoek onderworpen. Dat Banford en Henry handelen in volle bewustzijn zal wellicht niemand betwisten. Dat March door Henry uit haar sluimerende onbewuste – en vaak halfbewuste – toestand wordt gehaald én op een brutaal ontwaken wordt onthaald al evenmin. Terwijl in het begin wordt gesteld dat 'the fox which somehow dominated her unconsciousness, possessed the half blank of her musing' (p. 10), blijkt March op het einde helemaal 'bewust' te zijn (p. 87). De 'coda' waarin beide 'verloofden' over hun toekomst prakkiseren belooft weinig goeds. Wie het verhaaleinde naast de slotbladzijde van *The Lost Girl* legt, kunnen een aantal parallellen moeilijk ontgaan. De onzekerheid van March ('Shall I?') wordt gespiegeld in die van Alvina ('Sure?') terwijl Henry, die spreekt 'with pain in his voice', het gedrag lijkt te kopiëren van de naar Amerika hakende Cicio, die evenzeer spreekt met 'unspeakable pain in his voice' (p 400). Dat beide teksten ongeveer in dezelfde periode zijn gereviseerd (de novelle in Cornwall, de roman iets later op Capri en Sicilië), is daar allicht niet vreemd aan. Een zekere mate van interferentie ligt dan ook voor de hand.[53]

Voorts is het opvallend dat March na het boomincident Henry weer ziet als een 'jongen' en niet als de man waarin hij zichzelf getransformeerd achtte. 'She would have to leave her destiny to the boy. But then the boy. He wanted more than that' (p. 86). Bovendien neemt ze zich voor nooit meer weg te dromen, wat ze hier en elders 'to sleep' noemt[54] en betreurt ze de dood van Banford, iets wat Henry wellicht liefst niet te horen krijgt. 'Sometimes she thought bitterly that he ought to have left. He ought never to have killed Banford. He should have left Banford and March to kill one another' (p. 87). Wijst Lawrence in/door de figuur van March op de gevaren om latente of onbewuste inhouden tot het bewustzijn te laten doordringen? Maakt hij op die manier een impliciete kanttekening bij de psychoanalytische analyse die hij naar eigen zeggen zo hartgrondig verfoeide?

Hoezeer Lawrence zich ook afkeerde van alles wat naar Freuds inzichten neigde, toch kan niet ontkend worden dat zijn eigen geschriften er onmiskenbare, zij het soms dubbelzinnige sporen van dragen. Al schrijft hij in 'England, My England': 'Let the psycho-analyst talk about father complex. It is just a word invented',[55] het is zonder meer evident dat zijn vertrouwdheid met Freuds ideeën en zijn lectuur van Sir James George Frazers werk zich met zijn schriftuur hebben vermengd. Volgens Peter Balbert is mede daardoor *The Fox* op te vatten als een soort 'palimpsest' waarin 'the various inscriptions of influence on Lawrence compete for priority in this dense and revealing work'.[56] Zo is de scène waarin Henry de vos doodt en het dier bij de staart houdt wellicht schatplichtig aan een initiatierite uit Frazers imposante antropologische werk *The Golden Bough*, waarin de vos gezien wordt als de belichaming van de graangeest ('corn-spirit') en de vossenstaart wordt afgesneden als bewijs van mannelijke moed.[57] Een *rite de passage* die door Henry op zijn manier wordt overgedaan.

Ook de indringende manier waarop March tijdens haar sluiptochten met haar gitzwarte ogen de vos – en later ook Henry – in het wit van de ogen kijkt, lijkt verdacht veel op de omkering van het algemene verbod het totemdier 'aan te raken of zelfs aan te kijken'.[58] 'She saw his dark, shrewd, unabashed eye looking into her, knowing her. She felt him invisibly master her spirit. She knew the way he lowered his chin as he looked up, she knew his muzzle, the golden brown, and the greyish white. And again she saw him glance over his shoulder at her, half-inviting, half-contemptuous and cunning' (p. 8). De verleiding is groot dit citaat een betekenis toe te dichten die het niet intentioneel heeft, maar 'know' (bekennen) zou in een bepaalde nieuwtestamentische context in ieder geval een seksuele connotatie hebben.[59] Omdat dit in een lawrenciaanse context zoveel meer voor de hand ligt, ga ik er niet nader op in. De manier waarop March later de staart van de dode vos aanraakt, laat daar evenwel geen twijfel over bestaan: 'Time after time she took the full fur of that thick tail between her hand and passed her hand slowly downwards' (p. 49). Het heeft er alle schijn van dat March de dode vos *post mortem* masturbeert en Henry dus een niet mis te verstane voorzet/hint geeft.

Bij wijze van afsluiter zou ik er nog op willen wijzen dat ik alleen rekening heb gehouden met de laatste door Lawrence gepubliceerde versie van *The Fox* (1923), waaraan twee versies (1918 en 1920) zijn voorafgegaan die zowel qua lengte als teneur sterk verschillend zijn. De verschillen zijn in eerdere bijdragen uitvoerig beschreven, maar eentje wil ik de lezer van déze bijdrage niet onthou-

den. In de eerste en tweede kortere versies worden noch de vos noch Banford omgebracht en eindigt het verhaal allesbehalve in mineur: het huwelijk van March en Henry is ophanden en daar draagt zelfs Banford het hare welwillend toe bij.[60] Ten slotte heb ik me verre gehouden van elke biografische (her)interpretatie van fictieve gegevens, hoewel daar blijkens zijn biografen alle reden toe zou kunnen zijn en de gespannen verhouding tussen zijn echtgenote Frieda von Richthofen (Weekley) en Lawrence de tekstexterne motieven bieden om de aanpassingen van de oorspronkelijke tekst te verklaren.[61]

Bovendien wil ik er graag aan toevoegen dat de lectuur van Lawrence' werk me gesterkt heeft in de overtuiging dat hij zijn beste werk heeft geleverd als novellist en niet als romancier, dichter of essayist, hoe prijzenswaardig sommige van zijn romans[62] en hoe aangrijpend gedichten als 'Fidelity', 'The Piano' en 'The Ship of Death' ook mogen zijn.[63] Het oordeel van John Worthen over *Women in Love* als 'a very carefully constructed experimental novel, designed to elicit paradox rather than fall helplessly into it', blijft tot de dag van vandaag overeind.[64] Dat in *Lady Chatterley's Lover* onderhuids een visionaire 'sociologische' allegorie sluimert die het boek verwant maakt met Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) en William Goldings *Lord of the Flies* (1954) is even onmiskenbaar.[65]

Sommige zinnen van Lawrence zijn het overigens waard aan het collectieve geheugen te worden toegevoegd, zoals deze uit zijn roman *Kangaroo* (1923): 'There was the vast town of Sydney. And it didn't seem to be real, it seemed to be sprinkled on the surface of a darkness into which it never penetrated'. Of de volgende zin over het lied van de Alpenherder in *The Lost Girl*: 'a singing [...] that sounds as if some wild and icy god were warbling to himself as he wandered among the peaks of dawn' (p. 165-166). Maar deze en vele andere zinsneden halen het niet bij de densiteit en stilistische brille die hij in novellen als *The Ladybird*, *The Captain's Doll*, *The Fox*, *St. Mawr*, *The Virgin and the Gipsy* en *The Escaped Cock* (ook bekend als *The Man Who Died*) weet te etaleren.[66]

Welgemeende dank aan mijn inspirerende oud-leraar Johan Goethals, die me veertig jaar geleden voor het eerst liet kennis maken met een deel van Lawrence' werk, aan mijn beste vriend Marc Alliët voor de heel gewaardeerde logistieke hulp, aan William Blundell, Andrew Storey en Gordon Oddy voor de losse gesprekken over Lawrence.

Noten

1 Blijkt uit nagenoeg elke beschouwende tekst van zijn hand. In het essay 'Love' (1917/1918) stelt hij bijvoorbeeld dat 'the love between man and woman is the greatest and most complete passion the world will ever see, because it is dual, because it is of two opposing kinds' (in: D.H. Lawrence, *Selected Essays*, Penguin Books, 1974, p. 26-27). In het essay 'Reflections on the Death of a Porcupine' (1925), dat één lange vitalistische lofzang is, heet het: 'The clue to all existence is being. [...] All existence is dual, and surging towards a consummation' (*Selected Essays*, p. 67). Een typerende zin uit *Fantasia of the Unconscious* (1923): 'There is a pure polarity between life and death, between the living and the dead, between each individual and the outer cosmos' (Penguin Books, 1975, p. 163). Een uitvoerige poëtische tekst in dit verband is 'Manifesto', in: David Ellis (ed.), *The Complete Poems of D.H. Lawrence*, Wordsworth Poetry Library, 2002, p. 206-2012 ('two of us, unutterably distinguished, and in unutterable / conjunction'). Over 'polarity' in Lawrence' werk, zie Catherine Browns college over Lawrence, https://podcasts.ox.ac.uk/series/dh_lawrence, Oxford, 28.02.2012.

2 Terugkerend thema dat onlosmakelijk verbonden is met zijn afkomst als zoon van een mijnwerker uit Eastwood, Nottinghamshire in Noord-Engeland. Het dooradert zijn hele werk, van *The White Peacock* tot *Lady Chatterley's Lover*. Een citaat uit 'England, My England': 'There was German military aggression, and the English non-military idea of liberty and the 'conquests of peace' – meaning industrialism. Even if the choice between militarism and industrialism were a choice of evils, the elderly man asserted his choice of the latter, perforce' (Desmond Hawkins (ed.), *D.H. Lawrence's Stories, Essays and Poems*, Everyman's Library, 1974, p. 80). Voor een typering van wat een industrieel in zijn ogen voorstelt, zie *Women in Love*, hoofdstuk 17 ('The industrial Magnate') en *Lady Chatterley's Lover*, hoofdstuk 10, waar de verteller het volgende, weinig flatteuze portret schetst van de impotente/machteloze industrieel: 'a creature with a hard, efficient shell of an exterior and a pulpy interior, one of the amazing crabs and lobsters of the modern industrial and financial World, invertebrates of the crustacean order, with shells of steel, like machines, and inner bodies of soft pulp'. Zie ook noot 11.

3 Roland Pierloot, 'Het Oedipuscomplex als rationele verklaring bij D.H. Lawrence', in: *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, (1995), 2, p. 76.

4 *Aaron's Rod* wordt hier en elders geciteerd naar *The Complete Works of D.H. Lawrence*, www.delphiclassics.com, versie 7 van 2012. De wetenschappelijke editie van het volledige werk van Lawrence is in handen van een team Cambridge-academici maar is nog altijd niet afgerond. De boeken zijn bovendien heel duur. Gelukkig heeft Penguin Books/Heinemann de belangrijkste verhalen en romans vaak herdrukt en zijn er sinds enige tijd digitale alternatieven.

5 D.H. Lawrence, 'The Woman Who Rode Away', in: Desmond Hawkins (ed.), *D.H. Lawrence's Stories, Essays and Poems*, p. 194-195. Zie ook *Fantasia of the Unconscious*, p. 153. In *The Rainbow* komt het 'kosmologische' effect van de maan op gevoelens van liefde eveneens breedvoerig ter sprake in hoofdstuk XI ('First Love'), hier geciteerd naar de editie van John Worthen, Penguin Books, 1981, p. 365-368.

6 Amélie Nothomb, *Tuer le père*, Albin Michel, 2011, p. 77.

7 Uitvoerige apocalyptische scènes komen ook voor in *The Rainbow*, waarin een heuse zondvloed wordt beschreven (hoofdstuk IX, 'The Marsh and the Flood', p. 283 e.v.) en in de slotscène van *The Virgin and the Gipsy*, waarin een vergelijkbare vloedgolf over de personages heen spoelt en een enorme ravage aanricht (zie *The Complete Works of D.H. Lawrence*, www.delphiclassics.com). Zijn laatste essayistische geschrift is trouwens een (warrig) essay over de *Apocalypse* (1930). Zie ook noot 26.

8 *St. Mawr*, geciteerd naar Frank Kermode en John Hollander (ed.), *Modern British Literature*, in: *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, 1973, p. 348.

9 *Sons and Lovers*, Penguin Books, 1981, p. 307.

10 *The Plumed Serpent*, Penguin Books, 1979, p. 65. Dezelfde zin fungeert als een motief in zijn werk, onder meer in het essay 'Love' (*Selected Essays*, p. 25).

11 *Lady Chatterley's Lover* heeft een heel ingewikkelde ontstaansgeschiedenis en wordt hier telkens geciteerd naar de editie van Michael Squires, Penguin Books, 2006, ingeleid door Doris Lessing (°1919 in Perzië; van 1924 tot 1949 woonachtig in Rhodesië/Zimbabwe; Nobelprijs voor de Literatuur 2007; auteur van indrukwekkende werken als *The Golden Notebook* (1962), waarin feminisme, antikolonialisme en antiracisme belangrijke thema's zijn).

12 *Women in Love*, Penguin Books, 1977, p. 298.

13 Zie John Worthen, *D.H. Lawrence. The Life of an Outsider*, Penguin Books, 2006, p. 244-245. ('Lilly is a kind of alter ego to Aaron; he is married but his relationship looks like a perfected version of Lawrence's idea of what he should have with Frieda: the couple are together or apart just as it suits them'.) Over Birkin maakt Catherine Brown meer dan eens een gelijkaardige opmerking in haar colleges, https://podcasts.ox.ac.uk/series/dh_lawrence, Oxford, 15.02.2012.

14 *The Lost Girl*, Penguin Books, 1978, p. 267.

15 *The Captain's Doll*, geciteerd naar D.H. Lawrence, *Three Novellas*, Penguin Books, 1974, p. 215.

16 *Fantasia of the Unconscious*, p. 109. Ook in zijn briefwisseling met Katherine Mansfield komt de voorstelling van de man als leider en de volgzame, onderdanige vrouw herhaaldelijk voor. Zie Jeffrey Meyers, *D.H. Lawrence. A Biography*, Macmillan Publishers, Londen, 1993, p. 147-148.

17 Nagenoeg dezelfde gedachte komt, met de nodige ironische distantie, ter sprake in *St. Mawr*, wanneer Mrs. Witt opmerkt: 'Wouldn't a man be wonderful in whom Pan hadn't fallen', waarop haar dochter Lou de god Pan denigrerend associeert met een 'pancake' (*The Oxford Anthology*, p. 363-364).

18 De affectieve moederbinding geëvoceerd in een aantal vroege romans van Lawrence wordt doorgaans verklaard op biografische gronden, met name als een verwijzing naar de abnormaal sterke band met zijn eigen moeder. Zie Keith Sagar, *The Life of D.H. Lawrence*.

An Illustrated Biography, Chaucer Press, Londen, 2003, p. 26 e.v. Sagar wijst erop dat zijn moeder 'tightened her grip almost to strangulation'. Lawrence was zich van die ongezonde binding wel bewust. In een brief schrijft hij: 'I had a devil of a time, getting a bit weaned from my mother, at the age of 22' (Keith Sagar, p. 39). Vgl. John Worthen, *D.H. Lawrence. The Life of an Outsider*: hij omschrijft Lawrence' moeder, Lydia Beardsall, als 'a possessive and anxious mother anticipating his long-awaited college career' (p. 43). Worthen haalt een veelbetekenend zinnetje aan van Lawrence uit 1908: 'I have never left my mother, you see' (p. 26). De pathologische kant van de moeder-zoonverhouding komt ook uitvoerig ter sprake in Jeffrey Meyers, *D.H. Lawrence. A Biography*, p. 41-50. Zie verder het minutieuze onderzoek van Judith Ruderman, *D.H. Lawrence and the Devouring Mother*, Durham, Duke UP, 1984.

19 D.H. Lawrence, 'Foreword' bij *Fantasia of the Unconscious*, p. 15.

20 Alle hier opgesomde romans en novellen werden geschreven of gepubliceerd na de herwerking/publicatie van *Fantasia of the Unconscious*.

21 Meer dan één commentator/criticus ziet die exuberante seksscènes als een sublimering of transformatie van Lawrence' impotentie in de laatste jaren van zijn leven. Doris Lessing, die als vrijgevochten feministe geen blad voor de mond neemt, herinnert openhartig aan zijn zwakke fysieke gezondheid in haar inleiding bij *Lady Chatterley's Lover*, p. XII-XIII. Zie ook John Worthen, *D.H. Lawrence. The Life of an Outsider*, p. 338-339 en Jeffrey Meyers, *D.H. Lawrence. A Biography*, p. 289-290. Het valt te betreuren dat Lawrence' reputatie bij het 'grote' publiek gebaseerd was/is op een oppervlakkige vertrouwdheid met die ene roman. De aanval van Kate Millett in *Sexual Politics* (1970) en de bijtende parodie op diezelfde roman van Spike Milligan in 1994 hebben de beeldvorming van Lawrence als grensverleggend schrijver niet bepaald gunstig beïnvloed. Zie ook noot 62.

22 De neiging om te idealiseren en realiteitszin gaan bij Lawrence hand in hand, ook in zijn gedichten, die vaak 'programmatische' verzuchtingen of dagboekachtige oprispingen zijn over wat (de) liefde al dan niet vermag, zou moeten of niet zou mogen zijn. In 'Obscenity' heet het: 'The body of itself is clean, but the caged mind / is a sewer inside, it pollutes, O it pollutes / the guts and the stones and the womb' (*The Complete Poems of D.H. Lawrence*, p. 378). Het aan Delphi refererende gedicht 'Know Deeply, Know Thyself More Deeply' eindigt met de volgende pragmatische wijsheid: 'I do not want a woman whom age can wither. / She is a made-up lie, a dyed immortelle / of infinite staleness' (*The Complete Poems*, p. 392-393).

23 *The Complete Works of D.H. Lawrence*, www.delphiclassics.com. Wat hij in *The Trespasser* 'a real kiss' noemt, heet tien jaar later in *Mr Noon* 'the essential English kiss', www.delphiclassics.com. De magie van het kussen is ook in zijn poëzie een opvallend motief. Zie bijvoorbeeld het gedicht 'Seven seals', in: *The Complete Poems of D.H. Lawrence*, p. 117-118 ('But let me finish what I have begun / And shirt you now invulnerable in the mail / Of iron kisses, kisses linked like steel').

24 Lawrence gaat omstandig in op de rol van ogen en mond in *Fantasia of the Unconscious*, p. 60-66.

25 *Fantasia of the Unconscious*, p. 133. Hoewel de 'ziel' een centraal concept is in Lawrence' opvatting over de mens, is hij schatplichtig aan de intellectuele hype van zijn tijd waarin een

opgezweepte interesse voor oosterse en Russische ideeën *bon ton* waren. Duidelijk is dat hij de ziel nooit echt als een immateriële realiteit ziet, maar evenmin kan zeggen wat hij er juist onder verstaat. Soms lijkt het alsof 'ziel' een eufemistisch synoniem/alternatief is voor 'geest/bewustzijn'. Uit zijn essayboek *Studies in Classic American Literature* (1923) blijkt dat hij zich vooral lovend uitspreekt over auteurs die de 'ziel' van de zee (zichtbaar/tastbaar als de mysterieuze witte walvis in Herman Melvilles *Moby-Dick*), van irrationeel moorddadig gedrag (Edgar Allan Poe's verhalen) of van een natie (Walt Whitmans *Leaves of Grass*) weten uit te drukken. In het essay over Whitman klinkt het nogal triomfalistisch: 'Whitman was the first heroic seer to seize the soul by the scruff of her neck and plant her down among the potsherds' (*Selected Essays*, p. 269). Ook in zijn essay over Giovanni Verga, de door hem vertaalde Siciliaanse naturalist die hij 'one of the greatest masters of the short story' noemt, hanteert hij de aan- of afwezigheid van de ziel als een parameter om over de personages te oordelen die in diens werk en, bij vergelijking, ook in dat van Flaubert en de grote Russen aantreden (zie *Selected Essays*, p. 276-285). Over de verhouding tussen bewustzijn en ziel, zie ook de (eerste) lezing van Catherine Brown, https://podcasts.ox.ac.uk/series/dh_lawrence, Oxford, 15.02.2012.

26 Gedachten toegeschreven aan Constance in *Lady Chatterley's Lover*, voor zij een verhouding begint met Mellors: 'But if you were another class and another race, it wouldn't do; there was no fun merely holding your own and feeling you belonged to the ruling class' (p. 72). Zie ook John Worthen, *D.H. Lawrence. The Life of an Outsider*, p. 350-351.

27 *Fantasia of the Unconscious*, p. 188. In *Apocalypse*, geschreven net voor zijn dood, is Lawrence veel minder optimistisch gestemd: 'We have lost the cosmos. The sun strengthens us no more, neither does the moon. In mystic language, the moon is black to us, and the sun is as sackcloth' (geciteerd naar D.H. Lawrence, *Apocalypse*, with an Introduction by Richard Aldington, The Albatross, 1932, p. 78).

28 Bijna had ik geschreven 'niveaus van leven', toevallig de titel van Julian Barnes' laatste roman *Levels of Life* (2013; vertaald als *Hoogteverschillen*), een compact en schitterend verhaal over liefde en liefdesrouw. In die laatste roman tref ik ook een lawrenciaanse formulering aan ('I think it was the Earthrise that really kind of got everybody in the solar plexus', p. 27) en een omschrijving van de liefde waar Lawrence zelf ongetwijfeld pap van zou lusten: 'Why do we aspire to love? Because love is the meeting point of truth and magic. Truth, as in photography; magic as in ballooning' (p. 37).

29 *Fantasia of the Unconscious*, p. 111.

30 Vgl. Frank Kermode, *Lawrence*, Fontana/Collins, 1973, p. 90 ('And there is no point, I think, in denying that there is a deal of rubbish in the *Fantasia*').

31 Bij wijze van voorbeeld verwijs ik naar Roland A. Pierloot, 'Het Oedipuscomplex als rationele verklaring bij D.H. Lawrence', in: *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, (1995), 2, p. 60-70. Vgl. John Worthen, *D.H. Lawrence and the Idea of the Novel*, Macmillan Press, Londen, 1979, p. 26-44 en Sofe Ahmed, 'Sigmund Freud's psychoanalytical theory Oedipus complex: A critical study with reference to D.H. Lawrence's *Sons and lovers*', in: *Internal Journal of English and Literature*, (2012), vol. 3/3, p. 60-70. Laatstgenoemde bijdrage tracht aan te tonen dat het Oedipuscomplex niet zo universeel is als graag wordt aangenomen en dat Paul Morels binding met zijn moeder hooguit opvallend of uitzonderlijk kan worden genoemd (p. 69).

32 Voor meer details/argumenten verwijs ik naar Keith Sagar, *The Life of D.H. Lawrence*, p. 131 en naar Peter Balbert, 'Freud, Frazer, and Lawrence's palimpsestic novella: dreams and the heaviness of male destiny in *The Fox*', in: *Studies in the Novel*, vol. 38 (2) (2006), North Texas, p. 212.

33 Zie Catherine Browns eerste college over het begrip 'consciousness' in Lawrence' werk, https://podcasts.ox.ac.uk/series/dh_lawrence. Ze zegt onder meer letterlijk: 'There is no firm evidence that he did read Freud'. Ze wijst er tegelijk op dat Lawrence en Frieda von Richthofen, eerder getrouwd met professor Ernest Weekley, maar vanaf 1914 Lawrence' echtgenote, al in 1912 over Freud van gedachten wisselden. In tegenstelling tot Lawrence was Frieda wel degelijk onder de indruk van diens baanbrekende ideeën. Een en ander wordt bevestigd door John Worthen, *D.H. Lawrence and the Idea of the Novel*, p. 35 ('Whether Lawrence had read any Freud for himself by 1912 is both unimportant and unlikely; Frieda's phrase 'sort of Oedipus' reveals how her knowledge of Freud (...) allowed her to argue a case with an exciting freshness').

34 *The Fox* wordt telkens geciteerd naar D.H. Lawrence, *The Fox*, Hesperus Press Limited, Londen, 2002, met een voorwoord van Doris Lessing. Dezelfde versie is opgenomen in Desmond Hawkins (ed.), *D.H. Lawrence's Stories, Essays and Poems*, p. 88-165, in D.H. Lawrence, *Three Novellas*, p. 83-158 en in *The Complete Works of D.H. Lawrence*, www.delphiclassics.com.

35 De dromen en de rol die de vos daarin speelt komen hierna uitvoerig ter sprake.

36 Doris Lessing, 'Foreword' bij *The Fox*, 2002, p. viii. Woorden van gelijkaardige strekking ook in Judith Ruderman, 'Tracking Lawrence's *Fox*: An Account of its Composition, Evolution, and Publication', in: *Studies in Bibliography*, 33 (1980), p. 206 ('It contains in miniature all the concerns and contradictions that mark Lawrence's third phase of writing, which is characterized by the ideal of leadership').

37 Doris Lessing, 'Foreword', p. xi. Zie ook de blog http://ronnydeschepper.com/2012/03/02/dhlawrence-75-jaar-geleden-overleden ('Lawrence zelf maakt nooit enige allusie op een lesbische verhouding tussen de twee vrouwen'). Vgl. de analyse van Jeffrey Meyers in *D.H. Lawrence. A Biography*: ''The Fox' is closely connected to Lawrence's ideas about homosexuality'. Hij komt tot de conclusie dat March na Banfords dood 'is still bound by the memory of her lesbian connection to Banford' (p. 228-229). Homoseksuele liefde of een suggestie in die richting komt overigens wel meer voor in zijn werk, onder meer in *The Rainbow*, *Women in Love* en 'The Prussian Officer' (1914).

38 Peter Balbert, p. 217-218.

39 Over de droom als 'wensvervulling', zie Sigmund Freud, *De droomduiding. Psychoanalytische Duiding*, 2/3, Boom/Meppel, Amsterdam, 1987, p. 171-181.

40 R.F. Leavis, *D.H. Lawrence: Novelist*, Penguin Books / Chatto & Windus, 1990, p. 272-273.

41 Vgl. Peter Balbert, p. 217-218. Balbert voegt eraan toe dat 'while Lawrence demonstrates his own resistance to this seminal notion of psychoanalysis, it is likely that some willed disingenuousness (onoprechtheid, geveinsdheid) on his part explains the adamance of his

position' (p. 218). Zie ook Sigmund Freud, *Colleges inleiding tot de psychoanalyse. Inleiding tot de Psychoanalyse*, 1/2, Boom/Meppel, Amsterdam, 1989, p. 169.

42 Lawrence' laatste uitvoerige theoretische bewijsvoering dienaangaande is zijn beschouwing *A Propos of "Lady Chatterley's Lover"*, ook opgenomen in de hier aangehaalde editie van de roman, p. 305-335. Zie ook noot 11.

43 Sigmund Freud, *De droomduiding*, p. 342 e.v.

44 Over het verschil tussen 'manifeste' droom en 'latente' droominhoud, zie Sigmund Freud, *Colleges inleiding tot de psychoanalyse*, p. 127, p. 137 en p. 531.

45 Vgl. *The Captain's Doll*: de allang begeerde toenadering tussen kapitein Hepburn en Hannele wordt pas mogelijk nadat zijn vrouw (door iemand anders) is vermoord, net zoals de fysieke uitschakeling van Banford nodig is om March en Henry dichter bij elkaar te brengen.

46 Peter Balbert noemt de eindsituatie in *The Fox* 'a wilful dead-end', 'an impasse', 'a stalemate', zie p. 226. Een dergelijk verhaaleinde komt wel meer voor in zijn werk. Vgl. W.W. Robson, 'D.H. Lawrence and *Women in Love*', in: Boris Ford (ed.), *The Pelican Guide to Modern English Literature*, dl. 7, *The Modern Age*, Penguin Books, 1978, p. 311 ('The book ends, as Lawrence's stories so often do (*The Fox*, *The Daughters of the Vicar*, and others), with the 'fugue', the flight abroad of the Lawrence-character with the woman he loves, into a social void').

47 Vgl. Sigmund Freud, *Colleges inleiding tot de psychoanalyse*, p. 168 en p. 177.

48 Peter Balbert heeft het in zijn bijdrage over 'choric calls' (zie p. 215).

49 De 'grens' vormt bovendien een belangrijk motief in de novelle. Het domein bevindt zich aan de grens/rand van de bewoonde wereld. Zowel March als de vos en later, Henry houden ervan langs de grens ('on the edge') van het bos te wandelen/sluipen. Zowel March als Henry bekijken de buitenwereld vanuit de schaduw, op de grens van licht en donker. 'From under the edge of the lamplight the boy sat with his face, looking up, watching her silently [...] He sat there perfectly still, his ruddy face tilted up from the low level under the light, on the edge of the dimness...' (p. 34-35). Wanneer Henry terug gefietst is van het kamp, stalt hij zijn fiets 'against the fence' (p. 76). Net voor Henry de al wankelende boom omlegt, hebben de ouders van Banford en Banford zelf een hele discussie over de boom en het risico dat die net op de grens zal vallen. Tegen alle verwachtingen in ('It won't catch the fence', p. 77) raakt de gevelde boom (zelf het symbool van een wankele/wankelende grens) de omheining en tegelijk degene die de belichaming is van alle morele grenzen, met name Banford.

50 Voor het begrip 'Ueber-Ich', zie Sigmund Freud, *De droomduiding*, p. 777 en *Colleges inleiding tot de psychoanalyse*, p. 523.

51 Het doden van de vos om zijn plaats in te nemen in de natuurlijke orde, herinnert aan de jaarlijkse rituele aanstelling en doding van de 'ramkoning' in het matriarchale, prehistorische Mykene, zoals beschreven in *De ramkoning* (1962) van Rose Gronon. Ook James Frazer maakt gewag van vergelijkbare rituelen in vroeg-Latijnse tijden in *The Golden Bough (1922)*, p. 190-191. Zie ook noot 57.

52 Zie Sigmund Freud, *Totem en taboe. Enige parallellen tussen het zieleleven der wilden en der neurotici*, Wereldbibliotheek, Amsterdam/Antwerpen, 1973, p. 97-98; Sigmund Freud, *De toekomst van een illusie* (1927), Kleine klassieken, Boom, Amsterdam, 2012, p. 28-32; Peter Balbert, p. 217. Hoofdstuk 7 van *Women in Love* draagt de titel 'Totem' (p. 85-90). Het begrip totemisme was Lawrence dus niet onbekend en slaat hier op de dierlijke uitstraling van Maxim Libidnikov, 'the human animal, golden skinned and bare', een wezen waarvoor men zich schaamt en dat een hooghartige indruk maakt: 'why did he make one ashamed, why did one feel repelled?' (p. 86).

53 Zie Keith Sagar, p. 137-140.

54 Zie Tony Crisp, 'Gender and Sexuality in Lawrence's *The Fox*', http://dreamhawk.com/inner-life/gender-and-sexuality-in-lawrences-the-fox. Volgens Crisp is de centrale metafoor van *The Fox* die van de 'slaap', waarbij Henry fungeert als de motorische kracht die March belet in te slapen of weg te dromen. (Ook de manier waarop zij vervrouwelijkt en zich daarvan gaandeweg bewust wordt, zou een deel van dezelfde centrale metafoor kunnen zijn.)

55 D.H. Lawrence, 'England, My England', p. 66.

56 Peter Balbert, p. 213.

57 Aangehaald door Peter Balbert, p. 214-215. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* van Sir James Frazer (1854-1941) werd vaak herwerkt en aangevuld (eerste versie 1890, tweede vermeerderde druk 1900, derde sterk uitgebreide versie 1906-1915, ingekorte versie van 856 pagina's in 1922, waarvan in 1996 bij Penguin Books een herdruk verscheen, met een inleidende beschouwing van George W. Stocking Jr (p. XV-XXX) en een uitvoerige index). De eerlijkheid gebiedt vast te stellen dat, in tegenstelling tot veel andere dieren (zoals kat, hond, varken, slang, wolf, haan, beer) de vos als geïncarneerde graangeest of graangod maar sporadisch voorkomt in Frazers werk (zie 1922, p. 787-788). Frazers levenswerk, dat een schatkamer aan gegevens bevat over religieuze en magische rituelen waar ook ter wereld, heeft heel wat twintigste-eeuwse auteurs beïnvloed, onder anderen Robert Graves (*The White Goddess*, 1948), T.S. Eliot (*The Waste Land*, 1922) en Hugo Claus (*De Oostakkerse gedichten*, 1955). Over Claus en Frazer, zie onder meer Georges Wildemeersch, *De snelschrijver onder de linde. Een interpreterend onderzoek van de relatie tussen mens, natuur en bovennatuur in Hugo Claus' Oostakkerse gedichten*, Universiteit Antwerpen, 1984, p. 177-178 en Paul Claes, *De Gulden Tak. Antieke mythe en moderne literatuur*, Amsterdam, 2000. Over de verwantschap of parallellen tussen D.H. Lawrence en Hugo Claus zou overigens een stevig stuk te schrijven zijn (cf. Oedipuscomplex, vitalistische levenshouding, voorkeur voor mythische verhalen en/of motieven, afwezige of schuldige vader, een vergelijkbare veelzijdigheid als dichter, romancier, novellist, toneelschrijver en schilder, enzovoort).

58 Sigmund Freud, *Totem en taboe*, p. 97.

59 Zie het evangelie volgens *Lucas* 1:34, hier geciteerd naar de *King James Version*: aan het woord is Maria, die erop wijst dat ze niet zwanger kan worden, 'seeing I know no man', waarbij 'know' naar seksuele omgang verwijst.

60 Zie Judith Ruderman, 'Tracking Lawrence's *Fox*: An Account of its Composition, Evolution, and Publication', p. 206-221.

61 Voor meer details over hun verblijf in Cornwall (Berkshire) verwijs ik naar de gezaghebbende biografieën. Zie onder meer Keith Sagar, *The Life of D.H. Lawrence*, p. 131-132; John Worthen, *D.H. Lawrence. The Life of an Outsider*, p. 247-254; Jeffrey Meyers, *D.H. Lawrence. A Biography*, p. 227-229 en Mark Kinkead-Weekes, *D.H. Lawrence: Triumph to Exile. 1912-1922*, Cambridge University Press, 1996. Laatstgenoemde werk heb ik jammer genoeg niet kunnen raadplegen.

62 Vgl. W.W. Robson, 'D.H. Lawrence and *Women in Love*', p. 303. Robson omschrijft een aantal van zijn romans als 'meandering, repetitious, padded-out' en stelt verder: 'Each has the makings of a good novel: but these are lost in a wilderness of preaching, autobiography, and journalism'. Zie ook George Sampson in: *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge University Press, 1972 , p. 874 ('If his post-war novels are verbose, that criticism cannot be made of such *nouvelles* als *The Fox* (1923) and *St. Mawr* (1925) or the best stories in *England, My England* (1924), *The Woman Who Rode Away* (1928) and *The Lovely Lady* (1932)'.

63 In de inleiding bij *The Complete Poems of D.H. Lawrence* stelt David Ellis: 'Thus, although there is plenty of ore in this volume it does not come without a good deal of dross' (p. XVII).

64 John Worthen, *D.H. Lawrence and the Idea of the Novel*, p. 95. Voor een boeiend overzicht van de receptiegeschiedenis, zie Catherine Browns (zevende) college over de 'reception history', https://podcasts.ox.ac.uk/series/dh_lawrence, Oxford, 19.03.2012. Ze beklemtoont het feit dat hij bij leven door velen werd gezien als een soort filosoof en dichter veeleer dan een romanschrijver. Als 'filosoof' is Lawrence duidelijk schatplichtig aan Friedrich Nietzsche, al heeft meer dan één vooraanstaand filosoof (o.a. Bertrand Russell) de 'filosofie' van Lawrence radicaal afgewezen vanwege de vermeende fascistische inslag ervan.

65 Terecht wijst Doris Lessing in haar inleiding bij *Lady Chatterley's Lover* op een aantal parallellen tussen D.H. Lawrence' roman en William Goldings *Lord of the Flies* (p. XVII).

66 Voor een analyse van *The Escaped Cock*, zie Catherine Browns (derde) lezing over Lawrence, https://podcasts.ox.ac.uk/series/dh_lawrence, Oxford, 28.02.2012.

STEFAN HERTMANS' GEDICHT 'GOYA ALS HOND' ONDER DE LOEP

Koen Bauwens

Een kunstfilosofische inleiding

Stefan Hertmans (°1951) heeft de voorbije decennia een veelkantig oeuvre bijeengeschreven. Hij publiceerde romans, verhalenbundels, theaterteksten, een handboek voor kunstagogiek, essays en vele dichtbundels. In 1995 kreeg hij naar aanleiding van de dichtbundel *Muziek voor de overtocht* de driejaarlijkse Prijs van de Vlaamse Gemeenschap en een jaar later ook de Paul Snoekprijs. Zijn romans werden onder meer onderscheiden met de Multatuliprijs en de F. Bordewijkprijs. In 2008 werd *Het zwijgen van de tragedie* bekroond met de vijfjaarlijkse prijs voor essay van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.

In zijn essaybundel *Fuga's en pimpelmezen* uit 1995 bespreekt Hertmans George Steiners boek *Real Presences* (1989).[1] In de inleiding van het essay heeft hij het over Steiners idee van 'een soort anti-platoonse staat […], waarin niet de dichters en de denkers, maar de critici en de recensenten verbannen worden'. (p. 37). Het wordt gevolgd door een vertaald citaat uit Steiners boek met voorbeelden over hoe die maatschappij eruit zou zien; Steiner wil 'geen essays meer over de psyche van Goya of essays over deze essays'. (p. 37) Hertmans bouwt op die grondstelling verder, peilt naar de praktische consequenties ervan en probeert die utopie helemaal door te denken om tot de conclusie te komen dat er in die denkbeeldige staat uiteindelijk 'slechts één waarachtige kunstkritiek mogelijk [blijft]: het maken van een ander kunstwerk als reactie op het vorige […] (p. 40). Metateksten over kunst zouden bijgevolg voortaan uit den boze zijn, er kan in de 'nieuwe' kunstkritiek nog maar 'alleen impliciet, via de 'invoelende' ervaring' gewerkt worden (p. 40). Geheel terecht brengt Hertmans in de essaybladzijden die volgen heel wat in tegen het dictaat van dergelijke eenzijdige benaderingswijze en hij voelt zich geroepen om een aantal verworvenheden van de moderniteit (bijvoorbeeld het deconstructivisme) te verdedigen die door Steiner zomaar ter discussie worden gesteld. Hertmans besluit zijn essay met een overtuigend pleidooi voor een 'nooit eindigende, nomadische kritiek' (p. 57).

Misschien valt het hierna te bespreken gedicht 'Goya als hond' in dat opzicht wel als een kunstfilosofisch statement of antwoord op Steiner (en anderen) te beschouwen. Dat Hertmans in zijn essaybundel expliciet naar Goya (en ook Beethoven en Schubert, die óók figureren in *Goya als hond*) blijkt te verwijzen, mag daarbij een leuke, zij het dan veeleer toevallige knipoog zijn.

Het titelgedicht 'Goya als hond' staat op zichzelf, is zelf een volwaardig kunstwerk. Het stáát er. Maar het refereert natuurlijk in de titel al expliciet aan Goya's schilderij 'El perro'. Men zou het gedicht overhaast louter als een interpretatie van of reactie op dat werk kunnen duiden in een voor de hand liggende 1:1-relatie. Hertmans heeft het tafereel met het hondje zeker opnieuw tot leven gewekt door het meermaals grondig te doorleven. Bij nader toezien blijkt het gedicht evenwel veel meer te zijn dan enkel een empathische dialoog met het genoemde schilderij.[2] Indirect combineert Hertmans in 'Goya als hond' via perspectiefwissels sowieso al beide rollen: zowel die van zogenaamd objectief criticus met het scherpe oordeel als van betrokken en iets inschikkelijker hermeneuticus. Daarnaast fungeert hij nog afwisselend als eigenzinnig biograaf, kunstkenner, psychoanalyticus, semioticus, museumbezoeker, historicus, toerist, … Op zijn minst een schizoïde situatie. Het mag dan ook duidelijk zijn dat het gedicht meer doet dan het schilderij 'Een hond tegen de stroom vechtend' poëtisch bespreken, recenseren, bekritiseren of becommentariëren. 'Goya als hond' beschrijft het niet alleen op de meest uiteenlopende manieren, het herinterpreteert het werk ook vanuit vele invalshoeken, vult opgemerkte lege plekken en creëert er nieuwe bij. Het gedicht wil meer zijn dan een (her) interpreterende versie van het originele schilderij en slaagt daar ook in: het overstijgt dat ene tafereel, het grijpt noodzakelijkerwijs hoger en verder omdat het nu eenmaal in verbinding staat met zoveel andere elementen, feitelijk en associatief. Hoe die boeiende dynamiek in zijn werk gaat, neem ik in het hierna volgende leesverslag onder de loep.[3]

Een chronologisch interpreterend leesverslag

Bij de aantekeningen op het eind van Hertmans' gedichtenbundel *Goya als hond*[4] staat een zwart-witreproductie afgebeeld van het bekende schilderij 'Een hond tegen de stroom vechtend' van de veelzijdige Spaanse kunstenaar Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828). Het drieënhalf bladzijden tellende titelgedicht[5] opent nochtans niet onmiddellijk met een verwijzing naar dat specifieke werk:

> Het leek een dag waarop de eindtijd aangekondigd werd;
> Saturnus die, kinderen etend in de extase van zijn eigen
> vlees, zijn tijd begreep, ook als dat er niet meteen toe deed.

Hier wordt gerefereerd aan een ander doek uit dezelfde late periode van Goya's kunstenaarschap: 'Saturnus verslindt één van zijn kinderen / zijn zoon', een hallucinante uitbeelding van hoe de godheid in een vlaag van waanzin zijn bloedeigen kind verorbert. Saturnus is de Latijnse benaming voor Kronos, de jongste zoon van Gaia (de aarde) en Ouranos (de hemel), de echtgenoot van Rheia en de aanvoerder der Titanen. Nadat Kronos van zijn ouders te horen had gekregen dat één van zijn kinderen hem van de heerschappij zou beroven, verscheurde hij ze direct na hun geboorte.[6]

Het tableau in kwestie is net als 'El perro semihundido' of 'El perro en la Arena' één van de zogenaamde 'pinturas negras' of 'zwarte schilderingen' waarvan Goya zijn woning, de Quinta del Sordo (Landhuis van de Dove), tussen 1820 en 1823 voorzag.[7] Een groot aantal van die veertien oorspronkelijke muurschilderingen hangt in een afzonderlijk gedeelte van het wereldberoemde Museo del Prado in Madrid.

Voor Hertmans' gedicht betekent de verwijzing naar het tafereel met in de hoofdrol Saturnus, aan wie van oudsher een onheilspellend en donker karakter (cf. Saturnine mood of diep-melancholische stemming) wordt toegeschreven, in ieder geval dat de apocalyptische toon vanaf het begin gezet is. Het lijkt bij uitbreiding wel een voorafspiegeling van een tot ondergang gedoemde wereld. Inhoudelijk biedt het fresco eigenlijk indirect ook een indringende metaforische weergave van Goya's door oorlog en verraad gekenmerkte tijd eind achttiende, begin negentiende eeuw. Een tijd van gewapende strijd van de in opstand gekomen Spanjaarden tegen Napoleons troepen, maar vooral van in se allemaal bloedverwante mensen tegen elkaar. Kortom: een tijd van menselijke waanzin en wreedheid. Een tijd waarop de uitdrukking 'homo homini lupus' zonder meer van toepassing was. Schijnbaar nonchalant maar zeker niet minder wrang voegt de dichter toe dat Saturnus 'zijn tijd begreep, ook als dat er niet meteen toe deed'. Een als individu machteloze Goya lijkt via zijn uitbeelding van Saturnus zijn eigen wreedaardige, revolutionaire tijd helemaal te begrijpen. Ogenschijnlijke etymologische achteloosheid spreekt tevens uit het feit dat Saturnus / Kronos al sinds jaar en dag vereenzelvigd wordt met Chronos, de tijd.[8]

Alsof het tot nu toe in de onvoltooid verleden tijd beschrevene 'enkel' een nachtmerrie of vreselijk profetisch visioen is geweest, gaat het gedicht als vanzelf in de tegenwoordige tijd verder:

Maar dan – de schilder is net opgestaan en in de straten
stijgt de vette geur van gebakken calamares op –
schrikt hij van wat hij weet, en ziet een hondenkop verschijnen
boven de oceaanverblauwing van Bordeaux,
drijvend in oestersap.

In bovenstaande verzen doet 'de schilder' – laten we hem Goya noemen – zijn intrede. Dat hij pas uit bed is, versterkt het idee dat het voorgaande maar een nare droom moet zijn geweest. Flarden uit die slaap- of ijltoestand blijken echter ook in het wakkere lichaam door te werken en/of worden (mee) opgeroepen door de 'geur van gebakken calamares' en plotseling 'schrikt hij van wat hij weet'. Opmerkelijk in deze passage is zeker het ontbreken van auditieve indrukken. Goya hield aan een beroerte uit 1792 doofheid over. Vanaf dan neemt zijn werk overigens een donkere wending: het wordt pessimistischer en kritischer.

De bevreemdende ervaring die hier wordt beschreven heeft veel weg van een visionaire inzichtschok of openbaring van hetgeen de schilder (Goya) in het leven zoal nog te wachten staat. Wat volgt is immers voor de eerste maal een beeld van het reeds vermelde schilderij waarop het titelgedicht voornamelijk is gebaseerd en dat symbool kan staan voor de tumultueuze levensloop van de Spaanse kunstenaar. Vooralsnog een fictief droombeeld misschien, een mentale voorloper van wat hij later met verf op de kalklaag in zijn woning zou aanbrengen. Of misschien heel concreet het dan al eerder op de wand geschilderde tafereel dat nu pas echt betekenis krijgt in combinatie met de Saturnusscène. De erg precieze plaatsaanduiding 'Bordeaux' doet in beide scenario's hoe dan ook vreemd aan. Alsof de schilder exact kon voorvoelen dat hij zich in die Franse stad zou vestigen. In 1824 pas verruilde Goya op latere leeftijd Spanje (Madrid) voor het verlichte Frankrijk (eerst Parijs en al snel Bordeaux) om er vier jaar later te sterven. Hij was er in vrijwillige ballingschap gegaan uit reactie tegen het repressieve Spaanse regime.

Een andere lezing zou er kunnen in bestaan een en ander te beschouwen als met fantasie aangevulde herinneringen, gedachten en terugblikken van een Goya die zich daadwerkelijk in Bordeaux bevindt, zoals in Carlos Saura's film 'Goya en Burdeos' uit 1999.[9] Men kan zich een ochtendlijke strandscène voor de geest halen waarbij een hond ietwat onbeholpen in de Atlantische oceaan spartelt. Die roept dan Goya's enkele jaren eerder geschilderd fresco op, waarna actualiteit en verleden elkaar spiegelen en door elkaar gaan lopen. Het

is trouwens niet denkbeeldig dat Hertmans zich ook door die prent van de gevierde Spaanse cineast heeft laten inspireren. Feit blijft wel dat 'El perro' in de Madrileense Quinta del Sordo is geschilderd en dat calamares (pijlinktvissen) destijds vooral rond de Middellandse Zee werden geserveerd. Het verdere verloop van het gedicht sluit al bij al het best bij de laatste lezing aan:

> Hij is alleen; ruis op de zwak doorkomende signalen
> van herinnering. Een oude dikkerd speelt gitaar in
> een donkere winkel, in een straatje achteraf,
> een afgedankte minnaar met een jongensziel.
> Vingers als worst, glimmend en afgeknaagd,
> en de beweging van zijn borstkas is amechtig
> terwijl de engel bij het voetenbankje knielt
> en zich de slanke vingers bijt –
> een hand die maagden streelt
> maar niet weet wat ze speelt.
> Los Madrilenos, het blinkend koren en het ruisend kaf.

Als je alleen bent, is er niemand die je herinneringen kan corrigeren of helpen op te diepen. Er komt met andere woorden een frustrerende 'ruis' op te zitten. Het is in dit geval weliswaar niet geheel duidelijk waar de herinnering begint en eindigt. Ze kan al noodgedwongen stoppen bij het punt na 'herinnering' of ze kan zelfs helemaal doorgaan tot het einde van de strofe. In de oude dikkerd kan men eventueel de (van zijn zelfportretten bekende) corpulente Goya herkennen, wiens hand 'niet weet wat ze speelt' omdat de bejaarde man nu eenmaal doof is, wie weet in het gezelschap van zijn jonge dochter Rosario, zoals in de genoemde film. Hij tokkelt maar wat zonder het resultaat te kunnen horen. Net zo vergaat hem het moeizame proces van herinneren. Even waarschijnlijk lijkt dat de reeks herinneringen kort wordt onderbroken door het actief waarnemen (met betrokken blik) van een vertederend tafereel met een oudere man en een jong meisje dat zich ergens op straat afspeelt. De laatste regel vormt in eerste instantie misschien een argument voor een setting in een (buiten) wijk van Madrid, maar net zo goed kunnen Goya's gedachten op een andere locatie (bijvoorbeeld in Bordeaux) zijn afgedwaald naar vroeger: de engel doet de schilder denken aan de in 1798 volledig door hem met fresco's gedecoreerde neoclassicistische kerk aan de rand van de Spaanse hoofdstad, de San Antonio de la Florida.[10] Naast de bijzondere kleurwerking springt daar met name Goya's eigenzinnige keuze van de figuranten in het oog: Madrileense types van

alle slag, bedelaars en hoeren incluis. Levensechte 'Madrileños' kortom, 'het blinkend koren en het ruisend kaf'.

Hierna wordt weer een interpreterende blik geworpen op het schilderij 'Een hond tegen de stroom vechtend':

> De schilder blaft naar de verschijning van zijn eigen Zelf –
> iets wat zijn hand heeft aangericht,
> onttrokken aan het vroegere naïeve vergezicht.

Er is opnieuw algemeen sprake van 'de schilder', die zich duidelijk niet goed in zijn vel voelt, want hij 'blaft naar de verschijning van zijn eigen Zelf'. Dat 'Zelf' vormt zijn diepere, beangstigende 'ik', zijn zogenaamde identiteitsessentie en veroorzaakt een schokeffect. Zonder hondje was het schilderij nog een naïef vergezicht: een water-, zand- en luchtlandschap. Nu hij – of beter: zijn hand – de hondenkop eraan toegevoegd heeft, is het schilderij een verontrustende existentiële spiegel geworden, exemplarisch voor zijn levenssituatie. Goya staat op de rand van de waanzin oog in oog met zijn door de spartelende hond verpersoonlijkte Zelf, dat uit het zand / de golven is komen opduiken. Hij kampt met zijn eigen levensbedreigende demonen.

De kijker-lezer gaat in dat beeld onmiskenbaar een eind mee, wordt erdoor meegesleept en raakt gefascineerd, maar staat al even snel met beide voeten op de grond:

> Het is maar verf – gedroogde aarde,
> gruis en het vermalend ritme
> van de vijzel, de patina van
> wat ik zie als ik hem zie –
> maar het weekt, als lang door spuug bevochtigd eiwit
> in het miasma van het doek,
> de dingen los die ik me zelf herinner:

De dichter lijkt eerst doelbewust te willen relativeren en ontkracht de nogal emotionele voorafgaande verzen met de woorden dat het 'maar verf' is. De illusie dat het schilderij wel eens iets fundamenteels zou kunnen verbeelden, wordt hiermee abrupt doorbroken. In werkelijkheid bestaat het slechts uit wat verouderde grondstoffen, die de schilder toentertijd weliswaar nog ambachtelijk heeft moeten mengen. (Het lyrische subject 'ziet' hem tussen de liggende streepjes in gedachten als het ware aan het werk en ziet 'hem' ook metaforisch verschijnen

in de gedateerde hondengedaante.) En toch volgt er een 'maar': het betreffende schilderij maakt wel degelijk iets los bij de kijker-auteur zelf. Haast letterlijk zelfs. Van een initiële empathische inleving, een pril maar sterk medeleven met de schilder en zijn enigszins pathetische relatie met het kunstwerk, vindt er dan ook een persoonlijke uitwisseling plaats met het fresco 'El perro'. Met een trefzekere vergelijking die de omgekeerde weg volgt van het vooraf beschreven mengprocedé wordt het interactieve herinneringsproces heel plastisch verwoord. Het oude, verharde schilderij lijkt langzaam weer tot leven te komen waardoor onwillekeurig bepaalde geheugenreacties op gang komen bij de waarnemer, die zich ook zelf als personage herinnert (inclusieve herinnering):

> de oude engel in de winkel, en ik die voor mijn
> lief – dat wist ik toen nog niet – mijn handen in de
> houding van een lang vergeten pose wring terwijl iemand
> bij de naamloos wachtenden, in de kronkelrijen op
> de trappen voor het Prado, zingt.

De slordigheid van het geheugen en het onvermogen alles in één beweging onder woorden te brengen vallen op door de onbepaaldheid en onvolledigheid van de beschrijvingen. Tijd en ruimte komen hier feitelijk over en door elkaar te liggen, maar vloeien uiteindelijk samen in één hier-en-nu-moment: dat van de hypersubjectieve kunstervaring, zeg maar de persoonlijke toe-eigening of invulling met de winkelscène en het knielen / smeken / bidden. Het voegwoord 'terwijl' wijst naast de poëtische actualiteit van de rest van de (bij)zin – in tegenstelling tot Goya kan de museumbezoeker kennelijk wel geluid waarnemen, wat hem uit zijn herinneringen wekt – ook en vooral op de simultaneïteit van alles wat men zich tot dan op één plaats in één ogenblik herinnert én tegelijk daarbuiten nog waarneemt. Al komt alles in de tekst ten slotte in een schijnbaar associatieve en logisch-continue opsomming bij elkaar te staan. We bevinden ons intussen of nog altijd in het Prado-museum, meer bepaald in de door de dichter apocalyptisch omgedoopte 'Laatste Zaal' op de 'planta primera' (eerste verdieping), waar we omsingeld worden door Goya's beruchte 'zwarte schilderijen' …

> We verdrinken in het heden en de adem schiet tekort.
>
> (Wie in het donker van de Laatste Zaal is aanbeland,
> en ziet wat daar in de onwerkelijk
> verwrongen smoelen al te lezen is –

die kan zichzelf in deze spiegel misschien vinden:
speculaties, eindtijd, gorgelen van hellehonden in
de hese blaf van een verloren kooikershondje, zwemmen
in tegenstroom, gekleurd door wondvocht, ijl syndroom.
De jongen in de rij is zingend tot de grote poort gevorderd,
hij zoekt koortsachtig in de ruime zakken van
zijn regenjas naar zijn verfrommeld kunstenarenpasje).

Formeel krijgt de lezer bevestiging van het inhoudelijk-reële ademtekort. De donkere kunst grijpt de toeschouwer(s) bij de keel, waarna passend een witregel én een voor de kunst zelf minder relevant deel volgen. Dat is immers louter een poging om het effect, de fysiek ervaren uitwerking van de schilderijen in taal te vatten. Die schiet overigens sowieso tekort, kan het kunstwerk absoluut niet vervangen.

Voor het eerst merkt men hier de wij-vorm op: de kunstliefhebber is niet alleen in de ruimte of het kan zijn dat zijn persoonlijke ervaring wordt veralgemeend. Het generaliserende karakter vanuit de in oorsprong particuliere beleving blijkt bijvoorbeeld ook uit het onbepaald voornaamwoord 'wie'. Niet iedereen voelt hetzelfde bij Goya's naargeestige werken, vandaar het modale 'misschien'. In de beklemmende opsomming na de dubbelepunt overheerst weer de ondergangsstemming uit het begin van het gedicht (het hernemen van 'eindtijd'). Een mogelijk pathologische duiding schemert door in het 'ijl syndroom'. Het pittige 'oestersap' uit het veelvuldig geherinterpreteerde helle- of kooikershondtafereel wordt hier veeleer prozaïsch voor wondvocht aangezien.

De laatste drie verzen van dit deel verwijzen naar de wereld van 'de jongen', hoewel eerder van geen jongen sprake is geweest. Wel van het feit dat 'iemand / bij de naamloos wachtenden in de kronkelrijen op / de trappen voor het Prado, zingt'. Waarschijnlijk wordt die 'iemand' uit het heden van het gedicht vanaf hier door het focaliserende lyrische subject 'de jongen' genoemd. Hij blijkt al 'zingend tot de grote poort gevorderd'. Men kan die jongeman echter eventueel ook als de deels van vroeger herinnerde (en deels gefantaseerde) jongere versie van de museumbezoeker beschouwen. Parallel met 'Goya en Burdeos' wordt het verleden herbeleefd in het 'nu'. In ieder geval zal in de rest van het gedicht een zekere affiniteit voor de al dan niet werkelijk aanwezige jongen zichtbaar worden doordat zijn doen en laten op de voet gevolgd wordt.

De eerstkomende verzen in de onvoltooid verleden tijd roepen vooral vragen op omtrent de problematische identiteit van het 'ik':

Ik woonde in een laag huis in de vlakte, wolken ver
onder de gulden snede ingedaald, en reikte met mijn
vingertoppen naar de zwartberookte zoldering –
een door zelfmedelijden uitgeholde knaap,
het type dat, verzinkend in glacis, nog hier en daar
de kijker ergert met zijn pijnlijk precieuze prinsenziel
in de sublieme leegte van portretten.
Ik had een hond die graag in de door vloed omstuwde
kanaaltjes in de polders zwom, een beest dat
's winters op de einder sliep. En ik liep met hem op,
verloor hem uit het door de lucht
verpletterd vergezicht.

Men zou bij een eerste lezing geneigd kunnen zijn de verzen automatisch vanuit het lyrische 'ik' te lezen. In die lectuur wordt het eerder op gang gebrachte en even door 'het heden' onderbroken herinneringsproces alsnog verdergezet.

Minstens even plausibel lijkt evenwel de mogelijkheid dat het om een ander 'ik' gaat: in onmiddellijke aansluiting bij de regels tussen haakjes zou 'de jongen' hier wel eens aan het woord kunnen zijn. Er heeft zich dan in de witregel een perspectiefwissel voltrokken. Inhoudelijk diept het 'ik' hoe dan ook jeugdherinneringen ('knaap') op die nog maar eens een andere lezing van het fresco met het hondje mogelijk maken. De analogieën met het tafereel zijn legio: 'wolken ver / onder de gulden snede ingedaald' bijvoorbeeld, terwijl 'het door de lucht / verpletterd vergezicht' rechtstreeks in verbinding staat met 'het vroegere naïeve vergezicht'. Een en ander lijkt nochtans de eenzijdig subjectieve inbreng van de jongen.

Maar de passage werpt met een (pseudo-)biografische anekdote als inspiratiebron een nieuw licht op een mogelijke ontstaansgeschiedenis van het schilderij. Zo komt men logischerwijze bij Goya zelf uit als derde mogelijke 'ik'. De 'zwartberookte zoldering' kan men eventueel linken aan het Landhuis van de Dove.

De jongen komt klaarblijkelijk met enige vertraging nu ook de trappen van de tweede verdieping van het Prado naar de eerste (met de 'pinturas negras') afgelopen:

Maar nu de jongen zingend in de zwarte zaal
is ingedaald, steekt daar de onooglijke Cerberus
de snuit omhoog en alles jankt hem tegen.

Zijn kleine kop steekt, met de afhangende oren,
net boven de opklimmende waterlijn –
of het is drijfzand dat hem schrijnt.

De twee slotverzen refereren voor de zoveelste keer aan de eigenaardige meerduidigheid van 'Een hond tegen de stroom vechtend'. Zelfs het originele schilderij kan geen definitief uitsluitsel brengen of de hond een strijd op leven en dood levert in water dan wel in drijfzand.

De zingende jonge Orpheus wordt hier door het focaliserende lyrische subject als het ware verder geschaduwd (derde episode). Het gezang van de jongen krijgt 'de onooglijke Cerberus' (Kerberos) in dit geval niet klein.[11] De hellehond valt niet in slaap, wel integendeel. Hij zet zijn eeuwenlange doodsstrijd verder:

De poten scharrelen onzichtbaar in de
opgebrachte verf en maken diepe sporen;
de ogen zijn op iets daarboven,
in het oker van een laatste oordeel afgericht.

Wie hier en later registreert, is niet helder. Het maakt op zich ook niet zoveel uit, het bewijst net de verregaande identificatie van het lyrisch subject met de jongen. Ze hebben het schilderij elk voor zich op hun manier ten gronde gesnapt. Het kunstwerk is zo opnieuw tot leven gekomen.

Goya, verzuipend als een hond – de tijd is tegen hem
en dit portret jankt, piept en blaft en zwemt zoals de
honden zwemmen met hun veel te korte poten.

Hier pas wordt – de titel daargelaten – de schilder Francisco José de Goya y Lucientes voor het eerst bij naam genoemd. Hier pas wordt tevens voor het eerst expliciet op het reeds aangehaalde pertinente exemplarische karakter van het penibele hondentafereel voor Goya's levensloop (en diens onmenselijke tijd) gewezen. Het is een heus metaforisch zelfportret geworden, betekenisvoller dan al diens waarheidsgetrouwe afbeeldingen van zichzelf samen. Het spiegelende 'portret jankt, piept en blaft' zoals de 'schilder blaft naar de verschijning van zijn eigen Zelf'.

Via persoonlijke spontane associatie volgt tijdens het aandachtige kijken weer een biografisch aandoend intermezzo (tussen haakjes) van het lyrisch ik (of van de jonge kunstenaar):

(De leraar in de zwemles, lang geleden,
die hem toebijt dat hij zakt voor dit examen
want 'Gij zwemt gelijk een Hond, mijn kind,
gij deugt niet voor de wereld', terwijl de chloor
hem in de ogen bijt) –

De geabstraheerde 'wereld' is in de persoon van de Vlaams pratende zwemleraar ook tegen het kind zoals de geabstraheerde 'tijd' dat ook lijkt (leek) te zijn voor Goya. De keuze voor tweemaal (toe)bijten is erg accuraat.

Ritmisch 'kloppen' volgende verzen – in een haast vanzelfsprekende combinatie met het voor Hertmans zo vertrouwde ingebedde rijm (tafereel-penseel):

Goya tuurt naar een tafereel waarin de vormen
diep verzonken liggen. Likt aan het somber goud
van zijn penseel.

We zijn klaarblijkelijk teruggegaan in de tijd, op bezoek in Goya's atelier. Het likken aan het penseel maakt een voor de hand liggende terugkoppeling mogelijk naar het 'spuug' in de vijfde strofe van het gedicht.

Rijm van lange adem speelt ook in de volgende strofe (binnen-linnen, talent-kent, dringt-verzinkt), waarvan de donkerheid contrasteert met het (weliswaar sombere) goud en de ironisch-plechtstatige toon:

De toegang tot dit zwart Elysium, zo wordt het omgeroepen,
is gratis op de Dag des Heren, de Heffe kan naar binnen.
Alleen wie nog dit oud talent voor het verzuipen kent,
dringt in de kolken van het linnen
waarin de hond steeds weer verzinkt.

Terwijl het goud nog deed denken aan het eldorado – letterlijk 'het vergulde (land)' – of paradijs, staat hier in werkelijkheid een 'zwart Elysium' tegenover: de gelukzalige mythische verblijfplaats van de na hun dood door de goden uitverkoren stervelingen, maar in de museumzalen van Goya zijn die dus zwartgeblakerd.

De in- en aangrijpende artistieke ervaring zoals de jongen en het lyrische subject die lijken te hebben meegemaakt, is kennelijk niet voor iedereen weggelegd: noodzakelijk daarvoor blijkt een 'oud talent voor het verzuipen', een zichzelf keer op keer vernieuwend en nooit in een definitieve interpretatie

berustend inlevingsvermogen. Of misschien wordt die intense beleving zelfs enigszins elitair enkel aan geniale kunstenaars als Goya voorbehouden.

Dat de meeste mensen en zelfs de meeste museumbezoekers fataal die intensiteit van het 'in de kolken van het linnen' dringen moeten missen, wordt al snel tot zijn ware en geruststellende proporties teruggebracht door de vormelijke echo van de eerdere relativering 'het is maar verf':

> Het is niet erg; terrassen tooien zich, achter de grote boulevards,
> met het ironisch schouwspel van decolletés, het rinkelen van ijs
> in cocktails en de wereldwijze commentaren van een ingestudeerde lach.

Het eigen leven en het leven rondom gaat ook zonder zulke psychedelische gebeurtenissen verder. Toch borrelt in deze verzen onderhuids het contrast met die zo herkenbare oppervlakkigheden en alledaagsheid van het simpele, naïeve (schijn)geluk. Het lyrische commentaar op die scènes buiten het museum getuigt van een diepe ergernis daarover:

> Men heeft het beestje van zijn wand gekrabd,
> behendig zijn de poten van de kleine meesters.

'Men' kan bijvoorbeeld 'El perro' in het Prado gaan bekijken en er achteraf misschien iets over zeggen, maar meestal zal 'men' blijven steken in simplistische kritiek. 'Men' kan het complexe werk gewoon nauwelijks plaatsen, kan er eenvoudigweg geen precieze waarde aan toekennen en dreigt het dan al gauw als banaal af te doen. 'Men' ziet met name de relevantie voor het eigen leven en de eigen tijd te weinig; het schilderij grijpt niet daadwerkelijk in het leven van de mensen in, blijft te vaak zonder consequentie.

Door het zomaar te negeren of het 'met wereldwijze commentaren' te bedenken, heeft 'men' het beestje in de loop der tijd symbolisch van de wand gekrabd zoals men dat trouwens letterlijk heeft gedaan in 1878 toen de fresco's door een Franse baron van de muren uit de 'Quinta del Sordo' werden verwijderd. Na een tussenstop in Parijs kwamen ze later in het Prado terecht.

Hierop volgt een werelds stuk dat de voorgaande scherpte lijkt af te zwakken:

> Het is goed toeven op de lauwe pleinen
> waar iemand met dikke vingers nog duende speelt
> en lachend in zijn tegenbeeld een ander inktvis bakt.
> O het gevoelig vlees van Spaanse engelen.

Deze verzen laten evenwel een lichtelijk ironische indruk na, onder meer door de gevoelsgeladen uitroep 'o', alsof de goedkope zuiderse pathetiek van alledag toch in het niets verdwijnt, vergeleken bij de authentieke zwarte romantische lading van Goya's late schilderijen.

Het klaaglijke 'duende'-gevoel van de gitarist, dat zo typisch is voor de vol overgave gebrachte flamencomuziek, komt tegenover het breed lachende gezicht van zijn tegenbeeld te staan. De scène herinnert aan de 'oude dikkerd' en de 'gebakken calamares' uit de aanvangsstrofen van het gedicht. Bovendien belandt men via de allusie op de flamenco vanzelf bij de gelijknamige film van Carlos Saura ('Flamenco', 1995). Dat de muziek zo bewust wordt waargenomen en het feit dat 'flamenco' Spaans is voor 'Vlaams' wijzen er wellicht op dat men van een Vlaamse toerist in Madrid mag uitgaan. Eerder al dook immers in de herinnering aan een zwemles het Vlaamse dialect op ('gij'). Ook in wat onmiddellijk volgt, herkent men de archaïsche formulering:

> Komt, Gij die verzuipt, de stroom kan nog elk
> ogenblik zijn loop van voren af, en even hevig,
> gaan beginnen. De jongen blijft tot sluitingstijd
> daarbinnen, in de Laatste Zaal, vergeet zijn lief,
> zijn kleine kwaal, en als hij in het avondlicht
> weer buitenkomt is daar Madrid, het wolken van
> vervuilde ozon op de lanen, slordig zoals het
> leven altijd is geweest, het Glockenspiel, de
> zijden jurken bij de inkom van het Ritz.

Het begin pikt de licht verwijtende toon van een paar regels eerder op en lijkt een waarschuwing aan het adres van 'Gij die verzuipt'. Daarmee zijn degenen in 'El Parque del Retiro', op de boulevards rondom het Prado en in de Madrileense binnenstad bedoeld, die net iets te veel in het 'nu' leven zodat ze de loop / stroom van de tijd en wat er echt toe doet in het leven uit het oog verliezen. Al kan het tegelijk een oproep of aansporing van het lyrische subject zijn om het schilderij met het hondje eens nader te bekijken. Of misschien blaft het beestje de kijkers zelf wel toe om de symboolwaarde te verduidelijken voor een moeilijke tijd die voor de deur staat: het fresco kan weer elk moment verbazingwekkend actueel worden.

Vervolgens verschijnt het verhaal van 'de jongen', die al een poos uit de focus van het gedicht was verdwenen, opnieuw op de voorgrond. Hij gaat helemaal in de kunst op, vergeet 'zijn lief', zichzelf en 'zijn kleine kwaal', tijd (het 'ver-

drinken in het heden') en ruimte en 'blijft tot sluitingstijd / daarbinnen, in de Laatste Zaal' om bij het verlaten van het museum als na een cinemabezoek te beseffen dat de stad Madrid nog steeds bestaat.

De slotverzen van het lange gedicht zijn ronduit enigmatisch:

> Hij ziet een jonge vrouw met hond,
> zijn tong hangt uit zijn mond.
> Hij groet de wederkeer
> van het gevreesde Beest.

De meest logische oplossing is verder te interpreteren vanuit het perspectief van de jongen. Door syntactische ambiguïteit zijn dan een aantal lezingen mogelijk: het persoonlijk voornaamwoord 'hij' kan net als het bezittelijke voornaamwoord 'zijn' zowel naar de jongen als naar de hond verwijzen.

In een eerste, vrij luchtige interpretatie ziet de jonge kunstenaar een 'jonge vrouw' – misschien zijn eigen (vergeten) vriendin wel – 'met hond', waarvan de tong uit de 'mond' hangt. Daarop verwelkomt de jongen de zogenaamde opvolger van het spartelende hondje van het schilderij. Het 'gevreesde Beest' is zo een ironische overdrijving.

Het possessieve 'zijn' kan daarentegen ook bij de jongen horen ('Hij'). In deze lectuur hangt de tong van de jongen dus uit zijn mond. Naar de reden heeft men het raden: ofwel staat hij te kwijlen bij de betoverende verschijning van de jonge vrouw, ofwel speelt 'zijn kleine kwaal' hem parten. Dat laatste kan bijvoorbeeld een astmatische aanval of allergische aandoening zijn waarvan hij de behandeling even is vergeten en die door de hem overvallende Madrileense warmte en 'vervuilde ozon op de lanen' opspeelt. De jongen puft het in dat scenario uit.

Tot slot kan het ook de hond zelf zijn die in de twee laatste verzen in de jongen een 'Beest' ziet terugkeren. Men hoort hem zo al janken vanwege het feit dat er een nieuwe artistieke Meester als Goya of juist een heruitgave van een historisch beest als Hitler, Napoleon of Franco is opgestaan. Genialiteit en waanzin liggen dicht bij elkaar. Uiteindelijk is de cirkel rond en kan de geschiedenis 'zijn loop van voren af, en even hevig' herhalen: 'Het leek een dag waarop de eindtijd aangekondigd werd'.

Een kunstfilosofische nabeschouwing

Het behoeft geen betoog dat 'Goya als hond' een complex gedicht is. Het handelt over een kunstenaar met een complex oeuvre en een gecompliceerde levensloop die bovendien in een complexe tijd leefde en met 'El perro' een polyinterpretabel werk heeft geschilderd. In het gedicht wisselen elementen uit de biografie en het oeuvre van Goya af met interculturele verwijzingen en (pseudo-)autobiografische aspecten of eigen inbreng van het lyrische subject. Daartussen zitten nog eens drie weliswaar dunne verhaallijnen verweven van respectievelijk Goya, de focaliserende instantie en 'de jongen'. Tussen de betekenislagen ontstaat op het breukvlak van analyse en intuïtie zo nu en dan de nodige ruimte voor onverwachte analogieën.[12] Het literaire procedé waarvan de auteur zich hier bedient met de vele wisselende niveaus, valt te vergelijken met de moeilijke frescotechniek die schilders hanteren: heel behoedzaam wordt kalklaag na kalklaag aangebracht en een klein deel van de muurschildering afgewerkt. Op het pleisterwerk van dit gedicht blijven sommige stukken wat langer of zelfs definitief in de vooraf met houtskool geschetste vorm staan of worden later nog *in secco* overgeschilderd.

Hoe een al even complexe kunstervaring mentaal in zijn werk zou kunnen gaan, ook daarvan is 'Goya als hond' een neerslag. De poëzielezer verdrinkt erin zoals het hondje op het schilderij: 'We verdrinken in het heden en de adem schiet tekort'. Of hij 'dringt in de kolken van het linnen / waarin de hond steeds weer verzinkt.' De uiteindelijke neerslag van de artistieke ervaring in 'Goya als hond' is een realistische opeenvolging van gevoelsmatige en rationele benaderingen. Intuïtie en ratio vinden elkaar. Hertmans verstaat onmiskenbaar de kunst om iets van die krachtige dynamiek op de lezer over te brengen.

Samengevat: Hertmans verlegt in 'Goya als hond' op poëtische wijze de traditionele grenzen van de kunstkritiek, geheel in de lijn van wat hij zegt over 'onbepaalbaarheid' en over de 'nooit eindigende, nomadische kritiek' in zijn essay over Steiners *Real Presences*. De terloopse opmerking uit het essay 'Parsifal met de cocaïne-lepel' dat 'wie creatief is zwerft zonder kompas'[13] tekent Hertmans' aftastende houding als kunstenaar en essayist[14] en is ook hier van toepassing. Het gedicht 'Goya als hond' is in dit verband niets anders dan innovatieve essayerende poëzie. De verfrissende aanpak betekent zonder meer een zinvolle bijdrage aan het debat over Goya's werk in het bijzonder en de kunstkritiek in het algemeen. Het gedicht vormt daarenboven voer voor een heus kunstfilosofisch debat.

Noten

1 Stefan Hertmans, 'George Steiner: terug naar de teksten. Maar hoe?', in: *Fuga's en pimpelmezen. Over actualiteit, kunst en kritiek*, Amsterdam/Leuven, Meulenhoff/Kritak, 1995, p. 37-57.

2 'De criticus is [...] iemand die buiten het object staat dat hij beoordeelt, de hermeneuticus (onderzoeker) neemt eraan deel, wordt er als het ware zelf deel van, stelt zijn eigen bestaan in dienst van het gelezene, van de tekst, van het kunstwerk.' Hertmans, 'George Steiner: terug naar de teksten. Maar hoe?', p. 44.

3 Een interessante bijdrage over Hertmans' poëzie is van de hand van Joris Gerits, verschenen in *Streven*, 67, (2000) 5, p. 451-454. Er zijn naast mijn scriptie *(Hertmans als condor. Over de poëticale evolutie in de poëzie van Stefan Hertmans, 2004)* nog twee ongepubliceerde licentiaatsverhandelingen over Hertmans' poëzie: van Steven Van Heuverswijn *(Alleen de einder doet me goed. Vitale melancholie in de recente poëzie van Stefan Hertmans, 1997)* en van Dietlinde Willockx *(Roerloosheid in het hart van de tornado. Dynamiek en statisme in het werk van Stefan Hertmans, 1997)*.

4 Stefan Hertmans, *Goya als hond*, Amsterdam, Meulenhoff, 1999, p. 62.

5 'Goya als hond', *Goya als hond*, p. 30-33.

6 Eric M. Moormann en Wilfried Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus. De klassieke mythologie in de kunst*, Amsterdam (Rainbow Pocket), 1987, vierde druk 2000, p. 389.

7 Voor leven en werk van Goya maakte ik gebruik van volgende kunstboeken: Enrico Annoscia e.a., *Kunst. Wereldgeschiedenis*, vertaling Anne-Marie Recour, Tielt, Lannoo, 2000, p. 324-325, 372, 380-381, 398, 426-427; H.W. en A.F. Janson, *History of Art*, New York/Londen, Thames and Hudson, 1997, p. 673-674.

8 *Van Achilleus tot Zeus*, p. 390 en 392.

9 De films van de Spaanse regisseur Carlos Saura (°1932) behandelden in de jaren 1960 en 1970 vaak de Spaanse Burgeroorlog en het leven onder het Franco-bewind. Zijn latere werk bestaat vooral uit flamencofilms. Voor een degelijke bespreking: Erik Martens, 'Goya en Burdeos. Spaanse schilder in ballingschap', in: *De Standaard*, 2 januari 2002.

10 Peter Jacobs, '7 redenen om (opnieuw) naar Madrid te reizen', in: *De Standaard*, 26 april 2003.

11 *Van Dale*, 'II Lijst van namen uit de Griekse en Romeinse oudheid', lemma 'Cerberus'.

12 Bettina Noak schreef in dit verband in 2003 in een intussen helaas verdwenen online bijdrage over 'Ertrinken in Bedeutung – Stefan Hertmans in Berlin', http://www.niederlandistik.fu-berlin.de/chronik/hertmans.html.

13 Stefan Hertmans, 'Parsifal met de cocaïne-lepel. Een vergeten oratorium van Hindemith en Benn', in: *Fuga's en pimpelmezen. Over actualiteit, kunst en kritiek*, Amsterdam/Leuven, Meulenhoff/Kritak, 1995, p. 164-183. Het citaat is te vinden op p. 183.

14 Anne Marie Musschoot, 'Creatief zwerven zonder kompas. Stefan Hertmans als essayist', in: *Ons Erfdeel*, 40 (1997) 2, p. 237-243, in het bijzonder p. 237 en 242; met enkele minieme wijzigingen heropgenomen in: idem, *Verschuivingen en ontgrenzingen. Opstellen over moderne Nederlandse literatuur*, Gent, Academia Press, 2013, p. 201-210.

LETALDUS VAN MICY

Within, de visser die door een walvis werd verzwolgen

Mark Nieuwenhuis

Als ik de hand kon leggen op de lier van Pindarus[1]
en Orfeus hier zou zijn, die alles met zijn dichtersstem
beheerst, die golvende rivieren dwingt om terug te stromen,
van wiens melodieuze lied de wouden in de ban zijn,[2]
dan nog zou ik het grootse lied niet kunnen zingen dat 5
ik componeer en met mijn grove snaren wil doen klinken.
Een grijsaard, hoogbejaard en eerbiedwaardig om zijn daden,
vertelde dit verhaal; zijn mond blonk zoals gloeiend goud.
Een eiland, in de noordelijke oceaan gelegen
– het heette vroeger Albion, naderhand Brittannië – , 10
bracht onverschrokken stammen voort, strijdlustig met hun wapens.
Dit eiland heeft een mild klimaat, is vruchtbaar en welvarend,
wordt nu bewoond door blonde Angelsaksen, landverhuizers,
zingt Christus toe met vrome hymnen dankzij paus Gregorius[3]
nadat het heel lang enkel gromde met barbaarse klanken. 15
Een voorval dat daar plaatsvond klinkt nu in een passend lied.
Within, zo heet de man, is een alom vermaarde visser,
een onderzoeker van rivieren en de hoge zee,
die zich door zoete noch door zoute golfslag laat weerhouden
om dwars door razendsnelle brekers buit aan land te brengen. 20
Wanneer Aurora opstaat uit Tithonus' gouden bed[4]
steekt hij in zee, gedragen door zijn oude, trouwe curragh,[5]
neemt staal en vuursteen mee en stouwt een voorraad tonder weg,
dan kan hij, indien nodig, daarmee slanke vlammen slaan,
en hij omgordt zijn middel met zijn trouwe, scherpe zwaard. 25
Van alles legt hij klaar: de netten en zijn visgerei;
het anker dat op zee de achtersteven vast moet zetten
ligt op de spanten en aan beide boorden hangen schoten.
Er is een mandje vol met brood en in een kruik zoet water,
dan heeft hij niets te duchten van het zilte nat op zee. 30

En zo begeeft Within zich heel alleen op open zee.
Hij laat het land ver achter zich en berg en woud vervagen.
Omringd door golven juicht hij en doorklieft het zilte nat.
Dan denkt hij na waar hij zijn net en haken uit moet zetten
en tracht zijn bootje vast te leggen met het anker waar 35
de zee niet golvend deint terwijl een zachte westenwind waait.
  Opeens duikt uit de golven een enorme walvis op
die lijkt op Scylla en Charybis met zijn muil en ogen,[6]
zijn slangentanden en zijn immer openstaande muil,
en hele steden in de Onderwereld kan doen storten. 40
Within haalt snel zijn netten binnen, tracht het anker los
te rukken, voor de wind weer koers te zetten naar de kust,
maar geeft – zijn handen beven en zijn borstkas rijst en daalt –
het op en blijft te midden van de hoge golven drijven.
Het beest richt woest zijn reuzenkaken op zijn arme hoofd 45
en sluist de curragh en Within door naar zijn gulzige buik
– zoals een reiziger, gloeiend door de zon en zomerhitte,
uit koude bronnen water drinkt dat hij net heeft gevonden –
en zittend in zijn boot wordt hij gekerkerd in het donker.
Hij heeft nu niets aan riemen of een zeil om wind te vangen 50
en evenmin houdt sterrenschijnsel hem een vaste koers voor,
maar toch volgt hij een koers te midden van de hoge golven.
  Within, wat denk je nu je in de maag zit van het beest?
Je lieve kroost rent naar het strand om naar je uit te kijken,
je vrouw stapt barrevoets de drempel over van de kerk 55
en smeekt daar vurig om een goede vaart en om jouw terugkeer.
Je bent nu helemaal alleen, je leven loopt gevaar:
bedenk een plan, put kracht en laat nu zien hoe sterk je bent!
Wanneer geluk ons voorspoed brengt, treedt moed niet aan de dag;
het is het beste om in tegenspoed je rug te rechten. 60
  Als in een duistere kerker opgesloten in de buik slaat
Within snel staal en vuursteen op elkaar; een flakkerende vonk
licht glanzend op en groeit zodra er tonder bij gelegd wordt
en toont dat vuur kan leven tussen golven die luid ruisen.
Hij trekt het sterke, scherpe zwaard dat om zijn middel hangt, 65
gaat aan de slag om krakende riemen kort en klein te hakken,
de spanten los te rukken en de sloep in brand te steken.

Zodra het vuur het hout grijpt, laait het op tot aan het dak;
in wolken vliegt de rook omhoog en zoekt naar lege lucht,
maar wervelt, door de dikke rug gestuit, weer naar beneden, 70
bereikt de ogen, oren, keel en bek van het vijandige
gedrocht en glijdt met veel geweld de lege lucht in.
Zoals de Etna braakt hij briesend zwaveldampen uit,
de vuurgloed die hij uitspuugt vaagt het sterrenschijnsel weg –
niet anders ziedt, door loeiend vuur gedreven, deze furie 75
en spert zijn muil wijd open over golven die luid ruisen,
maar kan niet vluchten, want hij draagt zijn vijand in zich mee.
Hij strekt zijn reuzenlijf luid brullend op de golven uit
en duikt daarna weer onder in de donkerblauwe zee,
versterkt zijn dolle woede, ongeduldig en uitzinnig. 80
Zijn nieuwe, opgesloten gast vergroot de kwelling nog:
wanneer de vlammen tot de wanden reiken springt hij op
en klieft de beide flanken van het monster met zijn zwaard,
doorploegt de ingewanden, houwend links en rechts, met wonden.
Het ijzer hakt de ingewanden los, steekt door de hoeken, 85
dringt door tot in de maag en scheurt het diep gelegen hart,
probeert om in de sterke ribben scheuren aan te brengen
zodat, als wraak, de zee het beest in golven binnendringt.
Het hoge huis kraakt onder harde slagen van de hakker,
in tweevoud klinkt een klaagzang op en treft de watervlakte: 90
het voedsel brengt de dood, het vreet de woeste vreetzak op.
Nu zijn de rollen omgedraaid, nu velt de prooi het roofdier![7]
Verzadigd van het slachten en vermoeid van lijf en leden
zit midden onder het enorme dakgewelf de gast,
bereidt een maaltijd: aan een spit rijgt hij het lillend vlees, 95
verzorgt en voedt zijn vlees met vlees, zijn lichaam met een lichaam.
Een vijftal dagen voert Within dus deze strijd en ook
vier nachten – ondertussen draaien sterren in hun banen.
Er is slechts weinig hoop op overleven, maar zijn drang
om vol te houden blijft; hij laat zijn vijand niet met rust. 100
Het woeste beest wordt brullend door de golven naar de kust
gedreven, spoelt dan leeggebloed aan op het gele zand,
en deze buit belandt in Rochester, in de haven van

Withins geboortestad, waar hij het vissen had geleerd.[8]
  Verbaasd bekijkt de burgerij de waardevolle gift. 105
De een grijpt gretig naar zijn zwaard, een ander naar zijn bijl.
Ze doen een poging om met ladders het gevaarte te
beklimmen en de ongewone buit naar huis te brengen.
Ze klimmen op zijn hoge rug en hakken krachtig met
hun bijlen, telkens weer; hun kreten klinken langs de kust. 110
Ze naderen de ingewanden via vele wonden,
onwetend dat hun makker vastzit in een duister hol.
  Wanneer hij merkt dat wrede bijlen almaar dichterbij komen,
begrijpt dat hij de kust van het verhoopte land bereikt heeft,
spreekt hij zijn makkers in de landstaal toe:‘ Ach, spaar me, burgers, 115
ach, spaar een arme man! Within zit vast in deze buik!’
  Zijn woorden doen hun botten rillen, bijlen vallen uit
hun handen, hun gezichten worden bleek en stemmen stokken.[9]
Ze slaan dan ijlings op de vlucht en rennen er in drommen
vandoor en iedereen probeert de ander in te halen. 120
De stad is plotseling door dit rumoer in rep in roer.
De mensen komen aangelopen: vrouwen met hun wol,
de mannen en de jongens vliegensvlug, en kromme grijsaards,
hun ouderdom vergeten, menen hard te kunnen lopen.
  Zodra de bisschop ervan hoort, gaat hij meteen ter kerke, 125
roept dadelijk van hoog tot laag eerwaarde geestelijken
bijeen en laat bedaard de hele kerkgemeenschap komen;
hij legt de zaak uit en laat allen knielen om te bidden
dat de verborgen plaag de godgewijde stad niet treft
en dat de duivel niet zijn woeste waanzin kan doen klinken. 130
‘Hij heeft op onze kust een gruwelbeest dat spreekt als spoken
doen aanbelanden om daarmee ons volk ter dood te brengen.’[10]
Hij kiest meteen de mannen uit die om hun geloof bekend staan,
gebiedt hen heilig water en relieken mee te dragen
om zo het onheil te verjagen; angstig en verzwakt 135
door godgewijde tekens kiest de boze dan het luchtruim.
  Omringd door mensenmassa’s schrijden de voornaamsten voort,
het strand loopt vol met drommen mensen die het willen zien.
Zodra er ladders neergezet zijn, klimmen zij op het
gehavende karkas en plengen overal heilig water. 140

Ze vragen: 'Boze macht, als jij je hier verscholen houdt,
noem nu je naam, je daden en vermogens, bij de heilige
relieken die wij dragen, want je kunt je niet verbergen!
Verklaar nu zelf, in Gods naam, onomwonden wat jij bent!'
  'Ik ben Within,' zegt hij, 'door deze wurgende furie met 145
haar woeste muil verslonden en verdwenen in haar wrede buik.
Kom op nu, burgers, zorg dat ik hieruit kom. Ik verdien het om
het daglicht terug te zien en mijn geliefde vaderland.'
  Zo vatten zij weer moed; hun hart, geschrokken, komt tot rust.
Dan gaan ze, als om strijd, weer aan de slag met hun gereedschap. 150
De hele kust weerklinkt, de hemel raast door al die slagen.
Het monster ligt, geslacht, in hompen op het dorstig zand.
De bisschop krijgt het grootste deel; een waardevol geschenk
wordt meegedragen met het heilig water en relieken.
Het volk verdeelt wat deze heugelijke buit hen brengt 155
en naar de blije stad gaat niemand terug met lege handen.
  Vervuild komt dan Within tevoorschijn in de open lucht.
Zoals een tortelduif, die in de winter veren kwijtraakt,
weer terugkeert in het voorjaar, of wanneer een arend die,
al heel lang onbevederd, opleeft als zijn jeugd terugkeert: 160
zijn lichaam wordt beroofd wanneer zijn verenkleed uiteenvalt
en vreselijke mist zijn scherpe blik langdurig afdekt;
zijn wapens vallen van zijn poten, zijn keel verliest de snavel,
geen enkele hoop op buit bezorgt hem, moedeloos, weer kracht,[11]
zo is door kaalheid bij de Engelsman die, teruggekeerd 165
van zee, het daglicht ziet, het hoofd volledig kaalgevreten;
zijn nagels steken uit de weggevreten huid naar voren,
zijn wenkbrauwen waren uitgegroeid en werpen diepe schaduwen,
zijn door een diepe nacht getroffen ogen schrijnen nu het
weer licht is en zijn niet bij machte om de mooie kust 170
te zien en zijn familie die vanuit de stad komt rennen.
Alleen zijn tastzin en gehoor herkennen, niet zijn ogen.
  Within, na al die tijd weer veilig, kwam tevoren niet
met zoveel eerbetoon weer terug in zijn geliefde stad,
teruggekeerd van zee, door drommen volk omgeven – kijk! – 175
gelijk een koning die zijn juichende troepen overziet.
De bisschop komt hem tegemoet, de clerus toont hem eerbied,

aan alle kanten drommen volk en adel om hem samen.
Wel drie keer, vier keer vragen zij hem naar zijn avonturen;
ze vragen veel, maar al dat praten maakt de man vermoeid. 180
Al snel bereikt dit goede nieuws de oren van zijn vrouw.
Zij rent dan vliegensvlug en brandend van verlangen zeewaarts,
zijn kinderen stormen weg van huis en haard naar buiten toe,
het hele huishouden smijt met krachten in een lange wedren.
En in de stad vertelt hij, net als Jona, na zijn schipbreuk 185
aan het verbaasde volk het wonder van zijn nieuwe leven.
Maar ondertussen zoekt zijn ongeruste vrouw de kust af,
dwaalt tussen schepen met hun hoge boegen op het strand.
Zoals een bontgekleurde zwaluw vliegt door hoge hallen,
de zwoele lucht rond meren en geluidenrijke vijvers 190
doorklieft en voedsel vangt, verzamelt, als een maaltijd voor
haar luidkeels piepend broedsel en voortdurend bochten maakt,[12]
zo loopt de vrouw langs boten in de haven rond te dwalen,
luid roepend om haar echtgenoot terwijl de aarde terug brult:
weerkaatsend uit de bergen neemt de echo het gegalm op, 195
de bulderende stranden roepen terug: 'Within! Within!'
En dan, terwijl hij in de hoge stad de mensen toespreekt,
herkent zijn vrouw – ternauwernood – haar teruggevonden man.
Zijn aanzien was veranderd, wat zij kende is verdwenen,
want nieuwe kaalheid heeft zijn lieve voorhoofd blootgelegd. 200
Alleen de haar bekende stem heeft hij bij terugkomst nog.
Zodra zijn vrouw – ze beeft en is verbijsterd – weer zijn stem hoort,
herkent zij hem en plengt, als ze zichzelf weer meester is,
zijn onbehaarde hoofd wel drie keer, vier keer met haar tranen.
Dan gaat Within weer naar zijn naasten en zijn huis terug, 205
nadat hem eer bewezen is met buit en rijke gaven.
Hij brengt nog vele dagen door in voorspoed en geluk
en mag het ook beleven dat zijn vroegere schoonheid terugkeert.

Nawoord

Letaldus van Micy was een benedictijnermonnik die in de tiende eeuw leefde. Hij is vernoemd naar de abdij van Saint-Mesmin in Micy, nabij Orléans, waar hij een deel van zijn leven doorbracht. Hier schreef hij in de jaren 986-987 een werk in proza, *De miraculis sancti Maximini* (*De wonderen van de heilige Maximinus*), over de eerste abt van Saint Mesmin. Later verhuisde hij naar de abdij van La Couture, nabij Le Mans. Daar schreef hij, na 996 en wederom in proza, zijn *Vita sancti Iuliani* (*Het leven van de heilige Julianus*) over de eerste bisschop van Le Mans en de vroege geschiedenis van de abdij. Waarschijnlijk is Letaldus daar aan het begin van de elfde eeuw gestorven. Daarnaast heeft hij nog enkele hagiografische werken op zijn naam staan, die evenals *De quodam piscatore* uit het einde van de tiende eeuw dateren.

Binnen zijn grotendeels hagiografische oeuvre vormt zijn gedicht over Within een vreemde eend in de bijt. Het beschrijft weliswaar een wonderbaarlijke geschiedenis, maar is sterk gekleurd door de klassieke poëzie in plaats van door Bijbelse, patristische of andere christelijke teksten. Letaldus verwerkte vele verwijzingen naar klassieke werken, met name Vergilius' *Aeneis*, in *De quodam piscatore*. Ook de versmaat, de dactylische hexameter, is die van het klassieke epos. Daarnaast dragen epische vergelijkingen en verwijzingen naar mythologische figuren als de Furiën (Eumeniden), Scylla en Charybdis, Aurora en Tithonus bij aan het epische karakter van de tekst. Tegenover al deze reminiscenties aan de klassieken staat een enkele verwijzing naar de oudtestamentische profeet Jona (v. 185).

Letaldus staat met zijn gedicht in een lange traditie van walvissenliteratuur, die reikt van het Bijbelboek Jona, het middeleeuwse verhaal van de zeereis van de heilige abt Brendaan (*Navigatio sancti Brendani abbatis*) tot klassiekers als *Moby Dick* van Herman Melville en *Pinoccio* van Carlo Collodi. Een recent voorbeeld is de novelle *Leviathan* van P.F. Thomése, in de bundel *Zuidland*.

De tekst van *De quodam piscatore quem ballena absorbuit* is bekend uit twee handschriften, waarvan er een, bewaard in Tours, verloren is gegaan tijdens een bombardement in juni 1940. Het andere handschrift, uit het eind van de elfde of het begin van de twaalfde eeuw, wordt bewaard in Parijs (B.N. 5230 A). Deze vertaling, in zevenvoetige jambische regels, is gebaseerd op de editie van Pennisi. Via deze uitgave en Ziolkowski's *Fairy tales from before fairy tales* is meer literatuur en achtergrondinformatie te vinden.

Noten

1 Pindarus (ca. 520-445 v.C.) is een beroemde Griekse dichter.

2 Orfeus (letterlijk: Thraciës dichter), een mythische dichter die met zijn liedkunst zelfs dieren, bomen en rivieren ertoe bewoog om bij hem te komen.

3 Tijdens het pontificaat van Gregorius de Grote (590-604) werd de kerstening van het Angelsaksische Engeland ter hand genomen.

4 Aurora, gehuwd met Tithonus, is de godin van de dageraad. Dit vers is ontleend aan Vergilius, *Aeneis* IV 585. In de scène die door dit vers wordt ingeleid ziet Dido hoe Aeneas met zijn schepen in zee steekt, een aardig voorbeeld van de wijze waarop Letaldus Vergilius' werk in zijn gedicht verwerkt.

5 Een curragh is een op een kano lijkend vaartuig, bestaande uit een houten geraamte dat met huiden is bespannen. Met dit type boot voeren Ierse geestelijken als Sint-Brendaan over zee.

6 Scylla en Charybdis zijn twee mythologische zeemonsters, bekend uit boek 12 van Homerus' *Odyssee*.

7 Het motief van het roofdier dat het aflegt tegen zijn prooi, een uitwerking van het thema van de omgekeerde wereld, speelt een belangrijke rol in de *Ysengrimus*; cf. *Ysengrimus*, Text with translation, commentary and introduction by Jill Mann, Leiden etc., 1987, p. 38.

8 Rochester ligt in Zuidoost-Engeland, aan de kust van Kent.

9 Het Latijn herinnert aan *Aeneis* II 774, waar Vergilius beschrijft hoe Aeneas schrikt wanneer hij de schim van zijn overleden vrouw Creusa ziet.

10 Cf. *Mattheüs*, 14, 26 en *Marcus*, 6, 49 (over de discipelen die schrikken als ze Jezus over het water zien lopen en hem voor een spook aanzien).

11 Volgens o.a. Augustinus zouden oude adelaars, waarvan het verenkleed vergaan is, de ogen door een waas zijn bedekt en de snavel vergroeid is zodat ze niet meer kunnen eten, door omhoog te vliegen naar de zon weer jong worden en hun vroegere kracht en uiterlijk herwinnen.

12 Deze epische vergelijking is ontleend aan *Aeneis* XII 473-477, waar Vergilius de bronnimf Juturna, de zuster van Aeneas' tegenstander Turnus, met een zwaluw vergelijkt.

Literatuur

- Jean-Paul Bonnes, 'Un lettré du Xe siècle: Introduction au poème de Letald', in: *Revue Mabillon*, 33 (1943), p. 23-47.
- Cora E. Lutz, 'Letaldus, a wit of the tenth century', in: *Viator*, 1 (1970), p. 97-107.

- Paul Pascal, 'The Poem Of Letaldus. A New Edition', in: *Hrotsvit of Gandersheim: rara avis in Saxonia? A collection of essays*, compiled and edited by Katharina M. Wilson, Ann Arbor, 1987. Medieval and Renaissance Studies 7, (1987), p. 211-228.
- Feliciana L. Pennisi (ed.), '*Letaldus, De quodam piscatore quem ballena absorbuit. Il pescatore Within*', Reggio Calabria, 1997.
- André Wilmart, 'Le poème heroique de Letald sur Within le pêcheur', in: *Studi Medievali* n.s., 9 (1936), p. 188-203.
- Jan Ziolkowski, 'Folklore and learned lore in Letaldus' Whale poem', in: *Viator*, 15 (1984), p. 107-118.
- Idem, *Fairy Tales Before Fairy Tales. The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*, Ann Arbor, 2009, p. 65-92, 243-248, 381-394.

SEDULIUS SCOTTUS, EEN LEUGENACHTIGE VOS

Mark Nieuwenhuis

Wat heeft dat kleine vosje – liegbeest –, herder, u verteld?[1]
De listen die hij dronk, heeft hij die soms weer uitgespuugd?
Of braakte hij soms vuile kolen met zijn zwarte bek uit?
Of jankte hij praatlustig toen zijn leugentaal weerklonk?
Misschien hield hij zich met zijn dichtgeknepen oogjes dood, 5
om met zo'n list de vogelen des hemels te verschalken?
Of hield die roodbaard zich verborgen in een schapenvacht
zodat men niet ontdekt dat hij zijn moeders listen kent?
Of spon hij met zijn kromme poten soms een web van bochten,
beschreef hij bochten, links en rechts opzij, in volle ren? 10
Heeft hij u soms ook wijsgemaakt dat in de heldere Maas
geen vissen en geen stromend water meer te vinden zijn?
Ach, hemelse vader, hoeder van het recht en eerlijkheid,
merk met uw waakzame ogen deze valse leugens op.
Zoals de Morgenster het duister van de nacht uiteendrijft, 15
verlicht ook zo uw volk met stralende gerechtigheid.
Laat, rechter, alstublieft, de afgunst van het recht ontbranden,
verdelg dit grote kwaad met uw vernietigende vonnis.
Laat hen die kalme lieden verontrustten onrust voelen
en laat de macht van wet en recht, als steen zo hard, niet zwijgen. 20
Wees schitterend als Mozes met de horens op zijn voorhoofd[2]
of haal hard leugens neer zoals de rechter Daniël deed.[3]
Breng laster over hen die over ons gelasterd hebben,
die lasterlijke woorden spreken en tot laster aanzetten.
O hemel, aarde, zon en onafzienbaar grote zee, 25
verhoor de klacht die ik in deze klaagzang tot u richt!

Nawoord

Sedulius Scottus, een uit Ierland afkomstige geestelijke, vluchtte halverwege de negende eeuw naar Luik. In deze stad aan de Maas leefde hij in de entourage

van bisschop Hartgar en diens opvolger Franco. Over zijn levensloop valt verder niets met zekerheid te zeggen. Naast commentaren op teksten over grammatica, de brieven van Paulus en het evangelie van Mattheüs schreef hij een vorstenspiegel (*De rectoribus Christianis*) en een negentigtal gedichten: lofdichten, smeekbeden om drank en voedsel, kleding en onderdak, ekphrastische[4] gedichten, grafschriften, een strijdgedicht (een debat tussen de roos en de lelie) en een opmerkelijk gedicht over een ram die door honden wordt gedood.[5]

In het bovenstaande gedicht (nr. 57 in de editie) maakt Sedulius een leugenaar uit voor een vos met gebruikmaking van traditionele motieven zoals die te vinden zijn in de *Physiologus*, bij auteurs als Plinius en Isidorus van Sevilla en in de bestiariumtraditie: de schijndood van de vos (v. 5-6) en zijn zigzagloop (v. 9-10). Gedichten 55 en 56 gaan ook over een leugenaar, maar daarin komen geen vergelijkingen met vossen voor.

Bovenstaand gedicht is vertaald, in zevenvoetige, jambische regels, naar de editie van Traube.

Noten

1 Deze herder is waarschijnlijk bisschop Hartgar van Luik (840-855).

2 Cf. *Exodus*, 34, 29 ff. Door een vertaalfout heeft de *Vulgaat* 'gehoornd' in plaats van 'stralend'; dat is ook de reden waarom Michelangelo's beeld van Mozes in de San Pietro in Vincoli (Rome) horens op zijn voorhoofd heeft.

3 Een verwijzing naar het verhaal van Susanna en de ouderlingen (*Daniël*, 13).

4 Een ekphrasis is een kunstige beschrijving van een voorwerp, meestal van een kunstvoorwerp.

5 Mark Nieuwenhuis, 'Dierenleed. Grafschriften en lijkklachten van en voor dieren in de Latijnse literatuur van oudheid en middeleeuwen', in: *Tiecelijn* 25, (2012), p. 207-212.

Literatuur

- Sedulius Scottus, *On Christian Rulers* and *The Poems*, translated with introduction by Edward Gerard Doyle, Binghamton, 1983.
- Idem, 'Carmina', in: Ludwig Traube (ed.), *Poetae Latini Aevi Carolini*, vol 3, Berlijn, 1896.

Een middeleeuwse metamorfose

Mark Nieuwenhuis

In onze tijd vond ook iets afschuwwekkends plaats
dat overal op aarde niet meer onbekend is.
Toen eens een priester, vol van Gods geboden, in
gezelschap van een koor van maagden hymnen aanhief,
– hij had zijn slapen al omwonden met een lint, 5
zijn hoofdtooi was een mijter, tot zijn voeten reikte
een linnen hemd en ook een glanzend purperen kleed –
sprak Venus lachend: 'Zo zal moeder overste jou
ontvangen. Liefde blijft bedekt door kuise kleding;
jouw melodieën gaan mijn godenmacht plezieren 10
en op mijn altaar zal een lieflijk lied weerklinken.'
Op slag schiet bij de priester vuur door merg en been.[1]
Terwijl hij tracht, vol vuur, Gods welbekende hymnen
te zingen, spreekt het klaaglijk stemgeluid van de
verdwaasde minnaar in een litanie van hartzeer. 15
De hogepriesteres van deze tempel voelt dan
ook zelf het razend kwaad van de godin; ze kijkt
verwonderd naar zijn mond die heerlijk zingt, raakt in
extase door zijn lied en slaat zichzelf, zijn trekken
stilzwijgend monsterend, razend met haar handen, staart 20
hem roerloos aan, beweegt en wankelt dan, haar lijf, als
een moeder in de ban van Bacchus, amper meester.
De liefdesgod beheerst zijn priesterhart volledig.
De ogen lokken, schaamte weigert. Driest trekt Venus
ten strijde, wint het van zijn schaamte. Stijf stort hij 25
zich op haar en verdeelt – hij wil niet dat haar zusters
zijn prooi bespotten – over allen gul zijn gunsten.
Hij kan al snel meer geen van allen zonder blaam van
zich afhouden – Venus schenkt haar giften overvloedig!
God ziet dat zij Zijn eredienst besmeuren – maar 30

niet ongestraft – en sleurt dat schandelijk parend paar
Zijn tempel uit, verbergt hun schanddaad door hen beiden,
meedogend, te bedekken met een verenkleed.
Een kuif van veren siert de priester, schitterend pronkt
hij met zijn mantel en zijn fiere nek en staart. 35
Hij houdt zijn luide stem om uren aan te geven
en voor gebeden die hij God verschuldigd is,
maar neerwaarts buigt zijn mond – door wellust zondig – , eens
aan God gewijd, nu snavel; handen maken plaats
voor kromme poten bij de haan die priester was. 40
En de abdis verliest haar sluier maar wint veren
en staat daar, onderworpen aan haar man. Maar niet
verlaat zijn oude kracht zijn omgevormde lichaam:
hij heerst en deelt zijn hete drift met vele zusters.[2]

Nawoord

Tijdens onderzoek in 1974 naar handschriften van Ovidius' *Metamorphoses* in de Vaticaanse bibliotheek stuitte de Amerikaanse classicus William Anderson in de marge van een veertiende-eeuws handschrift op een al wel eerder opgemerkte maar nog onuitgegeven pseudo-ovidiaanse tekst. In de marge van f. 68v, met daarop het laatste deel van het verhaal van Philemon en Baucis (boek VIII 689-721),[3] waren in een andere hand (die ook folia 53-58 en 74-81v schreef) 44 hexameters geschreven. Deze versregels worden ingeleid met *Isti versus non habentur communiter, sed fuerunt reperti in quodam Ovidio antiquissimo* ('Deze verzen zijn niet algemeen bekend, maar zijn aangetroffen in een zeer oud handschrift van Ovidius'). Op f. 69r staat, na vers VIII 726, in een latere hand, *Hic deficit metamorfosis flaminis in gallum. Et versus illi qui sunt in alio latere debentur hic esse* ('Hier ontbreekt de gedaanteverandering van de priester in een haan. En die verzen die op de andere bladzijde staan, behoren hier te staan').[4] Volgens Anderson meende een latere lezer dat de verzen hier, na het stichtelijke verhaal van Philemon en Baucis, hadden moeten worden ingevoegd.

Anderson laat er geen twijfel over bestaan dat hij het gedicht als niet meer dan een mislukte Ovidiusimitatie beschouwt (*A number of infelicities brand*

these 44 lines as pseudo-Ovidian).[5] Allereerst past het onderwerp van dit verhaal noch bij het deel van boek VIII waar het naast is geschreven noch bij enig ander deel van de *Metamorphoses*. Een *flamen dialis* (priester van Jupiter, cf. v. 3 *Iovi … flamen*) is niet op zijn plaats in boek VIII, waarin mythologische verhalen staan die zich afspelen ten tijde van de Atheense held Theseus, noch in boek XIII-XV, waarin de geschiedenis van Rome wordt beschreven. Met zijn woordkeuze en gewaagde *materia* probeerde de dichter zijn verzen een Ovidiaans tintje te geven, maar wordt, aldus Anderson, door zijn onhandigheid verraden (*his clumsiness repeatedly betrays him*). Veel van de woorden die de dichter gebruikt komen namelijk niet voor bij Ovidius, maar wel in laat-antieke of middeleeuwse teksten. Voorts stemmen de hoofddracht en kleding van de *flamen dialis* niet overeen met de wijze waarop deze priester in Ovidius' tijd gekleed ging, luidt een ander bezwaar. Broddelwerk dus, en Anderson laat niet na om dat in zijn commentaar voortdurend te benadrukken (*inelegant elision, redundant, anachronistic, awkward, clumsy, otiose, very odd, absurdly, unclear, disturbing*).

De tekstbezorger beschouwt de *flamen* (v. 3, 23, 27, 34, 40) dus als een (Romeinse) priester van Jupiter (*Iovi*, v. 3; *Iuppiter*, v. 30; *Tonanti*, v. 37), de priesteressen (*Vestali choro*, v. 4) als Vestaalse maagden (priesteressen die de Vestacultus verzorgden), de *tenui vitta* (v. 5) als een hoofdband, de *mitra* (v. 6) als een 'anachronistic, totally improper eastern turban', het purperen gewaad (*pendebat … ostro*, v. 6-7) als een belachelijke parodie op de witte toga met een purperen zoom zoals een *flamen dialis* die droeg, de *prima sacerdos* (v. 8, 16, 41) als de voornaamste Vestaalse maagd, de zusters (*sorores*, v. 26, 44) als de overige Vestalinnen en de tempel (v. 16, 31) als een aan Jupiter gewijd heiligdom.

In zijn commentaar bij v. 26 merkt Anderson op dat het voor een Romein uit Ovidius' tijd ondenkbaar zou zijn dat een priester van Jupiter zich zou overgeven aan seks met Vestaalse maagden. Dat zou echter wel goed passen bij 'a time when Vestals and even nuns could serve as material for risque stories'. Met de nonnen en het voor Ovidius ongewone taalgebruik had Anderson de sleutel tot de interpretatie van dit gedicht in handen, maar ging niet verder op dit spoor omdat hij in *Altera sed nostris* niet meer zag dan het geknoei van een onbeholpen Ovidiusimitator.

Drie jaar na de publicatie van Andersons tekst en commentaar publiceerde Wolfgang Lebek een artikel over dezelfde tekst, bestaande uit een editie, verta-

ling en commentaar, waarin hij de nodige kanttekeningen plaatst bij Andersons bevindingen.[6] Volgens Lebeks *interpretatio christiana* is de *flamen* geen Romeinse priester maar een bisschop die niet Jupiter, de heidense oppergod, maar de god van de christenen dient. De mijter met linten, het linnen hemd en het purperen kleed tonen dat hij een bisschop is. De Vestaalse maagden zijn nonnen, de voornaamste priesteres is een abdis, en de tempel een (klooster)kerk.

Inhoudelijk vormt *Altera sed nostris* een omkering van het verhaal van Philemon en Baucis.[7] Dit arme, bejaarde echtpaar wordt, dankzij het gastvrije onthaal dat zij Jupiter en Mercurius in hun armoedige hutje bereiden, veranderd in priesters die Jupiters dienst verzorgen in hun in een tempel veranderde hutje, terwijl de bisschop en non(nen) aanvankelijk in de kerk God eren, maar door toedoen van hun schandelijke gedrag hun gewijde status verliezen en veranderen in dieren.[8] Het is naast de laatste scène van deze mythe (*M* VIII 698-720) dat het in deze bijdrage vertaalde metamorfosegedicht in de marge staat.

Anderson merkte op dat het niet duidelijk is waar de interpolator zijn 44 verzen wilde invoegen.[9] Lebek stelt terecht dat het nooit de bedoeling is geweest om ze in de tekst van de *Metamorphoses* in te voegen.[10] Deze verzen vormen een speels terzijde in ovidiaanse stijl, een satirisch commentaar op de mythe van Philemon en Baucis, een poëtische uitspatting van een kopiist, zoals die wel vaker te vinden zijn in middeleeuwse handschriften. De door Venus aangemoedigde, schandelijke paring in de kerk herinnert ook aan een ander verhaal in de *Metamorphoses*: in *M* X 686-704 laat Ovidius Venus vertellen hoe zij Hippomenes ertoe aanzet met Atalanta de liefde te bedrijven in een tempel van Cybele en deze zo te ontheiligen. Voor straf verandert de moedergodin het liefdespaar in leeuwen.[11]

Het gedicht 'speelt' niet in de oudheid, aldus Lebek, maar beschrijft een al dan niet fictieve gebeurtenis in de tijd waarin de dichter leefde, 'in onze tijd', zoals in de openingsregel wordt gezegd, en de klassieke elementen zijn slechts *pagan disguise*.[12] Aan welke tijd we met 'onze tijd' moeten denken is onduidelijk; Lebek situeert het gedicht tussen circa 1000 en 1400.[13]

Met name vanaf de twaalfde eeuw, ook wel aangeduid als de *aetas ovidiana* (het Ovidiaanse tijdperk), was Ovidius' werk zeer populair. Dat blijkt uit de talloze handschriften waarin zijn werken werden overgeschreven, uit allerlei gedichten waarin de Romeinse meester wordt genoemd, nagevolgd en bewerkt, aanvankelijk in het Latijn (o.a. in de *Carmina Burana*), later ook in de volkstalen. Naast al deze teksten verschenen er ook gedichten onder de

naam van Ovidius, de zogenaamde pseudo-ovidiaanse werken, o.a. het in een eerder verschenen jaarboek *Tiecelijn* opgenomen *Ovidius de lupo*.[14] Meestal gaat het om liefdesgedichten, daar Ovidius in de middeleeuwen grote faam genoot als *praeceptor amoris*, leermeester in de liefde. Vooral op basis van zijn *Ars amatoria*, een leerdicht over de liefde, maar ook in andere werken van zijn hand zoals de *Amores*, *Heroides* en *Metamorphoses* speelt de liefde een grote rol. De middeleeuwse, pseudo-ovidiaanse teksten zijn doorgaans in elegische disticha geschreven, zoals ook veel van Ovidius' eigen werk, en hebben niet een metamorfose als onderwerp.[15]

Altera sed nostris is een van de vele middeleeuwse satirische teksten waarin de uitspattingen van geestelijken aan de kaak worden gesteld en belachelijk gemaakt. Een aardig, eveneens in het Latijn geschreven, voorbeeld is het zogenaamde *Concilie van Remiremont* (circa 1150), gesitueerd in de Lotharingse abdij van Remiremont. In dit parodiërende strijdgedicht wordt in een nonnenklooster gediscussieerd over de vraag of geestelijken dan wel ridders de beste minnaars zijn.[16] Bij de opening van dit concilie wordt bij wijze van evangelielezing voorgelezen uit de *Ars amatoria* van Ovidius. Ook in de volkstalige literatuur worden monniken en pastoors graag in hun hemd gezet, bijvoorbeeld in de Franse fabliaux, *Van den vos Reynaerde* en in Boccaccio's *Decamerone*.[17] Overigens zijn het meestal monniken en pastoors die het niet zo nauw nemen met het celibaat, en niet bisschoppen, die juist vaker beticht worden van hebzucht en simonie.[18]

Ik heb geprobeerd in mijn vertaling de dubbelzinnigheid van het gedicht enigszins te handhaven door termen als priester, priesteres en tempel te gebruiken in plaats van bisschop, abdis en kerk. Soms was er niet aan te ontkomen om wat explicieter te zijn; vertalen is nu eenmaal verschralen.

Noten

1 Het Latijn heeft *flamineas transfixit flamma medullas*, letterlijk: een vlam doorboorde het priesterlijke merg. Een woordspel (*flamma-flamen*) dat de priester als een vurig man kenschetst?

2 De vertaling, in zesvoetige jamben, is gebaseerd op de editie van Anderson (Anderson 1975).

3 Zie Anderson 1975, p. 17, voor een afbeelding van het betreffende blad. Een recente editie van de *Metamorphoses* is: Ovidius, *Metamorphoses*, ed. R.J. Tarrant, Oxford, 2004; een

uitstekende Nederlandse vertaling is: Ovidius, *Metamorphosen*, vertaald door M. D'Hane-Scheltema, Amsterdam, 1993.

4 Anderson 1975, p. 7-8.

5 Anderson 1975, p. 9.

6 Lebek 1978.

7 Zie Marietje d'Hane-Scheltema, Philemon en Baucis – een klein zondvloedverhaal, in: *Hermeneus*, 84 (2012), p. 176-181, voor een recent Nederlandstalig artikel over deze mythe.

8 Lebek 1978, p. 122-123.

9 Anderson 1975, p. 8.

10 Lebek 1978, p. 122.

11 Cf. Anderson 1975, p. 13; Lebek 1978, p. 121.

12 Lebek 1978, p. 115.

13 Lebek 1978, p. 120.

14 Mark Nieuwenhuis, 'Ovidius de lupo', in: *Tiecelijn 24*, (2011), p. 304-311. Cf. Ralph J. Hexter, 'Shades of Ovid. Pseudo- (and para-) Ovidiana in the Middle Ages', in: *Ovid in the Middle Ages*, edited by James C. Clark, Frank T. Coulson and Kathryn L. McKinley, Cambridge, 2011, p. 284-309; op p. 300 wordt *Altera sed nostris* kort genoemd. Zie ook Anderson 1978, p. 16, noot 4, voor literatuur over pseudo-ovidiaanse teksten. Voor de wijze waarop middeleeuwers omgingen met Ovidius, zie: Árpád P. Orbán, *Kan een christen twee heren dienen? De omgang met Ovidius in de Latijnse Middeleeuwen*, Utrecht, 2009.

15 Lebek 1978, 121-122. Bij Neolatijnse dichters komt het metamorfosethema wel voor, o.a. bij de Napolitaanse dichters Giovanni Pontano (Cf. Lebek 1978, 121-122) en Jacopo Sannazaro (Cf. 'Salices' ('De wilgen'), in: Jacopo Sannazaro, *Latin Poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge (Mass.) en Londen, 2009, p. 146-153).

16 Cf. Lebek 1978, p. 120.

17 Bijvoorbeeld het tweede verhaal van de negende dag; cf. Lebek, 1978, p. 118.

18 Cf. Lebek 1978, p. 120.

Literatuur

- William Scovil Anderson, 'A new Pseudo-Ovidian passage', in: *California Studies in Classical Antiquity*, 8 (1975), p. 7-17.

- Wolfgang Dieter Lebek, 'Love in the cloister: A Pseudo-Ovidian Metamorphosis (altera sed nostris eqs.)', in: *California Studies in Classical Antiquity*, 11 (1978), p. 109-125.

DE ZAAK 'REYNAERT DE VOS'

Stefaan Sercu

'Vor Jahrhunderten hätte ein Dichter dieses gesungen? Wie ist das möglich??
Der Stoff ist ja von gestern und heut ...'
(Johann Wolfgang von Goethe over *Reineke Fuchs* in 1793)

'If it were the only interesting and valuable work existing in Dutch,
it alone would fully repay the trouble of learning that language ...'
(Joseph Bosworth, hoogleraar te Oxford over *Van den Vos Reynaerde*, in 1836)

Inhoud

Vooraf
1. Akte van beschuldiging
2. Ten Paradijze ...
3. Bruin de Beer verliest het pleit
4. Kater in nood
5. Ten dode opgeschreven
6. De schat van de Kriekenput
7. De koningsval

Vooraf

Het dierenepos *Van den vos Reynaerde* stamt uit de dertiende eeuw en geldt als het absolute hoogtepunt van de (Middel-)Nederlandse literatuur. Het werd geschreven door een zekere Willem (over wie we bijna niets weten) en telt 3469 versregels. Er zijn honderden versies van het verhaal in omloop, allemaal gebaseerd op twee integraal bewaard gebleven manuscripten (waarvan de zogeheten Comburgse codex de bekendste is) en enkele fragmenten. Niets houdt ons dus tegen om er anno 2013 nog een versie aan toe te voegen.

In het verhaal wordt een hofdag van koning Nobel beschreven. Alle dieren verschijnen – behalve Reynaert de Vos. Iedereen doet namelijk zijn beklag over de schurkenstreken van Reynaert en koning Nobel besluit daarom de Vos voor het hof te dagen. Daartoe wordt eerst Bruin de Beer als dagvaarder aangesteld. Reynaert weet echter Bruins zwakke plek te vinden. Hij vertelt hem dat er honing in een opengespleten boomstam zit en Bruin trapt in de val: hij steekt zijn kop in de spleet en Reynaert slaat de wiggen uit de boom. De Beer zit klem ...

Ook een tweede gezant, Tybeert de Kater, laat Reynaert in een (spreekwoordelijke) muizenval lopen. Met Grimbeert de Das gaat de vos uiteindelijk toch mee naar het tribunaal – maar dan blijkt pas echt wat voor een doortrapte smeerlap Reynaert is. Hij weet iedereen om de tuin te leiden met zijn fantastisch verhaal over de schat van de Kriekenput en ontspringt zo op geniale wijze de (doden)dans. Nobel en Co worden onsterfelijk belachelijk gemaakt ...

De geheime kracht van het eeuwenoude verhaal bestaat erin dat de lezer – tegen beter weten en spontaan aanvoelen in – toch sympathie gaat koesteren voor de onverbeterlijke schurk Reynaert de Vos en – juist daardoor in de war gebracht – gaat nadenken over wat er echt gaande is. Stoppen met lezen is echter geen optie, het verhaal leest zo vlot dat je het onmogelijk naast je neer kunt leggen. In mijn versie probeerde ik om juist die ervaring door een haast rebels ritme te evoceren.

Voor alle duidelijkheid: het gaat hier dus niet om een vertaling van *Van den vos Reynaerde* van het Middelnederlands naar modern Nederlands. Dit gebeurde reeds herhaaldelijk, onder meer op onovertroffen wijze door Ard Posthuma en door Walter Verniers. Het leek me zinloos hun werk over te doen. Neen, ik breng mijn (ingekorte) versie van het Reynaertverhaal en ik leg hierbij, zoals verder zal blijken, eigen klemtonen.

Bij het dichten koos ik ervoor om 700 verzen lang telkens acht lettergrepen op rijm te brengen; ook deed ik een poging om (zoveel als mogelijk) doffe en beklemtoonde lettergrepen elkaar onafgebroken te laten afwisselen. Dit mag dan wel makkelijk in het gehoor liggen, het was een hels karwei om dit vast stramien tot op het eind aan te houden.

Dit ritme houdt daarenboven een groot risico in. De kans bestaat namelijk dat men (vooral bij het declameren) de even lettergrepen gaat overbeklemtonen, waardoor al spoedig een zekere dreun ontstaat en zowel de voordrachtkunstenaar als de toehoorders na korte tijd barstende hoofdpijn krijgen. Lees de verzen dus niet als: 'la LA la LA la LA la LA la LA la LA la LA la LA' maar betracht een zekere soberheid bij het savoureren van het allermooiste verhaal in onze taal.

Ook is er (zoals bij élke toneelopvoering in de Westerse wereld) het grote gevaar dat men, op sleeptouw genomen door het relaas, de teksten te snel gaat lezen, (waardoor het publiek steevast heel wat van het verhaal mist). Mijn advies aan sprekers en spelers aller landen luidt: jawel, verhalen en verzen moeten met vaart gelezen worden. Maar ga tegelijk ook op de rem staan. Aarzel niet om pauzes in te lassen, zelfs als deze ongemakkelijk aanvoelen. U hoeft de laatste trein niet te halen. Verhalen zijn geen marathon waarbij het erop aankomt om aan de eindmeet te scoren en applaus te oogsten. Verhalen zijn het grootste geschenk van de goden om dit ondraaglijke bestaan op aarde toch enigszins leefbaar te maken.

I

Akte van beschuldiging

1 Het was tijdens de Pinksterweek
toen in de wijde omtrek bleek
dat àlle dieren, groot en klein,
bij koning Nobel moesten zijn.
De fiere vorst hield immers hof
en oogstte daarmee alom lof.

7 'Ja, iedereen van de partij,'
was dit wat ik u zopas zei?
Welaan, dan heb ik mij vergist.
De Vos die werd heel erg gemist.
En dat precies Reynaert ontbrak
was iets dat koning Nobel stak:

13 'De Vos die zo graag and'ren kwelt
negeert vandaag ons streng bevel!
Hij vreest de straf die hem hier wacht,
hij wordt immers alom veracht,
hij is een schurk, schavuit, bandiet!
een moordenaar!! Ja, hij deugt niet.
Hij vreest dit hof dus zeer terecht,
hij is nu eenmaal waarlijk slecht.'

21 Wie dacht dat slechts de vorst dit zei,
is mis. – Eenieder trad hem bij,
behalve dan Grimbeert de Das,
die toch een neef van Reynaert was.

25 Vooreerst was daar Wolf Izegrien
die eerbied voor zijn vorst liet zien
en dan pas met zijn klacht begon;
hij deed van grote gruw'len kond
29 en jankte hierbij snerpend schril –
het werd aan 't hof toen ak'lig stil.

31 [Klagerig] 'Dat Vos mijn vrouw eergist'ren nam ...!
En, erger nog, in haar klaarkwam ...!
Dat Vos mijn kroost ook heeft bepist!
Mijn kroost dat nu het daglicht mist!
Ja, mijn verdriet is levensgroot,
geef toe – nog erger dan de dood!

[Apocriefe toevoeging – Bedeesd]
37 *Ik weet wat elke man nu peinst,*
(al wordt dit meestentijds ontveinsd):
'Wat klinkt die klacht toch geil en leuk!
Een vos die een wolvin flink neukt,
hoe ging dat eig'nlijk in zijn werk? –
Enfin, Reynaert is vast heel sterk!
Het maakt van hem een stoere vent,
Zo neuken maakt toch diep content ... –

45 *En heeft hij heus dat kroost bezeikt?*
Dan geef ik hem geen ongelijk!

Wie 't janken van die mormels hoort,
meent vaak dat iemand hen vermoordt.'
– Doch dit mag niet worden verteld,
en heb ik hier dus niet vermeld.

51 [Keffend] 'Wat roept die Wolf toch luid om wraak!
Wanneer val ik eens in de smaak?',
zo dacht het poedeltje Courtois ...
54 Door 'olala' en 'tralala'
gelijkt die hond op een fransoos –
en nu is hij terdege boos:
'Reynaert a volé ma saucisse!
[Op het toontje van prinses Mathilde]
Vertèl mij ééns wat ergher ies ...'

59 Hierop werd Kater Tybeert kwaad
en zei dat dit toch alles slaat:
"t Was Courtois zèlf die 't worstje stal!
Zijn klacht raakt dus noch kant noch wal
en maakt van dit proces een klucht. –
Omdat niemand Reynaert hier lucht
is 't vonnis vooraf reeds geveld.
Men wéét dat waarheid toch niet telt.'

67 Pancer de Bever echter zei:
'Daar kan ik werkelijk niet bij!
Dat u het voor de Vos opneemt
terwijl de Wolf nog luidop weent
en ieder zijn ellende ziet?
Ja, dat begrijp zelfs ik echt niet ...

73 En wist je al van Cuwaerts leed?
Aanhoor wat Reynaert hem misdeed ...!

75 [Vertellend] Die Haas vond Reynaert toch zo vroom
en sprak hem van zijn grote droom:
Dat hij eerwaarde worden wou,
'en of de Vos hem helpen zou?'

79 De Vos antwoordde toegewijd:
"Pastoors heb ik steeds opgeleid.
't Bedriegen heb ik hen geleerd,
– en hoe je 't volk traumatiseert.
Als jij tussen mijn poten zit,
dan leer ik hoe je keurig bidt ..."
85 Alzo gezegd, alzo gedaan,
de Haas gaat tegen Reynaert staan,
en wijl hij braaf zijn Credo dreunt
is er de Vos die zachtjes kreunt:
"Wat is dat lekker, lieve God!"
Hij bijt het Haasje in de strot ...
91 Wat goed dat ik daar voorbij kwam
en zo die beul zijn prooi ontnam!
De Vos had 't Haasje haast gewurgd
en meegesleept tot aan zijn burcht.'

95 Maar nu nam Grimbeert weer het woord
en wat ie zei, klonk ongehoord.
Hij gooide alle remmen los,
verdedigend Reynaert de Vos.
Zijn boodschap klonk betoverend mooi.

Het werd, jawel, een groots pleidooi:
101 'Die boze Wólf is een bandiet!
Een hypocriet, zoals u ziet!
't Is híj die Reynaert heeft bedot!
Hij zette hem meermaals voor snot.
Aanhoor 't relaas van zijn snood plan,
alom spreekt men er schande van ...

107 [Vertellend] Reynaert moest liggen in de goot,
muisstil en ogenschijnlijk dood.
"... zo'n vossenvacht wordt fel gegeerd ...
en als de visboer straks passeert,
dan gooit ie 't *lijk* vast op zijn kar ...
– een kar vol krab, pladijs en schar –
veel vis die iedereen graag eet"
en die de Vos van de kar smeet
zodat de Wolf die rapen kon,
en dus eenieder daarbij won.
117 ... tot bleek: de Wolf had *niets* gespaard!
Geen moot bleef voor Oom Rein bewaard!
Er was alleen een enk'le graat.
Zo'n Wolf is pas een slechte maat!

121 Hetzelfde deed ie met een ham
die hij dankzij Reynaert bekwam.
De Vos liep hierbij groot gevaar
maar Izegrien zag geen bezwaar
en at de hesp geheel alleen,
hij stuurde Reynaert hong'rig heen ...

127 En ook die kleine Cuwaert klaagt ...
maar heeft hij Reynaert niet gevraagd
"hoe hij een kwezel worden moet"?
En dan is 't plotseling niet goed
als meester Rein hem lief vermaant.

132 Alsof de Haas zich pausje waant
en geen kritiek verduren mag ...
Ik hou niet zo van dit beklag!

135 En 't geil gedoe omtrent Haersind,
– 'n Wolvin die graag een man verslindt
en zo ook Reynaerts hartje wint –
Ze zei hem zèlf: 'Je bent mijn vrind!'
... Men zwijgt dus best wat seks betreft.

140 En dan is daar Courtois die keft
van worstjes die hij zelf eerst stal,
geef toe, dit is een triest geval
waarover men maar beter zwijgt.
– Wie is 't die hier naar 't kwade nijgt ...?

145 [Concluderend,
en bijna pathetisch] Reynaert is een rechtvaardig man!
Hij doet het goede, waar hij kan.
Hij leeft als vrome kluizenaar
en brengt dus niemand in gevaar.
't Is *hij* die telkens wordt gefopt,
ik kijk eerbiedig naar hem op!'

[Doek]

2

Ten Paradijze ...

151 Pas waren deze woorden koud
of zie, daar kwam vanuit het woud
een uiterst zielig-trieste stoet ...
't Werd stil. – Zag iedereen dit goed?
Het ging zowaar om een uitvaart!
Elk dierenhart werd fel bezwaard.

157 [Triest] 't Betrof het kleine Kiekske Cop,
Misschien at iemand het wel op –
want op de lijkbaar lag alleen:
de kop, de strot en een half been ...

161 [Smartelijk] Daarna verscheen Haan Cantecleer
doorgaans een uiterst fiere heer,
maar nu bedroefd, ja zelfs ontsteld,
hij werd door grote smart gekweld.
Net als zijn zoons, – Cantaer, Crayant –
leek hij vandaag geheel ontmand:
de prooi van gruwelijk geweld,
door 't ongeluk voorgoed geveld ...

169 Dus Nobel vroeg wat ù ook vraagt:
'Wie heeft de kippen zo geplaagd?'

waarop de Haan het woord toch nam
– vertellend wat hen overkwam:

173 [Vertellend] ‘We voelden ons veilig en wel,
de doodsangst was niet meer van tel:
er hielden honden trouw de wacht
en rond ons erf lag ook een gracht,
voorts was er vree in heel uw land,
men sprak zelfs van een groot Bestand
179 door U, oh vorst, geproclameerd –
“geen onheil dat ons dus nog deert” ...

181 En toen verscheen Reynaert de Vos ...
Die was merkwaardig uitgedost!
Hij droeg een oude monnikspij
en keek heel sip terwijl hij zei:
“Te lang heb ik mij vetgemest
en zo veel dieren diep gekwetst ...
Maar ‘t zondigen is nu gedaan,
ik heb Gods Woord voor ‘t eerst verstaan.

189 Ik leef alleen nog maar voor Hem,
verhef slechts in de kerk mijn stem;
tot driemaal daags zing ik de mis.
Er is echt niks dat beter is,
ja, daaruit put ik al mijn kracht ...
God is mijn spijs, zelfs in de nacht.
Wees dus niet meer voor mij bevreesd ...
de sluwe vos is er geweest.”

197 [Speels] Reynaert zei dit met zoveel klem,
dus twijfelden wij niet aan hem;
verlieten welgemutst ons hok
en pikten vrolijk: 'Tok, tok, tok ...'
genietend van de vetste pier,
ja, nooit hadden wij zo'n plezier ...
we dwaalden af, buiten de muur –
[Dramatisch] ... en toen sloeg plots ons onheilsuur!

205 't Is vreselijk wat ik nu zeg:
Reynaert dook op vanuit een heg
207 en beet meteen elf kippen dood!
... Het zoete hoenderbloed dat spoot ...!!

[Langdurige stilte,
gevolgd door klaagzang]
209 – 't Begin van mijn Apocalyps!
Sindsdien ben ik volkomen pips.
Mijn leven is totaal kapot,
wat heeft die Vos mij zwaar bedot!

213 Ach was ik ook door hem gedood,
dan lag ik nu in Jezus' schoot
en werd niet meer verteerd van smart.
Dit leven is mij veel te hard!

217 Tenzij dit hof mij toch nog sust
en na die ramp weer zorgt voor rust
door wraak te nemen op Vos Rein.
Dat zou mijn grootste vreugde zijn!

221 Vervul mijn allerlaatste droom
en hang hem aan de hoogste boom
zodat elkeen het duid'lijk ziet:
hij is een monster, hij deugt niet!!'

225 [Woest] Hierop werd Nobel razend kwaad,
en voegde bij zijn woord een daad;
'Zo kan het écht niet langer meer!
Ik stuur vandaag nog Bruin de Beer.
naar die vervloekte Vos Reynaert.
Ik heb hem veel te lang gespaard;
maar nu wacht hem een zware straf ...'

232 [Ingetogen] – Maar eerst dolf men nog gauw een graf,
een graf dat ieder prachtig vond,
een graf waarop in 't marmer stond:
'Hier rust de teerbeminde Cop.
Een monster peuzelde haar op.'

[Doek]

3

Bruin de Beer verliest het pleit

237 [Levendig] Ons Bruintje Beer was toch zo fier
want hij was heden de koerier
van het hof van onze koning
en begaf zich naar de woning
van Reynaert, die lepe vos,
heel diep verscholen in het bos.

243 'In naam der wet,' gebood de Beer,
'Op last van Nobel, onze Heer,
staat gij, jawel, onder arrest,
hiertegen duld ik geen protest!
Ik zeg het u heel klaar en luid:
Uw boze spel is voortaan uit.'

249 De vos die boog toen hoofs het hoofd,
(terwijl de peer reeds werd gestoofd):
'Hooged'le Beer, uw woord is wet,
maar eerst is 't tijd voor wat verzet,
Ik zie dat gij zo vrees'lijk zweet
en daarom beter eerst wat eet;

255 een lang proces met lege maag,
zoiets is pas een ware plaag!'
Ons Bruintje gaf de vos gelijk,

ze deelden juist dezelfde kijk:
zo'n Beer wil best een lekk're hap,
da's iets wat Reynaert ook wel snapt.

261 'Er is, als ik mij niet vergis,
wat soep, wat brood, wat kaas, wat vis,
en ja ...,' de vos bleef even staan,
'voorts ook niet eens hier ver vandaan,
265 meer dan honderd raten hòning,
maar ach, dat lijkt mij niet uw ding.'

267 Ons Bruintje keek hem vurig aan.
Had hij dit echt wel goed verstaan?
'n Heuse schat aan lekkere honing,
en dit niet ver van deze woning?
Dat wou hij zelf wat graag gaan zien,
(het was tenslotte pas halftien).

273 Het water liep uit Bruin z'n mond,
(geef toe, dat klinkt niet erg gezond),
en welgemutst ging hij op pad,
maar Reynaert zelf zei ook nog wat:
'Oh ja, alvoor ik het vergeet,
ik zag die spijs, diep in een spleet –

279 de spleet van dáár, – die oude boom,
maar gij hebt vast geen enk'le schroom
en steekt daarin uw knappe kop,
want 't levert u vast heel wat op!'
En daar zag Bruin geen graten in:

'Als ik die honing maar gauw vind!'
285 Wat ging die Bruin toen wild te keer,
hij snoof en snuffeld' als een Beer,
gretig en gulzig, nooit genoeg
want alles waar hij ooit om vroeg
lag plots'ling binnen handbereik,
och god wat voelde hij zich rijk!

291 [Dramatisch] ... Tot Reynaert plots de wig wegnam
(waardoor geen Beer die boom uit kan).
Ook Bruintje kon geen kant meer uit,
verminkte zelfs zeer zwaar zijn snuit –
en rukte Bruin zich toch nog los,
kwam daar opeens uit 't grote bos ...

297 ... de imker die luid riep om wraak,
(zo'n kwaaie man slaat best wel raak)
en ook zijn vrouw die sloeg erop;
ons Bruintje sprong daarom in 't sop
en spoelde uren later aan,
kletsnat, doodziek, geheel ontdaan

303 – al had hij toen zijn les geleerd:
't Loopt fout voor wie te veel begeert,
en voortgaat op louter gevoel;
blijf daarom trouw aan 't hoger doel
dat u vooraf eens hebt gesteld –
want dàt alleen is toch wat telt ...

[Doek]

4

Kater in nood

309 Wat was de vorst teleurgesteld!
Die Bruin bleek een pantoffelheld
en nu was 't weer 'terug naar af',
de Vos ontliep nog steeds zijn straf.

313 Dus deed de vorst opnieuw beroep
op leden van zijn bonte troep:
hij vroeg wie dit keer wilde gaan
en keek hierbij de Kater aan,
langdurig en indringend diep,
een streng geweten dat opriep
om thans te doen wat dringend moet:
het wreken van dat kippenbloed.

321 Tybeert had echter niet veel zin:
'Wie weet waaraan ik straks begin!'
Toen vond de vorst Tybeert heel laf
(en hierop zei Courtois: 'Waf! Waf!!')
waarop de Kater toch toegaf:
'Van mijn talent staat u straks paf ...'

327 Maar Nobel schudde wijs het hoofd:
'Dat heeft die Beer ons ook beloofd ...
en zie eens hoe het hem verging,

men joeg hem haast over de kling.
Doch Tybeert zei: "k Ben niet zo dom.
Ik roep die Vos en keer weerom!'

333 Maar toen Tybeert bij Reynaert kwam
veranderde hij toch zijn plan;
beleefd vroeg hij de Vos belet,
beleefd heeft hij zich neergezet
337 en Tybeert die spontaan aanschoof
bleek toch voor Nobels lessen doof.

339 En Rein hernam 't sirenenlied:
'Wat honing wilt gij wellicht niet ...
en and're spijs is niet in huis.
Wel zag ik laatst een dikke Muis
in d'oude schuur van Heer Pastoor
waar ik recent mijn bril verloor;
hij leek me heel erg vetgemest
en bouwde trots een eigen nest ...
Maar ach, waarmee ik u verveel,
waarmee ik ook mijn tijd verspeel,
want in die schuur is het niet pluis!
350 'En spreek Tybeert niet van zo'n Muis
want daar is hij allergisch aan,'
zo liet Courtois mij ooit verstaan ...'

353 Hierop werd Tybeert razend! Woest!!
Hij zei dat hij die hond niet moest,
maar Muizen daarentegen wel,
'Ik eet ze zelfs met staart en vel.'

357 Tybeert wou dus meteen op weg,
maar weer deed Rein nog gauw zijn zeg:
''t Is beter dat gij nog wat wacht,
ja – laat ons gaan in 't holst der nacht,
dan liggen Muizen lui in 't nest
en smaken zij pas opperbest ...'

[Langdurige stilte,
terwijl alle lichten worden gedoofd,
behalve één spot, (de maan).]

363 Die nacht was 't onheilspellend stil.
Toen krasten kraaien ak'lig schril ...
De maan blonk als een somb're schijf
en met de daver op het lijf
begaf Tybeert zich toch op pad.

368 – Waarom hij goeie raad vergat?
Omdat hij toch zo'n honger had! –

370 De Vos wees hem het smalle gat
waardoor men zo de schuur in duikt.
Helaas was 't een éénrichtings-luik!
... want wat de Kater echt niet wist
was dat de Vos haast werd geklist
toen hij onlangs wat kippen stal.
Sindsdien stond daar zo'n vossenval;
de domoor die daar toch in trapt
wordt aanstonds als een dief gesnapt –
hetgeen Tybeert dus overkwam;
't was zo dat Reynaert hem beetnam.

381 De Kater schreeuwde moord en brand!
Men hoorde dit in 't hele land.
Zo ook de boze Heer Pastoor,
(die droomde van een knapenkoor);
hij haastte zich gauw naar de schuur –
daar wachtte hem een gruw'lijk uur ...

387 Zag u al ooit een poes in nood?
Het lijkt alsof Pietje de Dood
dit dier plots op de hielen zit;
het ziet eerst grauw, dan paars, dan wit;
391 meent dat de wereld nu vergaat;
het blaast en briest, het bijt, het slaat –
en zo deed ook Tybeert vol vrees;
hij dacht dat hij er was geweest
en trok zich uit die vossenval –
zijn vacht gescheurd, een triest geval,
tot op het bot kapot van pijn
en daardoor ook tjokvol venijn ...

399 Mijnheer Pastoor was zijn vijand;
Tybeert miek hem desnoods van kant
en beet brutaal in zijn teelbal:
'Ik laat hem zien wie winnen zal ...'

403 D' Eerwaarde Heer brulde het uit
want kloten zijn, net als zijn fluit,
zijn hoogste goed, zijn heil, zijn God,
ja, zonder dat gaat hij kapot.
(Daarom koos hij voor 't celibaat,
zo wordt seks al wat de klok slaat.)

[Tussendoor.
Ter overweging]

409 *Van 's morgens vroeg tot 's avonds laat*
staat 't vrome volk pedant – paraat
om ons te zeggen hoe het moet
terwijl het zelf het meest 'mis'-doet ...
Het schranst, het zuipt, het vloekt, het neukt
en 't kwelt de kleine man, 'da's leuk!'
Vandaar dat het zo wordt gehaat!

416 Dus nam Tybeert die kans te baat
en nam brutaal zijn wrede wraak,
revanche die nog steeds zoet smaakt ...
Daarna ging hij er gauw van door.

420 Intussen zong het Griekse koor:
'De ware zege voor de Vos!
en u, oh poes, bent wel de klos ...'

423 Toen Nobel dit relaas vernam
schoot hij pas werk'lijk uit zijn kram;
hij brulde boos en zei vol gram
'dat het zo echt niet verder kan ...'

427 Hij hield meteen (en nog eens!) hof,
– ja, ieder kroop voor hem in 't stof –
hij proclameerde toen heel luid:
'Nu is 't gedaan! Amen en uit!!

431 Ik maak Reynaert de Vos kapot
en doe dit op gezag van God!

Breng hem voor mij, zodat men ziet:
dit boze beest vrees ik heus niet.'

435 En 't werd Grimbeert, de oude Das
die dit keer Nobels gezant was.
Hij haastte zich naar Malpertuis
(want ja, zo heette Reynaerts huis)

439 en sprak zijn oom heel dwingend toe:
'Eenieder is uw streken moe!
Gij moet meteen met mij meegaan,
gij zult vandaag nog terechtstaan ...'

443 Waarop de Vos plotsklaps toegaf:
'Je hebt gelijk, 'k verdien mijn straf!
Tot boete ben ik steeds bereid.
Vandaag verlies ook ik het pleit ...'

[Doek]

5

Ten dode opgeschreven

447 [Mijmerend] Grimbeert de Das vond het wat raar.
Oom Rein zag nu toch geen bezwaar
om mee naar Nobel Leeuw te gaan
en voor zijn tribunaal te staan ...

451 Hij voerde vast wat in zijn schild.
(Zo'n Vos blijft immers vals en wild!)
Je zag het aan zijn trotse tred,
zijn blik die blonk van binnenpret;
hij deed zo stoer, zo zelfvoldaan,
(alsof er niets nog fout kon gaan),
en sprak gelijk mijnheer baron
die dacht dat niets hem deren kon ...

459 De koning zelf ging uit zijn dak
terwijl de Vos zo tot hem sprak:

[Hierna is opnieuw de Vos aan de beurt.
Hij maakt een zwierige zwaaibeweging
en spreekt vervolgens met stemverheffing.]

461 'Gegroet oh grote Majesteit
die door elk dier toch wordt benijd!
Ja, oogverblindend is uw pracht

en onvolprezen toch uw macht ....
Wat goed dat ik voor u mag staan.
Met al wat leeft bent u begaan.
U hebt dus weet van al mijn leed!

468 – ... Aan u zijn roddels niet besteed ... –

469 Vandáár dat u Bruin niet gelooft
over die wonde aan zijn hoofd.
Hij zegt dat *ik* hem overviel.
Geef toe: dit is ronduit debiel!
en iets waarover men 't best zwijgt ...
Een vosje dat beren klein krijgt
is als een mug die 't paard onthoofdt;
geen kat die dit oprecht gelooft.

477 En dan wat Tybeert aanbelangt ...
Ik heb er vurig naar verlangd
te zeggen hoe het werk'lijk zat:
het was Tybeert die mij eerst bad
om hem een Muis cadeau te doen.

482 Ik zei de Kater daarom toen,
dat Muizen wonen naast de kerk.
Ben ik daarom een vuile vlerk?
Wel neen, ik had, echt waar, gelijk.
De pastorie is 't Muizen-rijk!
Alleen was Tybeert veel te traag
en dus kreeg hij een heus pak slaag
van de eerwaarde Heer Pastoor.

490 De Muizen zongen toen in koor:
'Wat is die Tybeert toch een sul!
Hij krijgt van ons een dikke nul.'
Sindsdien zit poeslief vol venijn;
gedraagt zich als een stuk chagrijn –
en nu betaal *ik* hiervoor tol?
Zo'n onrecht maakt mij hondsdol!!

497 De Vos leek onmiskenbaar woest
maar wat hij ook bezwoer – hij moest
de duimen leggen voor 't protest,
zozeer werd hij gehaat, gepest.
501 Het vonnis stond dus vooraf vast:
Reynaert de Vos is ons tot last
en moet dus dood. 'Ja, oog om oog
voor hem die ons te vaak bedroog!'

505 Reeds sloeg het uur van Reynaerts dood ...
De vuige Vos in grote nood
vroeg daarom gratie aan de vorst –
die daarop zei: 'Dat is mij worst.'
Ja, Nobel trok zijn schouders op,
de Vos had hem te vaak gefopt.
Hij wist hoe het Tybeert verging
(en hoe de Beer zich haast verhing!)

513 Hij bleef dus doof voor vals gevlei
maar deed waarachtig wijs en zei:
'Ik trap niet meer in deze val,
U bent een slijmerd, ja, een kwal.

Er zit helaas niets anders op,
u wacht de galg, u wacht de strop.'

519 [Vertellend] Weldra was Rein er dus geweest,
en toch leek hij geenszins bevreesd.
Integendeel, hij bleek zelfs blij,
'want straks van aardse zorgen vrij!'

523 Alleen had Rein een laatste wens;
zo'n beê ontzegt men zelfs geen mens.
Hij deed nog graag publieke biecht
– waarbij men dus over niks liegt.

527 Het hart wordt zo geheel gelucht
vlak voor de allerlaatste zucht ...
Wel is zo'n biecht van lange duur,
dat lukt heus niet in een half uur ...

531 – waarna de Vos 't verhaal begon.

532 [Langzaam] ... Terwijl hij sprak, zonk traag de zon ...

[Doek]

6

De schat van de Kriekenput

[Biecht van een Vos.
Waarbij Reynaert meteen met de deur in huis valt.
Bedoeling is dat zijn bekentenis inslaat als een bom
en iedereen opnieuw in de war brengt.]

533 'Ik ben verslaafd aan dierenbloed!
Het smaakt zo goed, zo zalig zoet.
U wil vast weten hoe dit kwam.
Wel, het begon ooit met een lam
dat ik spontaan de kop afbeet –
sensatie die je nooit vergeet.

539 Wat later proefde ik ook eend,
ik heb toen van geluk geweend!
Gevogelte smaakt toch zo fijn,
bijvoorbeeld met wat marjolein –
en ook een zwijntje is niet mis,
veel beter dan steeds weer die vis ...

545 Zo moordde ik door heel het land,
ik had 't geluk steeds aan mijn kant
maar dra was ik niet meer alleen!
Ook Izegrien bleek op de been

en roofde ongestraft, brutaal ...
Hij was het wreedst van allemaal.

551 De Wolf werd zo mijn beste maat ...
omdat hij 't best van al verstaat
hoe men roven, moorden moet.
Hij lèèft gewoon van dierenbloed.
Ja, Izegrien is een bandiet
die wer-ke-lijk niemand ontziet.

557 Ook mij draaide hij vaak een loer;
koos 't vetste schaap bij Bram de boer,
ontfutselde mij zelfs een lam
nadat ie ook een kip wegnam ...

561 [Terloops] Maar ach, dat vond ik toch niet erg
want ik beschik over een berg
aan diamanten, zilver, goud ...

[Monkelend] Wat heb ik daar toch aan gesjouwd!
Het is mijn appel voor de dorst;
daaróm waan ik mij vaak een vorst ...'

567 Waarna een lange stilte viel.
Nobel, geraakt tot in zijn ziel,
kon niet geloven dat de Vos
zo'n schat bewaarde in het bos
en wilde weten hoe dit kon.
Waarna de Vos opnieuw begon:

573 ‘Ik neem u echt niet in de zeik.
Die schat komt van vorst Ermenrijck ...
[Bijna badinerend] Het was mijn vader die de schat
geheel per toeval vond – en dát
bracht hem op een brutaal idee ...
Ja, Wolf en Beer deden toen mee.

579 Zo ging, weet ik, hun gruw’lijk plan:
“Eerst maken wij Nobel van kant
en grijpen dan maar zelf de macht.
582 – De Beer heeft toch een mooier vacht
dan die oude koning Leeuw!
Die lijkt ons haast een zieke spreeuw;
‘t ontbreekt hem op zijn oude dag
aan ‘t onontbeerlijke gezag
voor een rechtvaardig, wijs bewind.
Dat ziet toch zelfs het kleinste kind!
En door het geld van Ermenrijck
geeft ieder dier ons vast gelijk ...”

591 Zo planden zij dus een staatsgreep.
Ja, Wolf en Beer zijn waarlijk leep.
593 Vraagt u zich af hoe ik dit weet?
Welaan, omdat ‘t mijn vader speet
dat hij deelnam aan dit complot.
Hij vreesde zelfs de straf van God!
(Zo zei hij mij toen hij zat was ...
Mijn vader keek vaak diep in ‘t glas
en zei me dan wat hij echt meent ...)

600 Hij heeft dit kwaad oprecht beweend
en koos daarna maar voor zelfmoord ...
– Zo'n daad is waarlijk ongehoord. –
Ikzelf nam 't geld van Ermenrijck ...
– Geeft iemand mij soms ongelijk? –
'k Verborg het in de Kriekenput ...
en was sindsdien dus nooit meer blut!'

[Doek]

7

De koningsval

607 Wat sprak die Vos toch rad en snel!
Ja, zo te horen wist ie wel
hoezeer hij overtuigen kon;
geen wonder dat ie altijd won.

611 Doch Nobel schudde traag het hoofd ...
Hij had zo graag de Vos geloofd!
Maar twijfel sloop diep in zijn hart.
Reynaert had hem te vaak getart,
te vaak ook om de tuin geleid.
'Hij was het kwade toegewijd!'

617 En Reynaert voelde d'achterdocht
waartegen hij hardnekkig vocht
en zwoer daarom dat hij niet loog,
– dat hij dit keer niemand bedroog,
dat men, echt waar, die schatkist vond,
en dat de Kriekenput bestond!

623 Goddank was daar Cuwaert de Haas,
die zei dat in het Land van Waas,
er inderdaad zo'n plaatsje lag
en dat met eigen ogen zag!

627 En toch bleef Nobel erg nerveus.
Hij dacht vast aan die oude leus
dat niets zo voos is als het woord,
het woord dat vaak en vals bekoort!
Hij vroeg de Vos daarom brutaal
om een bewijs van zijn verhaal;
voorts moest de Vos ook mee op pad
tot aan die put – vlakbij die schat ...

635 De Vos begreep dat als geen een.
Er was alleen een klein probleem:
'Ik ben bereid te doen wat kàn.
Helaas ...! Men deed mij in de ban!
Ik ben onrein, het kan dus níet
dat iemand u, oh Leider, ziet
in mijn zo zondig gezelschap!
Het best gaat u alleen op stap ...
terwijl ik graag naar Rome ga
en, eens ik in Sint-Pieter sta,
de paus zelf om vergeving vraag.
Geloof me vrij, 'k vertrek vandaag ...!

647 't Is God die roept! De einder wenkt!!

648 Al wens ik eerst een klein geschenk:
'k wil uit de huid van Bruin de Beer
een pelgrimstas, oh Nob'le Heer
en uit de poot van Izegrien
had ik wat graag schoeisel gezien ...'

653 De beul die ging gauw aan de slag;
voor Beer en Wolf een trieste dag,
'maar 't was hun welverdiende loon,'
zo dacht de Vos vol bitt're hoon.

[Cynisch]

657 En nog was Reynaert niet tevree!
Hij kreeg ook graag gezelschap mee
van Cuwaert klein, dat Haasje fijn
en van die Ram, genaamd Belijn.

661 Eerst ging het gauw naar Malpertuis,
naar vrouw en kroost in 't knusse huis
waar Rein hen *dit* te eten gaf ...
de Haas Cuwaert!! een wrede straf!!

665 En 't klein karkas ging in de tas
(die van het vel van Bruintje was);
de tas gaf Rein aan Ram Belijn
die daarmee bij Nobel moest zijn;
zo dreef de Vos de wrede spot
met Nobels hof, en zelfs met God!

671 Daarna ging ie weer gauw op stap
en dat was vreemd ... Hij ging zo rap,
verdween meteen aan d'horizon,
ja, hij ging met de noorderzon!

[Stilte]

675 Toen Nobel dit verraad vernam,
ontstak hij pas in echte gram.
Hij brulde angstaanjagend luid,
men hoorde het van Noord tot Zuid.

Ja, Nobel leek de Vlaamse Leeuw,
maar ach, zijn al te schrille schreeuw
die stelde eigenlijk niets voor,
hij wou alleen worden gehoord.
– Ja, vaak verbergt een schone vacht
vooral verdriet, alsook onmacht. –

685 En wijl de Leeuw zichzelf opblies,
gaf 't Luipaard hem een fout advies.

687 *(Diens trotse naam was Fier-a-peel*
en men bekeek hem toch wat scheel
omwille van zijn schone vacht ...
want ja, wie ons verblindt met pracht
wordt uiterst zelden graag gezien,
men houdt hem slechts beleefd te vriend.)

693 En dit was wat het Luipaard zei,
(heel hypocriet, geloof me vrij):
'Doe maar alsof gij van niets weet ...
't Is beter dat gij Rein vergeet
en Wolf en Beer in eer herstelt...
Zij mogen met gratuit geweld
van nu af aan doen wat hen zint.'

700 ... waarmee 't verhaal opnieuw begint ...

[Doek]

NEGEN EX LIBRIS VAN HEDWIG PAUWELS NAAR FABELS VAN LA FONTAINE

Rik van Daele en Willy Feliers

De alom geroemde en bekroonde portretkunstenaar en graficus Hedwig Pauwels[1] maakte in 2012 een prachtige cyclus ex libris over de beroemde fabels van La Fontaine. Elk ex libris werd op 50 exemplaren afgedrukt en zit in een mooi doorschijnend papieren mapje waarop de tekst(fragment)en staan afgedrukt. Negen ex libris behandelen evenveel fabels. Opvallend is dat er relatief veel fabels met mensen worden afgebeeld. Sterker nog: de mens speelt bijna steeds de hoofdrol. Slechts op één ervan staan geen menselijke figuren, met name 'Het haantje, de kat en het muisje'. De keuze is ongetwijfeld mee geïnspireerd door Pauwels zelf, die in de afbeelding van de menselijke figuren een meester is. Ongetwijfeld hebben ook de verzamelaars meer affiniteit gehad met die fabels waarin de mens voorkomt.

Alleen de muizen hebben antropomorfe kenmerken. De andere dieren hebben nauwelijks menselijke trekken. Diverse figuren zijn personificaties. De goden worden steeds als mens afgebeeld.

Elders in dit jaarboek schetst Hans Rijns de levensloop, het oeuvre en de betekenis van Jean de la Fontaine (1621-1695), een van Frankrijks meest bekende literatoren, die zich door middel van zijn fabels onsterfelijk maakte. Sommige fabels van La Fontaine zijn literair erfgoed geworden in Frankrijk, in de Nederlanden, in heel Europa en ver daarbuiten. Rijns concentreert zich op de negentien vossenfabels. (In de reeks van Pauwels komen geen vossen voor.)

De populariteit van La Fontaines fabels werd mede ondersteund door de vele illustratoren die ze als onderwerp kozen. Tot de bekendste mogen we Gustave Doré (1832 -1883) en Marc Chagall (1887-1985) rekenen. Ook diverse ex-libriskunstenaars kozen fabels van de Franse klassieke auteur als onderwerp. Voor de 'Internationale ex-libriswedstrijd Reynaert de Vos' van het Reynaertgenootschap in 1996 werden diverse inzendingen ingestuurd die geïnspireerd waren op fabels van La Fontaine. Daarbij was dikwijls de fabel van 'De vos en de raaf', wellicht de meest populaire fabel van La Fontaine onder illustratoren.

Hedwig Pauwels (Sint-Niklaas, 8 augustus 1934) is ongetwijfeld een van onze meest getalenteerde, gelauwerde en productieve ex-libriskunstenaars.

Zijn eerste aspiraties vervulde hij via een opleiding in lijn- en bouwkundig tekenen aan de stedelijke kunstacademie van zijn geboortestad Sint-Niklaas. De aanleg voor tekenen moet bij hem in de genen gezeten hebben, want zowel zijn vader als zijn grootvader waren bedrijvig op het vlak van de plastische kunst. Tussen 1949 en 1956 kreeg hij een gedegen dagopleiding in de afdeling Sierkunsten van de Sint-Lucasschool te Gent, waarbij hij tezelfdertijd via avondonderwijs zich bekwaamde in publiciteit en binnenhuisarchitectuur. Deze stevige vakopleiding, die hij met grote onderscheiding beëindigde in een explosieve naoorlogse periode stelde hem als jong afstuderend kunstenaar in de gelegenheid diverse opdrachten en uitdagingen aan te nemen: muurschilderingen, ontwerpen en uitvoeren van decoratieve panelen, ontwerpen van wandtapijten, vloermozaïeken, glasramen en kerkelijk meubilair, meubeldecoratie en andere. Steeds geneigd zijn mogelijkheden te verruimen en de grenzen van zijn kunnen af te tasten, volgde hij in 1975 een opleiding tot goudsmid te Idar-Oberstein in Duitsland. Als scheppend kunstenaar en artistieke duizendpoot heeft Hedwig Pauwels een veelzijdige creativiteit aan de dag gelegd. Zo maakte hij o.m. juwelen in goud en zilver, alsook 'objecten' in polyester, epoxy en koper.

Naast deze kunstambachtelijke diversiteit lag zijn hoofdactiviteit ruim 40 jaar in het kunstonderwijs. Vanaf 1957 was hij leraar grafiek aan het Provinciaal Hoger Instituut voor Kunstonderwijs te Hasselt, waar hij zich vanaf 1960 ook vestigde. Daarnaast was hij, in dezelfde functie, korte tijd verbonden aan de Stedelijke Academie te Hasselt. In diezelfde hoedanigheden was hij van 1971 tot 1991 actief aan de Gemeentelijke Academie voor Schone Kunsten te Heusden-Zolder.

Als beoefenaar van de grafische kunst heeft hij zijn aandacht verdeeld tussen de tekenkunst en de prentkunst. Daarbij gaat zijn voorkeur ontegensprekelijk uit naar eerder kleine bladen. Naast een honderdtal vrije 'aquareltekeningen', zoals hij het noemt, formeel een combinatie van aquarel en kleurpotlood, ontstonden in de loop van de jaren vele honderden diepdrukprenten, een vijftigtal houtgravures en een dertigtal lithografieën. Sinds 1984 is deze ondernemende, doch uitermate bescheiden kunstenaar, zich vooral gaan toeleggen op het maken van ex libris, hoofdzakelijk in ets- en aquatechniek, doch daarnaast ook in houtgravure, zeefdruk en steendruk. Onder druk van zijn opdrachtgevers heeft Pauwels zich ontwikkeld tot een uitzonderlijk portrettist. Deze portretex-libris zijn van zulke superieure kwaliteit dat hij ermee furore maakte.

Als ervaren beoefenaar van deze specifieke kunstvorm, respecteert hij als geen ander de basisregels van het 'boekmerk'! Zoals uit overzichtswerk mag blijken zijn meer dan 900 ex libris uit het creatieve brein van Hedwig Pauwels ontsproten. Door deze verfijnde kunstwerkjes verwierf hij zich op korte tijd een stevige internationale reputatie, alsook bekroningen, niet alleen in eigen land, maar ook in Frankrijk, Duitsland, de Tsjechische en Slovaakse republieken en zelfs in andere continenten. Zijn hele oeuvre getuigt van speelse fantasie, levensoptimisme, zin voor humor en een degelijke vakkennis, wortelend in een stevige traditie.

Jack van Peer, voorzitter Graphia vzw, met kleine wijzigingen overgenomen van:
http://www.graphia-boekmerk.be/a-hedwigpauwels.htm.

DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET EERSTE BOEK

XVII

DE MAN VAN MIDDELBARE LEEFTIJD EN ZIJN TWEE MINNARESSEN

Een man van bij de zestig jaar
Keek peinzend naar zijn grijzend haar
En zei: 'Ik moet gaan trouwen'.
Hij kende heel veel vrouwen
En zat er ook nog warmpjes in,
Dus kon hij kiezen naar zijn zin.
Vriendinnen vochten om zijn gunst,
Maar hij dacht: wachten is de kunst,
En had daarbij geen haast.
'Wie slecht kiest zit ernaast.'
Tenslotte waren er twee dames waar hij wat voor voelde.
Twee weduwen, de ene jong, had net wat hij bedoelde,
De andere was wat verlept, maar rijper door de jaren.
Ze waren zeer uitbundig en zij woelden door zijn haren.
'De dood vlucht voor de mens die strijdt.'
De oudste maakte telkens als zij ging een toefje buit:
'Het is nog zwart, het staat je niet, kijk maar, ik trek het uit.'
De jongste plunderde zeer wulps zijn zilvergrijze lokken.
Tenslotte was hij kaal. Hij zei dat ze maar best vertrokken:
'Uhebt mij goed geschoren.
Ik heb mijn haar verloren,
Maar mijn verstand nog niet.
Ik leef veel langer zonder vrouwen.
Geen haar dat eraan denkt met een van u te willen trouwen.
Mijn kaalkop biedt u geen houvast. Nee, ik blijf vrijgezel.
Dit was een goede les, mijn lieve dames, dank u wel.'

EX LIBRIS
HYGIAENE

DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET TWEEDE BOEK

XVII

DE PAUW DIE ZICH BIJ JUNO GING BEKLAGEN

De pauw ging zich beklagen
Bij Juno: 'Ach, godin,
Ik mag toch wel wat vragen?
Mijn stem is mij te min.
Al wie mijn krijsen hoort,
Is maar alleen verstoord.
Terwijl de nachtegaal, dat vogeltje zó klein,
Een liedje klinken laat als zuiver kristallijn.
Hij doet of hij alléén de lente kan bezingen.'
Juno was boos en zei:
'Jaloerse vogel toch, waarom sta jij te dringen?
Jou past geen hovaardij.
Moet jij nog naar de stem van nachtegalen dingen,
Met om je hals een zijden regenboog van kleuren?
Jouw staart pronkt als de winkel van een juwelier!
Je praalt er altijd mee en nu sta je te zeuren.
Een staart, zo mooi en rijk, gaf ik geen enkel dier.
Wie zou nog méér behagen?
En jij durft nog te klagen.
Geen dier kreeg alles, weet dat wel!
Wij gaven elk zijn eigenheid.
De een te sterk, de ander snel,
De valk zweeft licht, de arend wijd,
De raaf is als een bode goed,
De kraai voorspelt de tegenspoed.
Eenieder zegt: ik heb geluk.
Ga weg voor ik je veren pluk.'

EX LIBRIS

DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET VIERDE BOEK

XXII

DE BOER EN DE LEEUWERIK

's Morgens voor de derde maal
Stond de boer er weer. Zijn taal
Klonk verbitterd: 'Ach, hoe dom,
Al dat wachten en waarom?
Of het nu familie is of je vrienden, om het even,
Altijd loopt het toch weer mis. Zorg voor je eigen leven.
Let op deze les, mijn zoon!'
Hij veranderde van toon:
''t Is nú tijd voor ons gezin.
Kom! We oogsten zelf, begin
Vlug de zeisen maar te slijpen,
't Graan staat al lang te rijpen.'

M.B. DE HANS VAN RIEMSDIJK
EX LIBRIS

DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET VIJFDE BOEK

VI

DE OUDE DAME EN DE TWEE DIENSTMEISJES

Nu zij geen haan meer hoorde, liep bij nacht hun meesteres
Al door het huis te spoken: 'Het is tijd om op te staan!'
Zij kregen rust noch duur en diep betreurden zij de haan.

Zo gaat het ook met mensen die hun lot willen ontlopen.
Ze maken gekke sprongen van de regen in de drop.
Zo wordt het kwaad nog erger en er valt niets meer te hopen!

EX LIBRIS
W.A.K. MEULEMANS

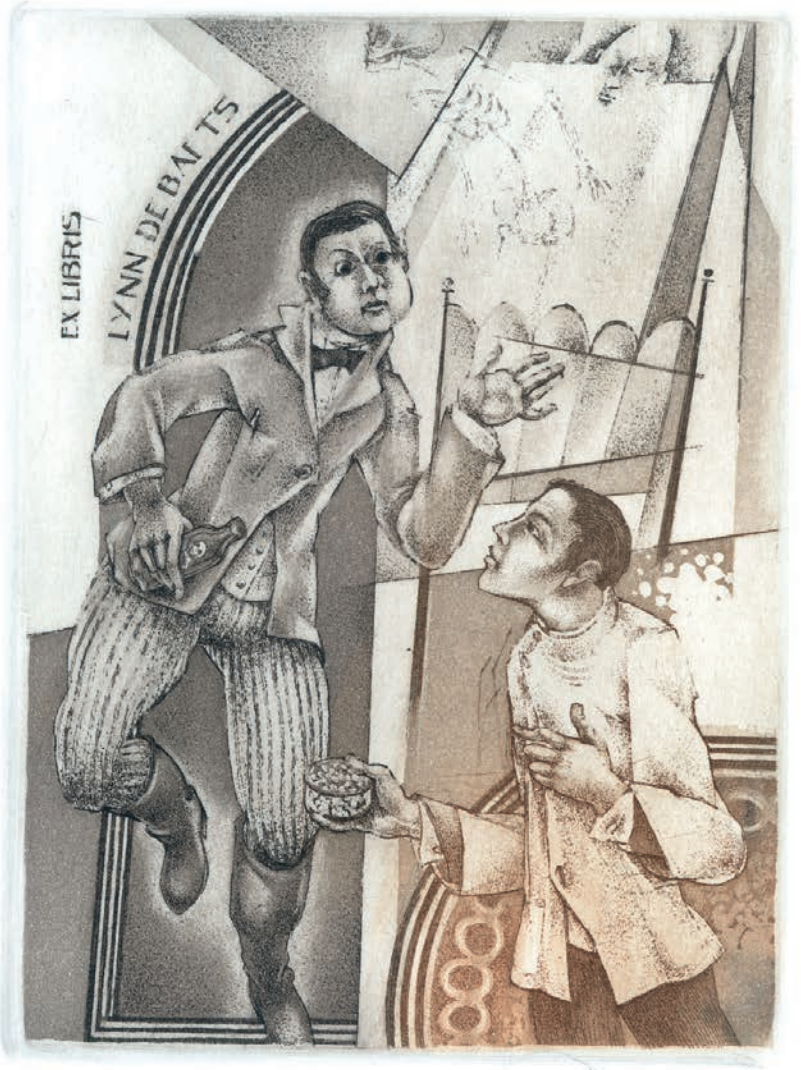
DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET VIJFDE BOEK

XII

DOKTERS

Dokter De Slechte ging drie keer per week naar zijn patiënt,
Die zich al eerder tot dokter De Goede had gewend.
De laatste had wel hoop. Hij dacht dat hij het wist.
De eerste dacht: 'Helaas, die man moet in de kist.'
Over de therapie gingen de dokters niet akkoord.
Ze dachten allebei: 'Wacht maar, ik heb het laatste woord.'
Wat erg voor de patiënt, want die hield op te leven,
Nadat dokter De Slechte hem een drankje had gegeven.
Die zei verdrietig: 'Arme man, eens moest het zover komen.'
Dokter De Goede dacht: 'Had hij mijn pillen maar genomen!'


EX LIBRIS
LYNN DE BATS

DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET ZESDE BOEK

V

HET HAANTJE, DE KAT EN HET MUISJE

'Kind,' zeide moeder Muis, 'die lieverd was een kat,
wat voor ons zeggen wil: de Boze.
Geen feller moordenaar misschien,
hoe zedig hij eruit mag zien.
Het andere dier daarentegen,
verre van enig kwaad te plegen,
komt eens wellicht bij ons op tafel als kapoen.
Maar voor het kattenmaal zijn wij 't eerst opgeschreven.'

Beoordeel de mensen heel uw leven
niet naar hun gezicht, maar naar hun doen.

EX LIBRIS
LODE PEURINCK

DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET ZESDE BOEK

XV

DE VOGELVANGER, DE HAVIK EN DE LEEUWERIK

Onrecht, van anderen ervaren,
Dient voor nieuw onrecht vaak als verontschuldiging;
Vandaar dat het heelal ook deze wet ontving:
'Wilt gij gespaard zijn, zorg ook anderen te sparen!'

Een boer ging met een spiegel vogels vangen.
Een leeuwerik werd gelokt door 't blinkend glas.
Dit zag een havik, die hoog in de lucht bleef hangen;
Hij schiet omlaag, strijkt neer, en grijpt alras
Den leeuwrik midden in zijn zangen.
Het diertje juist aan 't gruwlijk tuig ontsnapt.
Voelt hoe de wreede klauw het openkrabt.
Maar als de havik bezig is zijn buit te plukken,
Ziet hij zich zelf in 't net; hij tracht zich los te rukken;
Vergeefs. "Boer," roept hij dan, vol vreezen:
' 'k Deed je immers niets? Laat mij dan gaan!'
De vogelvanger zegt: 'Dat kleine wezen
Had jou ook immers niets gedaan!'

EX LIBRIS
T.&T. VOGELVANGER

DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET NEGENDE BOEK

VII

DE MUIS
DIE IN EEN MEISJE WERD HERSCHAPEN

Bepaald wordt hoe schepsels door het leven moeten gaan.
De ene vliegt, de andere kruipt: hoe zou het dan ook komen,
Dat zelfs dit mooie meisje van de zon niet durfde dromen
Als echtgenoot? (Wel de brahmaan, die dit zeer gaarne had.)
Het meisje wist haar oorsprong en zij trouwde met een rat.
Wat is na wrikken en na wegen hiervan de moraal?
Men keert steeds weer naar wat men was,
soms noemt men dit fataal.
Het meisje en het muisje hebben niet dezelfde geest.
Zo wil het God en de natuur, zo is het steeds geweest.
De mens laat zich tot duivelskunst en toverkracht verleiden,
Maar elk wezen gaat zijn weg. Dit is van alle tijden.

J.A. van WATERSCHOOT
EX LIBRIS

DE FABELS VAN LA FONTAINE

UIT HET TWAALFDE BOEK

XIV

DE LIEFDE EN DE DWAASHEID

De liefde is verwonderlijk als een onschuldig kind.
Met fakkel, pijl en boog wordt hij als kleine god aanbeden.
Dit is niet zo uitzonderlijk, al is de liefde blind:
Wie door zijn pijl ooit wordt geraakt.
Alleen een vrouw en moeder kan beseffen hoe het leed
Van Venus haar verscheurde en zij om vergelding kreet.
De goden kwamen toegesneld.
De dwaasheid moest terechtgesteld.
Eerst Jupiter, toen Nemesis,
Die de godin der wrake is.
Zij had, als dochter van de nacht,
Haar dienaressen meegebracht.
De rechters van de onderwereld kwamen allemaal.
Men luisterde aandachtig naar het droevige verhaal
Van Venus. Bitter was haar wrok.
'Kijk naar mijn zoon. Hij kan voortaan
Geen stap meer zetten zonder stok.
Ik vraag u om de zwaarste straf voor wat zij heeft misdaan,
En ook vergelding voor mijn zoon. Ik eis geen smartegeld,
Maar help de arme knaap, die door het duister wordt gekweld.'
Na lang en rijp beraad,
Heeft toen de hoge raad
Het vonnis uitgesproken
En Amor werd gewroken.
De dwaasheid werd veroordeeld om, als gids voor alle tijden
De liefde bij te staan en hem te begeleiden.

W. van de WEERD
EX LIBRIS

De reeks van Pauwels kwam tot stand op vraag van de Nederlandse ex-librisverzamelaar Tjalling Vogelvanger. Hij wilde graag een ex libris laten ontwerpen als deel van een serie naar het voorbeeld van een reeks van de Duitse graficus, schilder en beeldhouwer, Josef Werner (°1945), die gedichten van Christian Morgenstern grafisch vormgaf.[2] De etsen van Werner worden vormelijk gekenmerkt door een hoge graad van technische perfectie en inhoudelijk door hun zeer poëtisch karakter. Typische elementen zijn verder een knappe symbiose tussen werkelijkheid en fantasie, het sterk narratieve karakter en een stevige dosis humor en maatschappijkritiek. Ook Pauwels' etsen baden in een zeer poëtische sfeer. Die wordt mee gecreëerd door het gebruik van pasteltinten en zachte kleurschakeringen in aquatinttechniek. Diverse etsen bevatten meerdere kleuren.

Tjalling Vogelvanger was meesterdrukker bij drukkerij Mart Spruyt in Amsterdam sinds 1967 (later bij de opkomst van de offset veranderde hij van werkgever) en kwam zo in contact met bekende grafische kunstenaars zoals Pam G. Rueter en Lou Strik.[3] In 1979 liet het echtpaar Tjalling Vogelvanger en Thea Winter een eerste ex libris maken bij Pam Rueter. Hij ontwierp voor hen een houtgravure van een vogelvanger. In 2004 maakt Pauwels een ex libris voor Tjalling Vogelvanger waarin een vogel en een drukpers de hoofdrolspelers zijn. 'Een thematische opdracht doorpraten met een kunstenaar is al een feest, want het schept spannende verwachtingen over wat hij of zij ervan zal maken', getuigt Vogelvanger in *Boekmerk*.[4] In het geval van de reeks van La Fontaine zal het niet anders geweest zijn.

Vogelvangers naam is te vinden in de titel van een van La Fontaines fabels.[5] Hedwig Pauwels zag de mogelijkheden in het voorstel en zo ontstonden negen knappe prenten voor negen verschillende titularissen. De titularissen werden aangesproken door de kunstenaar, die hen de suggestie van het onderwerp bezorgde. Veelal zijn het de opdrachtgevers zelf die de keuze van het onderwerp bepalen. In dit geval hebben de meesten in het fabeloeuvre van La Fontaine zelf een fabel geselecteerd.

We drukken de prenten en de door Pauwels geselecteerde teksten in kleur af. We bespreken ze in de volgorde van de boeken van La Fontaine. Pauwels maakte voor de keuze van de teksten vooral gebruik van de editie van Jan van den Berg[6]. Van den Berg omschreef zijn vertaalarbeid als een 'hertaling, speels berijmd en hier en daar wat bijgewerkt in de geest van onze tijd, zonder daarom te ver af te wijken van de oorspronkelijke tekst' (Van den Berg, 1990, p. 7).

De eerste fabel, 'De man van middelbare leeftijd en zijn twee minnaressen' (eerste boek, XVII), toont meteen het metier van de kunstenaar. Pauwels heeft La Fontaines fabel in een knappe compositie voor Hugo Viaene gevat. Een naakte, kale man zit frontaal en wordt verleid (laat zich verleiden …). Twee vrouwen – weduwen weten we uit de fabel – met een opvallende haardos trekken sterk de aandacht: rechts een elegant uitgebeelde slanke jonge vrouw met bloemen op de jurk en een hand suggestief voor het lichaam, links een wat rijpere dame die haar ronde vormen uitspeelt. Beiden hebben een pluk haar in de hand: ze plukken de welgestelde man, goed voorzien van bankbiljetten, kaal. Ze plukken niet alleen zijn haardos weg maar zijn ook uit op zijn centen. De fabel eindigt met de les dat de man veel langer leeft zonder vrouwen en er niet aan denkt om te trouwen: hij heeft dan wel zijn haren maar nog niet zijn verstand verloren … Hugo Viaene schrijft: 'Het heeft te maken met het feit dat ouderdom niet alleen wijsheid brengt maar dat men op zijn hoede moet blijven.'[7]

De tweede fabel komt uit het tweede boek, fabel XVII: 'De pauw die zich bij Juno ging beklagen'. De Romeinse godin Juno is het pendant van de Griekse Hera, godin van het huwelijk. Juno's attributen zijn gewoonlijk een gouden kroon op het hoofd en een scepter in de hand. Zij is koningin van hemel en aarde. De scepter wordt bekroond met een liggende maan. Zij is godin van het zuivere licht, vooral het licht van de maan, en wordt vooral afgebeeld met een pauw. In de fabel zijn godin en pauw eigenlijk opposanten, wat bij Pauwels door het kleurengebruik sterk is belicht. De pauw is de blikvanger met om zijn hals 'een zijden regenboog van kleuren'; bij Pauwels met blauw lichaam en groene veren. Juno straalt in de duisternis. De slingers om haar hoofd geven de prent beweging.

Godin Juno luistert verontwaardigd naar de klacht van de pauw over zijn krijsende roep, ontevreden als hij is over zijn povere zangtalent. Hij wil naast zijn verenpracht de kristallijne zang van de nachtegaal. De godin is ontstemd over zijn jaloezie en dreigt hem zijn vederdos te plukken. De graficus creëerde een stralende glans in de fraai geëtste pauwenkrans. De nachtegaal heeft in de prent slechts een figurantenrol.

Het ex libris staat op naam van K.C. Walaardt-Sacré. De Nederlandse verzamelaars Kaaro en Corrie Walaardt gingen in op het verzoek van de kunstenaar toen de reeks al een eind gevorderd was. De fraaie uitgave en de waardering voor de kunstenaar en de bewondering voor zijn werk waren de

drijfveren om mee in te stappen in het project. Het mooie aan het verzamelen van ex libris zijn ook voor deze opdrachtgevers de gesprekken en de vriendschappen met kunstenaars en verzamelaars.

'De boer en de leeuwerik' is een esopische fabel (vierde boek, fabel XXII) met als moraal dat je alleen maar op jezelf kunt vertrouwen. De tekst die hier bij de fabel-exlibris is gevoegd, is het laatste deel van een langere fabel. De titularis van het ex libris, M.E. (Riet) de Haas-van Riemsdijk koos voor 'De leeuwerik met haar jongen en de veldbaas' in de vertaling van J.J.L. ten Kate, geïllustreerd door Gustav Doré en uitgegeven voor de Gebroeders Binger in Amsterdam. 'Ik heb deze fabel gekozen omdat het verhaal en de moraal me aanspraken'.[8] Ze wil het ex libris als verzamelaar gebruiken om de ets van Pauwels met andere verzamelaars te ruilen.

Hedwig Pauwels heeft La Fontaines fabel knap uitgebeeld en de personages via sterke houdingen en expressieve lichaamstaal getekend. Vader en zoon zijn als blikvangers donkerder en opvallend op de voorgrond geplaatst. Dit contrasteert mooi met de zachter gehouden achtergrond. De kleurschakering loopt langzaam over. De vader is de hoofdfiguur in het verhaal. Hij oogt dominant en wil niet meer wachten om te oogsten. Vader en zoon hebben zeis en wetsteen in de hand en kunnen aan het oogsten beginnen. Boven het iets lagere deel van het korenveld vliegt de leeuwerik weg met haar jongen. In het eerste deel van de fabel lezen we dat de leeuwerik te laat aan haar nest is begonnen ('Avait laissé passer la moitié d'un printemps') waardoor de jongen niet op tijd uitgevlogen zijn. Maar we zien rechts boven dat ze toch nog kunnen wegvliegen.

'De oude dame en de twee dienstmeisjes' voor W.M. Meulemans is een van de meest prikkelende La Fontaine-prenten (vijfde boek, VI). Bij het kraaien van de haan, bovenaan fraai in beeld gebracht, moeten twee dienstmeisjes opstaan. In de cirkel onder de kraaiende haan zien we wat de meisjes met het beestje hebben gedaan. Hem de nek omgedraaid ('la gorge coupée', schrijft La Fontaine). Pauwels heeft de aankondiger van de ochtend opgehangen, wat compositorisch een fraaier beeld geeft. De kraaiende haan liquideren helpt echter niet, want we zien hoe de oude dame – bij Pauwels ziet ze er best nog pront uit; opdrachtgever en uitvoerder mogen ook wat plezier beleven en bovendien kunnen zij het verhaal natuurlijk naar eigen goeddunken aanpassen –, met de bel in de hand, de door de graficus fraai geschapen dienstmeisjes uit hun bed rammelt. Niemand kan het lot ontlopen …

Het ex libris voor titularis Lynn de Baets is het vijfde in de rij en is een erg korte (en niet La Fontaines beste) fabel uit het vijfde boek (XII) die alleen mensen als hoofdrolspelers heeft: twee dokters en hun patiënt, die het tijdelijke met het eeuwige heeft verwisseld. De patiënt ligt achter een scherm, het bedeinde. Een skelet verlaat het dode lichaam, nauwelijks zichtbaar. Twee dokters zijn de hoofdrolspelers, links een dominante man met strik en met een flesje, rechts een collega die een potje met pillen aanbiedt. Op de meeste andere ex libris heeft Pauwels kleurnuances aangebracht van boven naar onderen; in deze prent is er een verschil tussen links en rechts. Rechts heeft de prent meer kleur. De donkere kant, links, is de 'kwade' kant met dokter 'De Slechte', die de patiënt een middeltje uit een flesje heeft gegeven waardoor de zieke is overleden. Was hij maar bij dokter 'De Goede' gebleven.

Het volgende ex libris, op naam van de Vlaamse apotheker Lode Deurinck, beeldt de enige dierenfabel uit de reeks van Pauwels uit. Onderwerp is de vijfde fabel uit het zesde boek: 'Het haantje, de kat en het muisje'. Oorspronkelijk dacht de opdrachtgever eraan de fabel van 'De kater en de vos' (boek 9, fabel XIV) te laten etsen. Er diende alleszins een kat in voor te komen omdat Deurincks teken in de Chinese dierenriem de kat is. De kat staat volgens de opdrachtgever voor het eigenzinnige, het geheimzinnige en het geduldige. Uiteindelijk werd in overleg met Pauwels een andere fabel gekozen. De Beverse verzamelaar ziet in het verzamelen van ex libris 'a (little) thing of beauty is (also) a joy for ever' (naar John Keats)'. 'De wondere wereld van zoveel mooie grafische kunst op klein formaat blijft een boeiende en nooit eindigende zoektocht naar meer.'[9] Hij verzamelt vooral rond de thema's katten, muziek, zijn beroep als apotheker, mythologie (Leda en de zwaan) en Adam en Eva.

Als ze zo een mooi geëtste haan zien denken reynaerdofielen meteen aan Canteclaer de haan. Pauwels heeft een prachtige haan geëtst. Hij is misschien nog fraaier dan Gustaaf van de Woestijnes hanen in Streuvels *Reinaert de vos*, in de traditie van illustratoren als Wilhelm von Kaulbach en Gerard Gaudaen. De haan is te statig om op tafel te komen als kapoen. Is het eigenlijk wel een kapoen, want hij is echt een mannetje, oogt zelfs als een mannetjesputter? De kat is 'de Boze'. Ze loert met moorddadige blik naar moeder en kleine muis.

Titularis Lode Deurinck ziet het zo: 'De prent toont de drie hoofdrolspelers elk in zijn favoriete pose, wachtend op wat komen gaat. Onschuldig muisje, ervaren moedermuis, de haan hoog van de toren blazend tegenover de geduldige en slinkse kat. Stille waters hebben diepe gronden. Wees steeds alert, want het

gevaar loert om de hoek en komt onverwachts.'[10] De tekst bij de illustratie is afkomstig uit een editie van La Fontaine die de opdrachtgever zelf bezit, een Prisma-uitgave van Het Spectrum door Jan Prins.[11]

Hopelijk zal het avontuur voor Lode Deurincks kat beter verlopen dan voor Tibeert, die op zoek naar muizen in de schuur van de 'pape' in *Van den vos Reynaerde* een hachelijk avontuur beleefde.

'De vogelvanger, de havik en de leeuwerik' (boek 6, fabel XV) is het ex libris dat de aanzet was voor de hele reeks. Zoals al vermeld speelde de naamgelijkenis een belangrijke rol. Een ex libris wordt immers vaak verbonden met de naam, de persoonlijkheid of de biografie van de opdrachtgever, die zo een uniek, op het lijf geschreven kunstwerk ontvangt. Dit ex libris staat op naam van 'T. & T. Vogelvanger, het Nederlandse echtpaar Tjalling Vogelvanger en Thea Winter. Het is een van onze lievelingsprenten van de reeks.

In lichte tinten en quasi stippellijn zien we bovenaan het eerste deel van de fabel. Een boer lokt met een blinkend glas de leeuwerik in een kooi, die al klaar staat met het valluik open. Een havik, die de leeuwerik vlugger heeft gegrepen, vliegt zelf in het net. De vogelvanger zit op de prent schrijlings over de donkere uitbeelding van de gevangen havik. De boer is tweemaal afgebeeld, bovenaan kijkt hij naar de leeuwerik en houdt hij met de rechterhand een spiegel op, onderaan houdt hij de dradenconstructie vast en grijpt hij met de linkerhand naar de gevangen havik.

Muis en mens staan centraal in het zeer krachtige ex libris voor J.A. van Waterschoot, dat de zevende fabel uit het negende boek als onderwerp heeft: 'De muis die in een meisje werd herschapen'. Uit deze lange, boeiende en inhoudelijk rijke fabel, die refereert aan de klassieke mythologie (verwijzing naar Paris, de zoon van Priamus, Helena, Boreas, de Griekse god van de noordenwind) en gebaseerd is op een van de meer dan 80 verhalen en fabels van de Indiase *Panchatantra*. Daarin wordt verteld hoe een brahmaan een muisje verandert in een meisje. Als dat meisje oud genoeg is, wil de brahmaan haar uithuwelijken. Gehoorzaam aan de brahmaan, wil het meisje wel huwen maar alleen met de allermachtigste. Daarbij denkt de brahmaan onmiddellijk aan de zon, maar die vindt dat de wolk, die haar kan verduisteren, machtiger is. Als de brahmaan de wolk uitnodigt verwijst die naar de wind, die de wolk kan wegblazen, als machtigste. De wind geeft graag toe dat de berg hem kan tegenhouden en dus nog machtiger is. De berg bedankt ook voor de eer,

omdat de rat hem kan doorboren en zo dus de berg in macht overtreft. Dat komt goed uit, want het meisje ziet een huwelijk met de rat wel zitten en is graag bereid om tot rat te reïncarneren om rattenbruid te worden. Pauwels tovert een grandioze prent met een zeer knappe compositie. De Brahmaan met serene uitdrukking op zijn gezicht staat opvallend licht – in sobere lijnen geschetst – achter de donkere zwaar omlijnde tovenaar, die de muis in een meisje moet herscheppen. We zien op het linker luik de tovenaar gebogen over de rechtopstaande muis met een dwingende blik zijn toverspreuk uitspreken. Centraal over de hele lengte van de prent staat het herschapen meisje met de voeten in een bloemenveld. Bloemen op haar jurk en in de haren accentueren de schoonheid van de vijftienjarige maagd. Rechts zien we de verticale uitbeelding van het huwelijksverhaal. De berg onderaan Pauwels rechterluik houdt de wind tegen. Achter de berg zit een rat en als het meisje de rat ontdekt, heeft ze haar echtgenoot gevonden. Rechtsonder zien we ze gelukkig als rattenbruid. De moraal is meervoudig: dat iedereen best naar eigen afkomst en stand huwt, dat men steeds weerkeert 'naar wat men was' en dat elk wezen zijn weg gaat. Het verhaal is sterk verwant met De Japanse steenhouwer, een van de prachtige verhalen uit Multatuli's *Max Havelaar*.

'De liefde en de dwaasheid', fabel XIV uit boek twaalf, is een ex libris voor Willem van de Weerd, waarin Pauwels La Fontaine trouw volgt. Op het begeleidende mapje is de volledige tekst van de vertaling van Van den Berg afgedrukt.

De 'dwaasheid' kijkt omhoog naar de goden die in vergadering haar hebben veroordeeld; omdat Venus' zoon Amor geen stap meer zonder stok kan zetten wordt zij onder het toeziend oog van haar rechters (de 'hoge raad') veroordeeld om de 'liefde' voortaan altijd bij te staan en te begeleiden.

Deze bijdrage gaf een korte inkijk in het creëren en verzamelen van ex libris en belicht een van Vlaanderens meest getalenteerde grafici. Opvallend bij deze reeks is dat een suggestie van één verzamelaar aanleiding gaf tot een reeks van negen prenten. De kunstenaar was hierbij (samen met T. Vogelvanger) initiatiefnemer. Er was wellicht weinig overtuigingskracht nodig om goede vrienden-verzamelaars en bewonderaars in deze erg fraai vormgegeven reeks mee te laten instappen. Mogelijkerwijs was een ander argument het feit dat het om een bekend literair thema gaat. Vele kunstliefhebbers-verzamelaars hadden in hun collectie hier of daar wel een uitgave, al dan niet geïllustreerd,

met de fabels van La Fontaine (in de edities van Ten Kate, Prins of Van den Berg). De teksten van La Fontaine én hun iconografische vertalingen ervan blijven voor wijsheid en inspiratie zorgen.

Noten

1 Voor zijn biografie, zie het kadertje met een tekst van de hand van Jack van Peer, voorzitter van Graphia, gepubliceerd in de monografie *Ex libris – H. Pauwels*, Sint-Niklaas, Graphia vzw, z.j., en op http://www.graphia-boekmerk.be/a-hedwigpauwels.htm. Biografische info is ook beschikbaar op http://www.dbnl.org/tekst/_vla016199101_01/_vla016199101_01_0076.php.

2 *Josef Werner Illustrationen zu 20 Gedichten von Christian Morgenstern = Ilustracije Josefa Wernerja k 20. pesmim Christiana Morgensterna: Razstava, Ausstellung, Ljubljana, 16.12.2008-16.1.2009*, Ljubljana, Goethe-Instituut, 2008.

3 Van beide kunstenaars werd in *Tiecelijn* reeds Reynaertgrafiek afgedrukt, m.n. van Pam Rueter in jaargang 4 (1991) 2, p. 48 bij een bespreking van een miniatuurboekje waarin een ingeplakte houtsnede van deze priester en graficus werd opgenomen (ed. E. Verzandvoort, *The History of Reynard the Fox (The tormenting of Tibert)*, Zuilichem 1991); en van Lou Strik in jaargang 9, (1996) 3, p. 108, waar een kopergravure voor Jan Rhebergen werd afgedrukt en beschreven door Willy Feliers.

4 Jack van Peer, 'Met Tjalling en Thea op de canapé!', in: *Boekmerk*, 35 (2011), p. 22-27, citaat p. 22.

5 In de vertaling van J.J. Ten Kate is sprake van een 'vogelaar'.

6 *De fabels van La Fontaine hertaald door Jan van den Berg*, Antwerpen/Amsterdam, Manteau, 1990.

7 Mail aan Willy Feliers van 24 juni 2013.

8 Mail aan Willy Feliers van 11 juni 2013.

9 Mail aan Willy Feliers van 22 juni 2013.

10 Idem.

11 *Fabels van La Fontaine*. Prismapocket 1750. *De mooiste fabels van La Fontaine (1621-1695), in het Nederlands weergegeven door Jan Prins. Verlucht met de authentieke houtgravures van Grandville*. Utrecht, Spectrum, 1976. 3de druk.

REYNAERTS (DERDE) VERRIJZENIS IN OOST-INDISCHE INKT

Prenten van Jean van Riet

Rik van Daele

In mei 1973 werd het eerste Sint-Niklase Reynaertmassaspel opgevoerd onder regie van Mark Liebrecht.[1] De illustraties in het speelse programma- en publiciteitsboekje waren van de hand van de Sint-Niklase kunstenaar Jean van Riet (Bornem, 1943). Marcel Ryssen maakte in 2004 een kort portret van de illustrator in *Tiecelijn*.[2] Hij typeerde de illustraties als volgt:

> Geestig, raak, getuigend van een gedegen kennis van het verhaal, origineel en spits, getekend met een fijne hand die perfect het spel van lijnen en streepjes beheerst. De figuren zijn wat kubistisch gestileerd, niet zo overdreven dat het een spel van blokjes en andere meetkundige figuren is geworden, maar soepel-slank met de nodige rondingen hier en daar. Iedere tekening zit vol actie en vertelt een verhaal. Bewonderenswaardig is het gevat evenwicht tussen wat de adverteerder wil dat de lezers over zijn zaak weten en de grappige begeleiding door de dieren van het verhaal, waarbij een triomferende Reynaert steeds de hoofdrol speelt (p. 16).

Van Riet inspireerde zich vooral op de prentjes van Oscar Bonnevalle uit 1949, die gemaakt werden voor een Reynaertuitgave in de bekende reeks van boeken van chocoladefabriek Victoria (met naast *Le Roman de Renard/Reinaert de Vos* ook nog *De 3 Musketiers* en *Gulliver's reizen*). De plaatjes werden bij chocoladerepen aangeboden en door jong en oud verzameld, geruild en ingeplakt. De Nederlandstalige tekst was van de liberale schrijver Julius de Geyter (1830-1905) uit 1874, de Franstalige wellicht van de socialistische politicus Camille Huysmans (1871-1968).

Van Riets karakteristieke figuurtjes werden niet alleen in de programmabrochure gebruikt, maar waren ook de inspiratie voor enkele andere producten, met name voor het stripverhaal *De bron der stilte. Een Reinaertsage* in de tiende

jaargang van het stripblad *Ohee*, een wekelijkse publicatie bij dagblad *Het Volk* (29 april 1972) en voor een reeks chromo's van de Belseelse honingkoekfabrikant Biekens. Net als bij de chocoladerepen in de jaren 1940 zat er bij de honingkoeken een kleurrijk plaatje met een Reynaerttafereel.

Mede op aandringen van de Sint-Niklase stadsbibliothecaris André Stoop – een van de drijvende krachten achter de Sint-Niklase Reynaertspelen – werden contacten gelegd met de Antwerpse uitgeverij-drukkerij J.-E. Buschmann voor de publicatie van een Reynaertkunstboek met 250 Reynaertillustraties waaraan Van Riet bijna twee jaar werkte. Op het moment dat de maquette van een luxeboek klaar lag om in druk te gaan, ergens in 1978, ging de Antwerpse uitgeverij failliet. De prenten van Van Riet raakten zoek. Navraag bij de toenmalige curator leverde niets op. In het archief van de uitgeverij in het Letterenhuis in Antwerpen is geen bruikbaar spoor meer te vinden. Werden de prenten vernietigd? Gingen ze gewoon verloren? Of werden ze opgeborgen in een privécollectie? Wie zal het zeggen …

In het kader van de tentoonstelling 'Wij, Reynaert!', naar aanleiding van het Sint-Niklase voorzitterschap van het intergemeentelijk project Het Land van Reynaert in 2010, deden de samenstellers (de Bibliotheca Wasiana, de stadsbibliotheek en het Stadsarchief van Sint-Niklaas) in de plaatselijke media een oproep om sporen die konden leiden naar de verdwenen prenten te zoeken. Zonder resultaat.

De tentoonstelling 'Wij, Reynaert!' was voor de illustrator wel het signaal om zijn verloren Reynaertreeks deels opnieuw te completeren. Precies 25 jaar nadat de grootste Reynaertcyclus die ooit door een kunstenaar vervaardigd werd (de reeks van Bonnevalle bevatte er 196), verdween, maakte Jean van Riet zijn reeks pentekeningen in Oost-Indische inkt in dezelfde stijl opnieuw. Begin juni 2013 was het werk voltooid. Het aantal van 250 werd uiteindelijk gereduceerd tot circa 100.

Tiecelijn publiceert in deze jaargang een dozijn van de nieuwe illustraties. Enkele prenten werden inhoudelijk aangepast. De 'pape' verschijnt terug in middeleeuwse 'outfit', en niet meer zedig gekleed zoals in de bonnevalliaanse traditie.

De selectie werd gemaakt door Willy Feliers. Het gaat om de volgende taferelen.

1. Prent 2: Koning Nobel houdt hofdag;
2. Prent 15: Cantecleer komt naar de hofdag met de dode Coppe op een draagbaar;

3. Prent 20: Bruun op weg voor eerste daging;
4. Prent 23: Bruun bij de gespleten boom;
5. Prent 37: Tibeert en Reynaert op weg naar de woning van de pastoor;
6. Prent 63: De pastoor verliest een deel van het klokkenspel;
7. Prent 64: De 'geseling' van Reynaert door Grimbeert;
8. Prent 73: Reynaerts leugenverhaal over de schat van Kriekeputte;
9. Prent 79: Tiecelijn brengt de boodschap dat Reynaert door Nobel wordt vrijgelaten;
10. Prent 88: Cuwaert staat bang voor de poort van Maupertuus;
11. Prent 92: Reynaert geeft de pelgrimstas met een brief voor de koning aan Belijn;
12. Prent 102: Reynaert trekt met zijn kroost de wildernis in.

Een groot deel van de circa 50 originele tekeningen voor de honingkoeken overleefde de tand des tijds wel en de illustraties zijn verspreid in diverse privécollecties. Het grootste lot is in handen van de nazaten van het Belseelse honingkoekbedrijf en een deel ervan werd geëxposeerd in de tentoonstelling 'Wij, Reynaert! Drie Sint-Niklase massaspelen,' in de Bib van Sint-Niklaas van 6 mei tot 19 juni 2011).

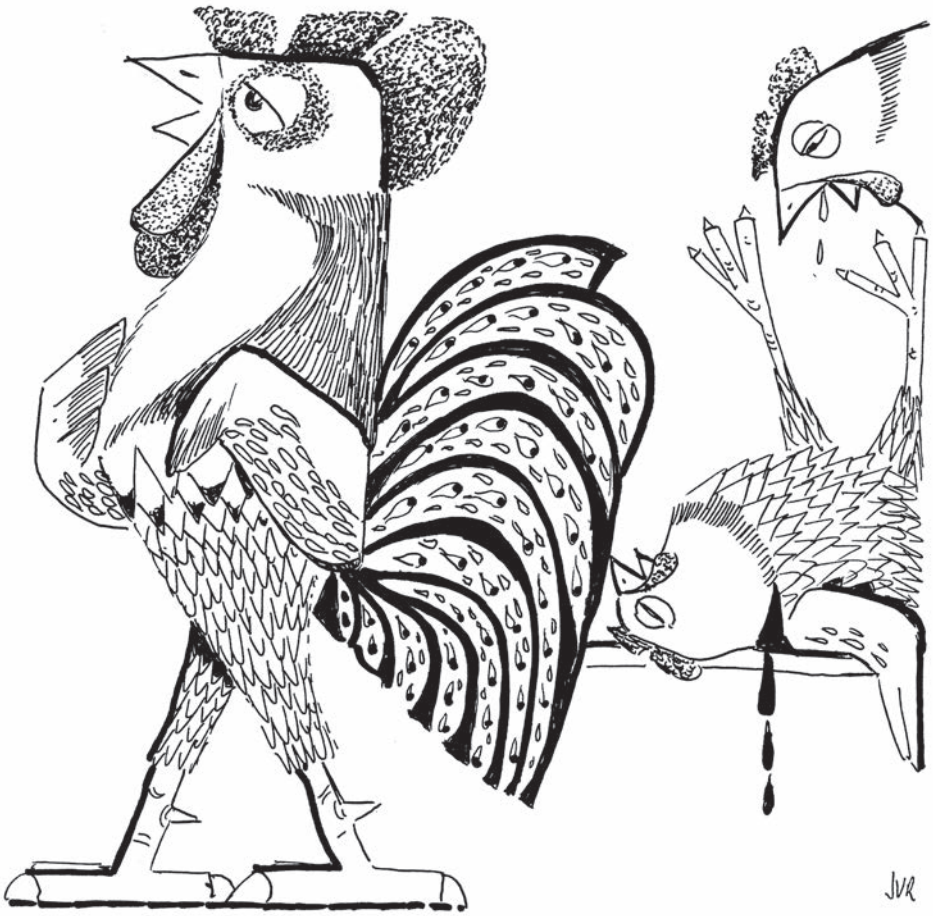
Misschien vindt de nieuwe reeks wel een weg naar een uitgever. En wie weet komt de oorspronkelijke reeks ooit nog wel eens uit een of ander archief tevoorschijn. We zouden dan van dezelfde illustrator drie verschillende Reynaertreeksen bezitten.

Noten

1 Over het Sint-Niklase Reynaertspel, zie o.a. Yvan de Maesschalck, 'Reynaertspelen in Sint-Niklaas', in: *Archivaria*, 1 (1992) 2, september, p. 69-74; en Marcel Ryssen, 'Jaak van der Helst: theaterfreak en vos', in: *Tiecelijn*, 19 (2006) 1, p. 105-115. http://www.dbnl.org/tekst/_tie002200601_01/_tie002200601_01_0007.php.

2 Marcel Ryssen, 'Jean van Riet: Reynaert in Oost-Indische inkt', in: *Tiecelijn*, 17 (2004) 1, p. 16-22; http://www.dbnl.org/tekst/_tie002200401_01/_tie002200401_01_0005.php.

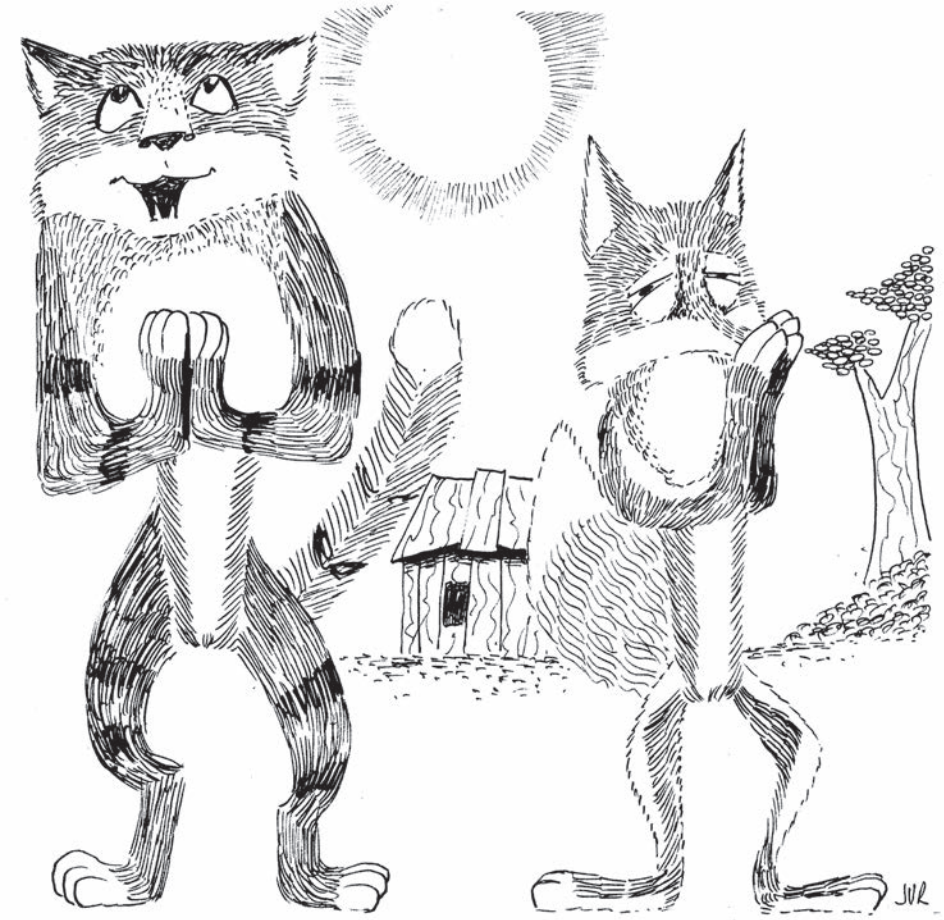
1.



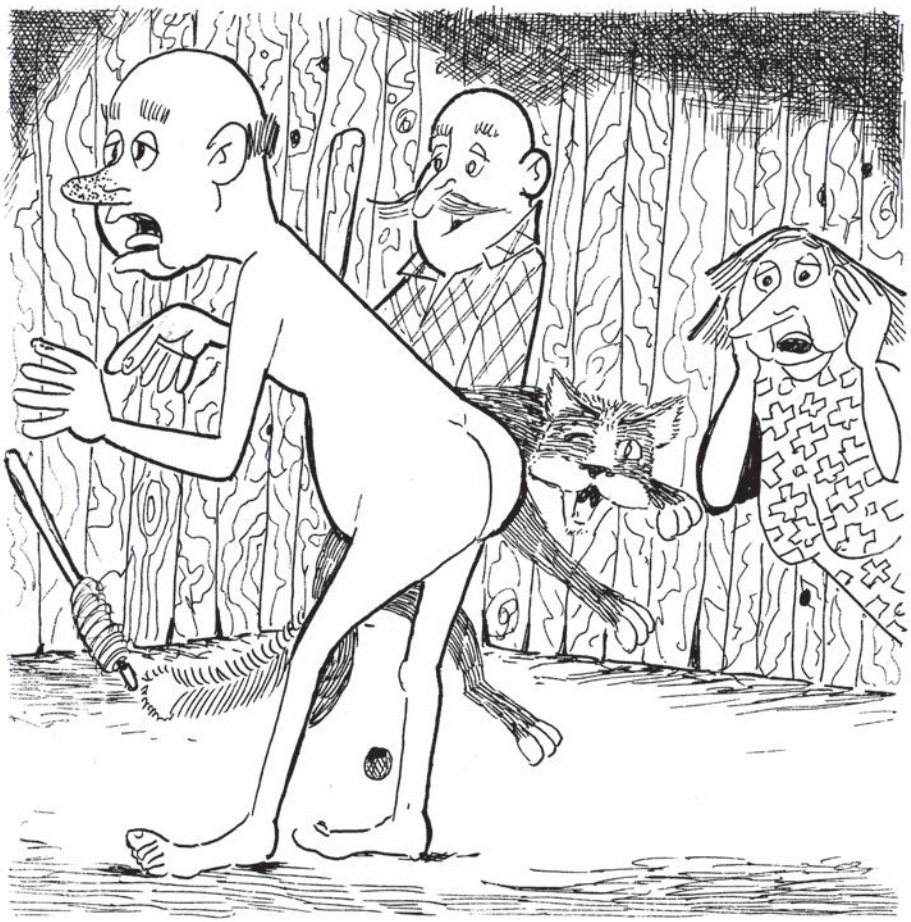
2.

3.

4.



5.



6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

Reinardus, volume 23

Gert-Jan van Dijk

In 2012 verscheen *Reinardus* (Yearbook of the International Reynard Society) 23, 2011. Hieronder volgt een bespreking van de lezenswaardige inhoud van deze aflevering.

De onlangs helaas veel te vroeg overleden Ferruccio Bertini[1] ('Il catalogo dei pesci in Isidoro', p. 1-11) neemt de vissencatalogus in het encyclopedische werk van Isidorus, bisschop van Sevilla (*Etymologiae* 12.6), onder de loep. In plaats van vissen kan men overigens beter spreken van 'waterwezens' (*aquatilia*), want vanwege hun gemeenschappelijke habitat (*aqua*) passeren ook walvissen, zeehonden, dolfijnen, krokodillen, nijlpaarden, schelpen, sponzen, waterschildpadden en kikkers de revue. In het tweede deel van zijn artikel behandelt Bertini verder nog de mossel, het zeepaardje, de pad en de moeraal. Bertini lardeert zijn betoog met citaten uit de moderne en antieke literatuur – dit met name uit de een millennium oudere maar wetenschappelijk meer verantwoord te werk gaande Aristoteles (*Historia Animalium*) en Plinius (*Naturalis Histo-*

ria), en laat zien hoe Isidorus de plank soms misslaat omdat hij zich vooral baseert op kennis uit de tweede hand.

Thierry Buquet ('Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom', p. 12-47) zet een minutieuze, rijk geïllustreerde zoektocht op touw naar de identificatie van de jachtluipaard (*cheetah*) in tekst en beeld, van antieke encyclopedieën en middeleeuwse bestiaria tot fraai geïllumineerde manuscripten. De auteur stelt verder nog een monografie over dit onderwerp in het vooruitzicht.

Laurent Brun ('Une traduction française inconnue du Dialogus creaturarum. La destruction des vices de 'maistre Jehan Gontier'', p. 48-64) vestigt de aandacht op een 'nieuwe oude', totaal onbekende, Franstalige en aan ene Jehan Gontier toegeschreven versie van de in zijn tijd vrij populaire[2] maar daarna in vergetelheid[3] geraakte *Dialogus creaturarum*, ook wel *Destructorium vicium* genaamd (ms. 1552 BNF). Gontier schreef zijn verdichting ergens tussen 1539 en 1549. Wat in één oogopslag zichtbaar is, is niet alleen de omzetting van Latijns proza naar Franse poëzie (14.000 verzen in plaats van 122 dialogen), maar ook de toevoeging van maar liefst zes voorwoorden en één epiloog, met inbegrip van drie acrosticha. Omdat het Frans negen *dialogi* minder telt dan het Latijn, is het waarschijnlijk dat Gontier bij zijn vertaling een exemplaar gebruikte waarin een viertal pagina's ontbrak. Brun besluit met een indrukwekkende, accurate juxtapositie van de laatste dialoog.

Rémy Cordonnier en Baudouin van den Abeele ('Un palmier, sept fleurs et sept oiseaux. La *Palma Contemplationis* et ses témoins illustrés', p. 65-103) nemen een intrigerende dertiende-eeuwse allegorie tot voorwerp van hun onderzoek. Het betreft hier een palmboom die uitloopt op zeven takken, waaraan zeven bloemen bloeien, waarop weer zeven vogels zijn gezeten. De beschrijving en uitleg hiervan zijn in het Latijn of Frans gesteld. Het artikel besluit met een indrukwekkende serie van vijf bijlagen, die een editie (met kritisch apparaat!) van de twee voornaamste (te Stuttgart en Rome bewaarde) Latijnstalige versies behelzen, alsmede een overzicht van alle manuscripten en een gedetailleerde verklaring van de gebruikte symboliek.

John Levy ('The *Gospel according to Aucupre*, or Réécriture on the Cheap', p. 104-125) legt de *gamma*-versie van de *Roman de Renart* kritisch onder de loep. Hij bepleit dat het diminutief-suffix –*ot* in de naam *Perrot* (in plaats van Pierre) een ironiserende functie heeft. Daarnaast worden twee ingebedde, aetiologische vertellingen geïnterpreteerd: de parabel over Adam en Eva geeft de oorzaak aan van het bestaan van de tegenstelling tussen gedomesticeerde en

wilde dieren, terwijl het verhaal over de ezel van Balaam verklaart waarom in fabels dieren kunnen spreken.

Llúcia Martín ('Fábulas de origen oriental en la Península Ibérica. La repercusión en la literatura catalana', p. 126-136) behandelt in dit leerzame overzichtsartikel drie op Oosterse fabelverzamelingen gebaseerde Spaanstalige collecties: (1) *Calila e Dimna*, (2) *Sendebar*, (3) *Barlaam y Josaphat*. Alle drie deze in hun tijd vermaarde, maar in het tegenwoordige wetenschappelijke onderzoek ten onrechte wat verwaarloosde collecties, zijn in de dertiende eeuw ontstaan en dienden in meer of mindere mate als vorstenspiegels. Met deze drie fabelcollecties zijn verder nog te vergelijken: het *Libro del Conde Lucanor* en de *Disciplina clericalis*. In het Catalaans is de invloed van bovenstaande drie fabelcollecties in het algemeen veel kleiner dan in het Castiliaans. Een uitzondering op deze regel vormen (a) het oeuvre van Ramon Llull, die in zijn *Llibre de les Bèsties* negen van de 30 vertellingen uit de *Calila e Dimna* omzet, en (b) de 500 verzen tellende *Faula del Rossinyol*, die twee Griekse fabels ('De Havik en de Nachtegaal' en 'De Nachtegaal en de Man') combineert.[4] Wel maakt de auteur nog melding van de door Burrus en Goldberg (Madison 1990) uitgegeven, op Steinhöwels *Esopus* (1476-1477) teruggaande *Esopete Historiado* (Toulouse 1488), die pas in 1550 zijn Catalaanse pendant zou vinden, waarvan een moderne editie nog steeds een *desideratum* is.

Jacques E. Merceron ('Sombre Guillaume et rutilant Renart. Jeux d'échos et d'inversions entre la branche Ib du *Roman de Renart* et *La Prise d'Orange*', p. 137-162) wijst erop dat de *Roman de Renart* te lezen is als één grote parodie van andersoortige genres, met name van de middeleeuwse *chansons de geste*. In het onderhavige artikel wordt dit subtiele literaire spel geadstrueerd aan een *close reading* van branche Ib (*Renart teinturier, Renart jongleur*) en de *Prise d'Orange*. Uitgebreid behandeld worden de verhouding van de held tot zijn aartsrivaal (vos – wolf ~ Guillaume – Arragon) en de verkleding/vermomming van de protagonisten. Het artikel wordt besloten met een juxtapositie van beide teksten.

An Smets ('La mise en recueil des traités de fauconnerie médiévaux en latin et en langue vernaculaire (français et espagnol)', p. 163-185) presenteert als basis voor haar onderzoek een indrukwekkende 'Annexe', een zorgvuldig samengestelde lijst van 245 Latijns-, Frans- en Spaanstalige manuscripten die verhandelingen over de valkerij bevatten, geïsoleerd of in samenhang met andersoortige teksten. In de loop van haar artikel behandelt zij in overzichtelijke

schema's en aan de hand van tot achter de komma uitgewerkte percentages de kwesties die vastzitten aan dit *corpus* en het probleem van de al dan niet aanwezige *Mitüberlieferung*.

Gert-Jan van Dijk ('The rhetorical collection of Aphthonius and the relation between theory and practice', p. 186-204) bestudeert een kleine Griekse collectie van 40 fabels uit circa 400 AD van de hand van Aphthonios. Bijzonder is dat deze fabelverzameling aansluit bij een theoretische verhandeling over het genre. De meest waardevolle opmerking die de Griekse auteur hierin maakt, is de driedeling van fabels naar de personages die erin voorkomen: λογικόν, ἠθικόν, μικτόν (*logikon, èthikon, mikton*), hetgeen wil zeggen respectievelijk rationele fabels (met mensen [of goden]), morele (met dieren [of planten]), of een combinatie van deze twee categorieën. Verder behandelt Van Dijk de (zes) nieuwe fabels in deze collectie en de variaties op reeds bekende thema's. Het artikel besluit met een synopsis van de fabels van Aphthonios en alle andere versies uit de klassieke oudheid.

Als toegift nog een drietal recensies van degelijk en recent wetenschappelijk werk, alle drie van circa 400 pagina's en gepubliceerd in 2009.

Gabriella Parussa recenseert (p. 205-209) Gabriel Bianciotto (ed.), Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiaire* (Parijs, Champion). Bianciotto gaat ervan uit dat de auteur van het *Bestiarium* zich inspireert op Richard Fournival, en niet andersom. Een *stemma* van de manuscripten wordt opgesteld volgens de regelen der kunst. Daarom zal dit boek tot leidraad kunnen dienen voor alle onderzoekers van de Middelfranse morfologie, syntaxis en woordenschat. Tegelijkertijd bewijst Bianciotto ook een breder publiek een grote dienst door een vertaling (in modern Frans) en een glossarium bij te voegen.

Jacqueline Leclercq-Marx presenteert (p. 210-213) Sabine Obermaier (ed.), *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter* (Berlijn/New York, Walter de Gruyter, 2009). Deze bundeling van twaalf artikelen – van de hand van Henryk Anzulewicz, Bettina Bosold-DasGupta, Leonie Franz, Heiko Hartmann, Marco Lehmann, Andreas Lehnardt, Anette Pelizaeus, Thomas Honegger, Kathrin Prietzel, An Smets, Clara Wille en Andreas Rapp –, gaat terug op lezingen uit 2007-2008 in Mainz en Leeds, dit alles onder de bezielende leiding van Sabina Obermaier, de lezer ongetwijfeld welbekend vanwege haar *Animaliter*-internetproject (www.animaliter.info).

Paul Wackers merkt scherpzinnig op (p. 214-218) dat het nieuwe boek van Jill Mann (*From Aesop to Reynard. Beast Literature in Medieval Britain*, Oxford

University Press) bijzondere aandacht verdient omdat het het eerste is met een geografische in plaats van een linguïstische invalshoek. Het boek is breed van opzet: aan bod komen onder meer Marie de France en Henryson, Chaucer en de *Speculum stultorum*. Dit geldt ook voor de secundaire literatuur: in de bibliografie prijken niet alleen Engelse, maar ook Franse, Duitse, Nederlandse en Italiaanse werken. Mann treedt in de voetsporen van Thomas Honegger, John Flinn en Hans Robert Jauss, maar haar opzet is veel ruimer.

Al met al geldt zowel voor het laatstgenoemde boek als voor het eerstgenoemde tijdschrift, zowel voor *Reynard* als voor *Reinardus*, dat de geboden stof voor elk wat wils zal zijn.

Richard Trachsler, Baudouin Van den Abeele en Paul Wackers (red.), *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society / Annuaire de la Société Internationale renardienne*, vol. 23, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011, 218 p. ISSN 0 925-4757 / E-ISSN 1569-9951.

Noten

1 Onder heel veel meer uitgever van de voortreffelijke reeks *FLMU* (*Favolisti Latini Medievali e Umanistici*) te Genua (1984-…).

2 Blijkens andere vertalingen (in het Middelnederlands, Engels en Frans) en het aantal manuscripten.

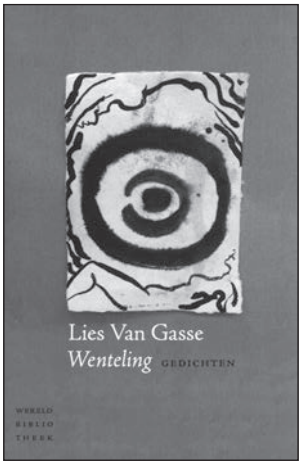
3 Men zie echter schrijver dezes, 'An Amalgam of Old and New: The *Dialogus creaturarum* and its Place in the Aesopic Tradition', in: Orbán, A.P. – Van der Poel (eds.), M.G.M., Ad Litteras. *Latin Studies in Honour of J.H. Brouwers*, Nijmegen, UP, 2001, p. 307-324.

4 Hier had een verwijzing naar Rodríguez Adrados, F., *History of the Graeco-Latin Fablee*, III: *Inventory and Documentation of the Graeco-Latin Fable. Translated by* L.A. Ray & Rojas del Canto, F., *Supplemented and Edited by the Author and Gert-Jan van Dijk*, III, Leiden/Boston/Keulen, Brill, 2003, niet misstaan.

'HET' MIDDEN IS ONVINDBAAR'

Over het dichterlijke universum van Lies van Gasse

Yvan de Maesschalck



Hoe kun je onbevangen schrijven over een nieuwe bundel van Lies van Gasse, in het besef dat nagenoeg elk vers de sporen draagt van haar vorige bundels? Hoe schrijven over een dichteres die, ondanks haar jeugdige leeftijd, een zo indringend oeuvre heeft ontsloten dat de toon finaal gezet lijkt en het dichterlijke landschap ontgonnen? Ik heb me, bij (her)lezing van *Wenteling*, die dubbele vraag herhaaldelijk gesteld. Het lijkt me voorbarig een definitief antwoord te suggereren, maar allerminst voorbarig te stellen dat zij dialogeert met haar eigen werk én met de (Nederlandstalige) traditie die haar is vooraf gegaan. Dat is opmerkelijk en maakt haar werk uitzonderlijk meerstemmig, al wordt geen enkele poëtische gangmaker genoemd en klinkt haar eigen stem boven alle vermeende of aantoonbare allusies uit.

Wenteling is bovendien, meer nog dan *Hetzelfde gedicht steeds weer* (2008) en *Brak de waterdrager* (2011), een hecht gecomponeerde bundel. Zo beweegt de ik-figuur zich door de ochtend, middag, avond en nacht van één volle dag heen. Dat

levert 33 wentelingen op, een aantal/getal dat een danteske of bijbelse bijklank heeft. Staat het etmaal waarin de ik-figuur 'als een vis', 'een goede vogel', een mes of een hond door de lucht of het water klieft, tevens voor een mensenleven of zelfs voor een hele cultuurperiode? De over de bundel verspreide 'Dat'-gedichten lijken die visie in ieder geval niet te weerspreken. Wie of wat 'Dat' mag zijn, laat zich overigens even moeilijk raden als het onplaatsbare 'hier' dat *Brak de waterdrager* moduleert. 'Dat' komt alleen voor als het redekundige onderwerp waarmee menig vers aanvangt en is menselijk, onzijdig én vrouwelijk tegelijk. 'Dat vergeet dat in haar lichaam / de kiem van ouderdom verborgen zit. / Dat is oneindig in haar verspilling'. (*Wenteling II*, p. 11) Maar dieper in de bundel heet het: 'Dat blinkt wit op het eiland, laat de dingen / lang en hard tot zich doordringen. // Dat loopt dood'. (*Wenteling XX*, p. 41) Hoe metaforisch is 'Dat'? Valt 'Dat' samen met het dichterlijke lichaam? Of met het leven zelf?

De chronologische dagorde die uit 33 momentopnames bestaat, wordt twee keer doorbroken en als het ware van lyrische kanttekeningen voorzien, wat het aantal gedichten op 35 brengt. Na 'Schot', dat volgt op *Wenteling XVIII*, kan de tijd gewichtloos 'in twee richtingen' stromen, tot hij in 'Cirkel', net voor de laatste wenteling, tot stilstand komt.

> Wij zwemmen in een volle maan
> tussen kou, wit en regen.
> De kringen zijn inwendig.
>
> We zitten vol koorts.
>
> U bent de grens.
> Als de breukvlakken elkaar raken,
> sluit dan de cirkel.
>
> De hand is tam.

'Cirkel' kan opgevat worden als een soort leessleutel of leeswijzer, al gunt hij de lezer tegelijk alle vrijheid de bundel op zijn/haar manier te interpreteren. Veroorzaakt de volle maan de lichte waan (de koorts) waar 'wij' aan lijden? Valt de aangesproken u, die in zoveel gedichten opduikt, samen met de literaire traditie die aan Van Gasses werk is voorafgegaan? Zijn de 'inwendige kringen' die hier – en elders – aan Van Ostaijen doen denken, daar een echo van? Is de tamme hand die van een dichteres die zich overgeeft aan zuivere lyriek? Is de gesloten cirkel ook daar een verwijzing naar?

Het slotgedicht *Wenteling XXXIII* begint zo: 'Deze ochtend, met niets dan gaten in het pantser / sta ik weer bij het begin' (p. 62). De cirkel lijkt gerond, want het begin waarvan hier sprake, is meteen dat van de hele bundel: 'Deze ochtend, wanneer ik als een vis tegen u opzwem / met mijn glinsterend verdriet' (*Wenteling I*, p. 9). De bundel schommelt van voor naar achter en weer terug, wentelt om zijn eigen, onzichtbare as. Verrast het dat het einde van meer dan één gedicht bijna woordelijk aansluit op het begin? In *Wenteling XXVIII* is 'een bewegingsloze danser' aan zet, die hooguit een 'onverwachte cirkel' beschrijft: van 'ik zal wild en hard om mij heen slaan' (vers 1) tot 'ik zal lang en hard om mij heen slaan' (slotvers).

Tussen het eerste en het laatste woord zoekt de ik-figuur naar een 'onvindbaar' midden. Daarom verkent ze breukvlakken of kantelmomenten, trekt ze grenzen of lijnen die orde aanbrengen in een wereld die haar overspoelt als 'een eindeloze stroom' (p. 15). En dus gaat het onophoudelijk over momenten die de tijd verdelen in ochtend, middag, avond, nacht, maar evengoed over 'bakens' die worden uitgezet (p. 30), over 'een granieten huid' of een 'schil van lucht' (p. 55), enzovoort. Daarom rijdt de ik-figuur zich onvermijdelijk vast, komt ze klem te zitten, graaft ze zich in, maar tracht ze tegelijk alle opties open te houden. In het prachtige gedicht *Wenteling XVIII* klinkt dat als volgt (p. 34-35):

> Deze nacht, tussen vuisten waar kruin op groeit
> en een wit applaus op onze wanden,
>
> wil ik vallen als glas.
>
> Ik zal zelfloos aan u zijn
> met in mijn hoofd een open spier
> die haar geluk pakt.
> Ik ben een wilde die de weg niet weet
> op deze zacht gemaasde wand.
>
> Mijn wereld is een zwaktebod.
> In deze bossen ontgin ik mijn hart.
>
> Dus deze nacht,
> wanneer bomen in mijn ogen groeien
> en elke tak mij sluit,
> zet ik mijn potlood in het zand
> en in de wereld.

Er zijn zachtere vormen van geleidelijkheid.
Het schijnt na tijden te verdorren.

Zo ben ik een nestkastje vol mensen
onder oude stenen bogen.

Er staan drie mannen aan de oever.
Soms kruipen de mannen op het dak.

Deze nacht rijd ik me vast
in het alfabet van mijn herinnering.

En hoe zacht ik ook wil vallen,
er zijn geen netten.

Lijnen zijn een afscheid van wat open lag
en vastgereden in het middelpunt

kan ik wel iets verbergen,
maar niet dit laatste akkerland.

Ik wil vrij zijn binnenin,
ook deze nacht

en ademen, opnieuw beginnen.

Ook dit achttiende gedicht levert een leessleutel: het vormt de spil/as waaromheen 34 gedichten wentelen, exact in het midden van de bundel. Het vertolkt bovendien het lyrische programma van de ik-figuur die zich, net als in *Het eiland M*, het kwetsbare en verdwaalde 'middelpunt' weet van een wereld die zich als 'een zwaktebod' aan haar voordoet. Bovendien vertolken de verzen haar ambitie aan te knopen bij de grote avant-garde van de Vlaamse dichtkunst[1] en de kleine avant-garde die Van Gasse zelf heeft in gang gezet ('het alfabet van mijn herinnering'). 'Want', heet het in *Wenteling XXIX*, 'wie zich diep in u herhaalt / komt niet terug, maar gaat ten gronde' (p. 55).[2] Nog altijd schrijft ze daarom hetzelfde gedicht steeds weer, nog altijd gaat het om 'hetzelfde verhaal, dezelfde / onpeilbare diepte' (p. 38), nog altijd wordt elke fragiele figuur die door haar verzen struint een open lichaam toegedicht: 'Het gezicht bestaat uit holtes, / het lichaam uit ontbreken' (p. 30).

Wenteling is het voorlopige hoogtepunt van een doortimmerd oeuvre, 'een spiegelpaleis van woorden / een late stroom van licht', waarin 'wij om onze as-

sen draaien' (zie *Wenteling XXIX*, p. 54). De omslagillustratie, eveneens van Van Gasses hand, geeft deze draaibeweging mooi weer. De toonaard ervan sluit naadloos aan bij haar eerder grafisch werk: *Sylvia* (2010), waarin ook de illustraties uit *Hetzelfde gedicht steeds weer* zijn verwerkt, en het samen met Peter Theunynck geschreven *Waterdicht* (2011). Woord en beeld behoren in de visie van Van Gasse tot dezelfde wereld waarin 'luide, inwendige kringen' (p. 59) deinend bewegen om een onvindbare kern: ze geven gestalte aan 'an empty circle, with her empty self at the centre'.[3] De beeldend kunstenaar die zij ook is, maakt haar lyrische en grafische werk één en ondeelbaar.

Graag kijk ik nu al uit naar de publicatie van het lang gekoesterde Hauser-project, dat ze samen met Annemarie Estor vorm geeft.[4] Er valt niet aan te twijfelen dat het een dimensie zal toevoegen aan een dichterlijk oeuvre dat niet meer is weg te denken uit de hedendaagse literatuur.

Aangepaste versie van een bijdrage die eerder verscheen in *De Leeswolf*, 19 (2013) 5, p. 315-316.

Lies van Gasse, *Wenteling. Gedichten*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2013, 63 p., ISBN 978 90 284 2522 4.

Noten

1 Bedoeld wordt eerst en vooral Paul van Ostaijen, maar de poëzie van Van Gasse doet ook soms denken aan die van Paul Snoek, Bart Janssen en Kurt de Boodt, én aan het lyrisch getinte proza van Pol Hoste. Met name in *De verzwegen Boon* (2010) gaat laatstgenoemde eveneens op zoek naar een onvindbaar middelpunt. De mysterieuze tweede persoon (u) doet bovendien denken aan een vergelijkbaar procedé in het werk van Gerrit Achterberg, terwijl de holtemetafoor herinnert aan 'the hollow man' van T.S. Eliot, die de frase op zijn beurt ontleende aan Joseph Conrads korte symbolische roman *Heart of Darkness* (1899).

2 Er staat wel degelijk 'ten gronde' (wat de kern van de zaak betreft, wezenlijk), en niet 'te gronde', wat de betekenis van het vers uiteraard helemaal zou omkeren.

3 Geciteerd naar D.H. Lawrence, *St. Mawr* (1925), opgenomen in Frank Kermode en John Hollander (ed.), *Modern British Literature*, in: *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, New York, Londen, Toronto, 1973, p. 393.

4 Beloftevolle dichteres, die onder meer *Vuurdoorn me* (2010) en *De oksels van de bok* (2012) publiceerde. Voor de tweede bundel ontving ze de Herman de Coninckprijs 2013.

Twintigste colloquium van de International Reynard Society

Alicante, 23-26 juli 2013

Hans Rijns

Het was warm (ca. 35° C), maar in Nederland en België was het niet veel kouder, liet het thuisfront ons telefonisch weten. Voor de zon hadden we dus niet naar Alicante hoeven te gaan, de hoofdstad van de Costa Blanca, zo'n 500 kilometer ten zuiden van Barcelona. Gelukkig functioneerde in alle zalen van het hoofdgebouw van de Universiteit van Alicante de airconditioning waardoor het binnen goed toeven was. Slechts 49 congresgangers kwamen dit keer weer uit alle windstreken (Japan, Amerika, Canada, Australië, Zweden, Duitsland, Zwitserland, Engeland, Spanje, Frankrijk, Italië, België en Nederland) naar het twintigste colloquium van de International Reynard Society. Opvallend was dat een groot aantal jongeren de weg naar Alicante had gevonden.

Het congres vond plaats aan de Avenida Ramón y Cajal (Avinguda Ramón i Cajal in het Catalaans) aan het eind van de prachtige promenade met palmbomen en meer dan 6 miljoen kleine marmeren gekleurde tegels: de Explanada de España. Het colloquium werd op dinsdag 23 juli 's ochtends geopend in de grote aula. Carlen Cortés, de vicerector van de faculteit Cultuur, heette ons welkom, waarna onze gastvrouw Llúcia Martin uitleg gaf over de gang van zaken.

De lezingen

Naoyuki Fukumoto opende op een zeer creatieve wijze het congres met een lezing over een Japans folkloristisch verhaal: 'Chojû-guiga'. Dit verhaal uit de twaalfde eeuw is bewaard gebleven op een rol papier van elf meter lang en 30 centimeter breed. De rol moet gelezen worden van rechts naar links en beeldt in prachtige tekeningen een verhaal uit over kikkers, konijnen en apen. Halverwege vindt een heuse sumo-wedstrijd plaats tussen een kikker

en een konijn, die gewonnen wordt door de kikker (voor meer informatie over deze opmerkelijk vertelling verwijs ik naar http://en.wikipedia.org/wiki/Ch%C5%8Dj%C5%AB-jinbutsu-giga).

Naoyuki Fukumoto maakte veel werk van zijn presentatie. Hij kopieerde de rol, een facsimile, op vellen papier (A3-formaat) en plakte deze met twee of drie tegelijk op een kleverige lat die vast zat aan een houten staketsel. Er zullen door hem heel wat uurtjes huisvlijt in deze constructie gestoken zijn. Met een ouderwetse aanwijsstok lichtte hij de afbeeldingen toe. We voelden ons allen weer kind: de meester vertelt. De presentatie werd door de aanwezigen, getuige het lange applaus, zeer gewaardeerd.

Na de koffie gingen de lezingen van start. Ook in deze tweejaarlijkse editie van het congres werden ze opgesplitst in twee sessies: A en B. Je moest dus een keuze maken. Per sessie waren er zes lezingen onder voorzitterschap van ervaren deelnemers aan de colloquia. In totaal gaven 37 deelnemers een voordracht over zeer uiteenlopende onderwerpen.

De organisatie had bij de in het voorjaar van 2013 verstuurde uitnodiging gesuggereerd lezingen te houden over de wereld van de fabliaux of over de Spaanse fabeltraditie. Slechts in drie lezingen kwamen de fabliaux aan bod: de fabliau van Auberée; de vrouwonvriendelijkheid in de fabliaux in het algemeen en tot slot 'De hond, de vrouw en de bediende', een in het Middelengels geschreven verhaal.

De Spaanse fabeltraditie was goed voor negen lezingen. Besproken werden de orale traditie van fabels in het Castiliaans, Catalaans, Galicisch en het Portugees, fabels in de *Libro de buen amor* (driemaal), de namen van de dieren in de oude Spaanse versie van het boek van *Kalila wa-Dimna*, de fabel van de haas en de vos in de Spaanse literaire traditie, de vermenging van de Arabische, Latijnse en Italiaanse namen van de dieren in *El Sermón de los animales* en de antiklerikale humor in Catalaanse verzen.

Niet iedereen had de suggesties van de organisatoren overgenomen. Vijf lezingen gingen over bestiaria: de *Bestiaire d'Amour* van Richard de Fournival, de hazelmuis die vaak in bestiaria verward wordt met andere dieren, de Arabische bronnen van de *Liber de rerum natura* van Thomas van Cantimpré, de monsterlijke voorstellingen van dieren in de bestiaria en bestiaria zonder afbeeldingen.

Naast deze min of meer traditionele onderwerpen waren er negentien lezingen over zeer uiteenlopende zaken. Zo besprak Baudouin van den Abeele vossenstaarten die voorkomen in afbeeldingen van Breughel, Dürer en Altdorfer (een prachtig artikel voor *Tiecelijn*!), werd een parodie over insecten in scholastieke debatten behandeld, kwamen de heiligen in de *Roman de Renart* voorbij en de invloed van Marie de France op de *Roman de Renart*. De verkrachting van Firapeels vrouw Harouge door de vos was het onderwerp van een lezing, evenals een fabel in de *Antiquitates Iudaicae* van Flavius Josephus over de gewonde en de voorbijganger, die teruggaat op de vos en de egel, en de dieren in *Knight of Silence* van Jacques Roubaud. Andere onderwerpen waren de kunst van de valkenjacht aan het hof van koning Arthur, de fabel van de hond en de wolf door de eeuwen heen, de ezel Burnellus in het gedicht *Speculum stultorum*, de hertaling van Creoolse fabels in het Frans, muzikale dieren in teksten en iconografie, de leeuw in *Le chevalier au lion*, de aanpassing van dieren vanaf de *Pancatantra* tot aan het *Buch der Beispiele*, de oorsprong van het verhaal over de vrek die zijn goud verbergt, de namen van de dieren in het jargon van het Italiaanse bedrijfsleven, apocalyptische dieren en profetieën uit de late middeleeuwen en het begin van de Italiaanse renaissance, de preek

over een hond en een paard in een tot nu toe onbekend manuscript en de fabel 'Björndansen' (De Dans van de Beer, 1799), een Spaanse fabel in een Zweedse vertaling.

'Onze' Reynaert de vos kwam slechts in drie lezingen aan bod. Paul Wackers besprak de ruimtelijke representatie van het sociale conflict in de *Reynaert* en promootte de Engelse vertaling van Thea Summerfield in *Of Reynaert the Fox*, uitgegeven door André Bouwman en Bart Besamusca. Sabina Tsapaeva uit Rostock behandelde *Reynke Vosz de olde* (1539) in de *Reynke de Vos*-traditie en ikzelf hield een lezing over het al dan niet voorkomen van homoseksualiteit in *Van den vos Reynaerde*, een bekend onderwerp voor de lezers van *Tiecelijn*, maar voor de rest van de wereld was dit smeuïge betoog een ware revelatie. Hierbij maakte ik flink gebruik van de Engelse editie van Bouwman en Besamusca. In *Reinardus* 25 en 26 zal een groot aantal van de lezingen gepubliceerd worden.

Talenknobbel verplicht

Je moest werkelijk over een talenknobbel beschikken om alle lezingen goed te kunnen volgen. Je had de keuze uit zestien lezingen in het Catalaans of Castiliaans, tien in het Engels, negen in het Frans en twee in het Italiaans. De keuze van de voertaal voor dit internationale colloquium blijft lastig. Alessandro Vitale Brovarone van de Universiteit van Turijn meent dat het verplicht stellen van bijvoorbeeld Engels of Frans als voertaal ten koste zou gaan van de nuances in de lezingen van de deelnemers, die zich in hun moedertaal nu eenmaal beter kunnen uitdrukken dan in een vreemde taal. Daar tegenover staat dat als men bijvoorbeeld het Catalaans of het Castiliaans niet machtig is er veel verloren gaat. Voor een Nederlander is de keuze voor de moedertaal geen optie. Wij zijn opgevoed met het besef dat weinig mensen in het veel te grote buitenland onze taal spreken en dat we ons daarom maar beter op een internationaal platform in het Engels kunnen uiten. Het was overigens wel opvallend dat de meeste deelnemers, ook de jongeren, hun talen goed beheersten. Men switchte schijnbaar gemakkelijk van de ene naar de andere taal. Ik ben bang dat er voor mij niets anders opzit dan een spoedcursus Spaans te gaan volgen met als bijvak Franse conversatie, wil ik me tijdens het colloquium in 2015 staande kunnen houden.

Drie digitale projecten

Op de laatste colloquiumdag presenteerden diverse deelnemers enkele grote digitale ondernemingen. Als eerste introduceerde Maria Luzdivina Cuesta van de Universteit van León (Spanje) *La fábula española en el siglo XIV,* een gigantisch digitaal project over de Spaanse fabels in de veertiende eeuw. Daarna vroegen Sabine Obermaier (Universiteit van Mainz) en Paul Wackers (Universiteit van Utrecht) aandacht voor *Animaliter,* een online encyclopedie over dieren in de middeleeuwse literatuur. Zij deden een oproep aan de leden om bijdragen aan deze encyclopedie te leveren. Tot slot sprak Baudouin Van den Abeele (Universiteit van Louvain-la-Neuve) over de *Speculum arabicum,* een nieuw project waarin uitgezocht gaat worden in hoeverre de Arabische wetenschap invloed op de westerse encyclopedieën heeft gehad.

De conferència de clausura

Tijdens de conferència de clausura, getiteld *Renard en la región Mediterránea,* behandelde Alessandro Vitale Brovarone de benaming van de dieren in de *Roman de Renart* in de landen rond de Middellandse zee (Italië, Frankrijk en Spanje). Met behulp van morfologische kaarten gaf hij de grenzen aan van bijvoorbeeld het zelfstandige naamwoord 'wolf' (variërend van 'loup' tot 'leu') en 'vos' (variërend van 'vulpes' tot 'vulp'). 'Renard' heeft in verschillende regio's andere connotaties. De naam kan bijvoorbeeld het personage in de *Roman de Renart* aanduiden, maar komt bijvoorbeeld ook voor in het alledaags taalgebruik om het karakter van iemand te schetsen. De lezing bracht de kaarten in herinnering die door Voskuil zijn besproken in *Het bureau,* de zevendelige cyclus gebaseerd op het reilen en zeilen van het Meertens Instituut.

Assemblée Générale

In de Assemblée Générale stelde de huidige president Alessandro Vitale Brovarone Baudouin van den Abeele voor als de nieuwe president. De organisatoren van het colloquium kregen als blijk van waardering prachtige or-

chideeën in zo mogelijk nog prachtiger vazen aangeboden. Na een moment van stilte uit respect voor vier overleden bekende colloquiumgangers, maakte Alessandro bekend dat het colloquium in 2015 in Zürich zal gehouden worden en riep hij, nu de zuidelijke landen, Italië (Ventimiglia 2009), Frankrijk (Aix-en-Provence 2011) en Spanje (Alicante 2013) achtereen de colloquia hebben verzorgd, 'het Noorden' op om in 2017 de organisatie voor zijn rekening te nemen. Alle ogen waren gericht op Zweden, maar de enige afgevaardigde staarde stoïcijns voor zich uit. Later vertrouwde hij mij toe dat hij erg opzag tegen de organisatie.

Daarna nam Paul Wackers het woord. Hij maakte bekend dat hij als medeediteur van *Reinardus* het na de 25ste aflevering wel welletjes vond. Graag geeft hij het stokje door aan de jongere generatie. Wat het beheer van de website van de SIR/IRS door een van zijn medewerkers betreft moest hij helaas zijn toezegging gedaan in 2011 intrekken. De bezuinigingen op de personeelskosten door de Universiteit van Utrecht laten extra activiteiten niet meer toe. Alessandro riep jongeren op om de website te beheren. Drie van hen boden zich aan als vrijwilliger.

Een banket en een excursie door de provincie Alicante

Op woensdagavond vond na een stadswandeling door Alicante onder leiding van een ervaren gids, het banket plaats in het restaurant La Ereta, prachtig gelegen halverwege de berg Mounte Benacantil (166 m) waarop het Castillo de Santa Bárbara staat, in de negende eeuw gebouwd door de Moren en in de dertiende eeuw veroverd door de christenen.

Het vierdaagse colloquium werd op vrijdag afgesloten met een bezoek aan het natuurreservaat Font Roja in de buurt van de stad Alcoi. Op de hellingen boven de stad bevindt zich een heiligdom – ingericht als bezoekerscentrum – met een groot Mariabeeld en een bron. Tijdens de wandeling zagen we drie vale gieren boven de bergen zweven. De industriestad Alcoi is vooral bekend om zijn jaarlijkse schijngevechten tussen Moren en christenen tijdens het kleurrijke en spectaculaire festival rond het feest van Sint-Joris op 23 april. Na een stadswandeling en een overheerlijke lunch van maar liefst vijf gangen bezochten we het Museu Alcoià de la Festa, waar in grote vitrines de prachtige, bonte kleren en wapens voor de feestelijk parade te bewonderen vielen.

Ten slotte

Het was alles bij elkaar genomen zeer de moeite waard om naar Alicante af te reizen. De gastvrijheid van Llúcia Martin en haar medewerksters, de Spaanse gulheid tijdens de lunches, die bestonden uit diverse tapas, het diner en de uitgebreide lunch op de slotdag maakten het verblijf aan de Spaanse Oostkust tot een feest. De enige minpuntjes waren dat men in het begin de weg niet kon vinden in het universiteitsgebouw – met pijlen had dit voorkomen kunnen worden – en het was ook niet altijd duidelijk waar en hoe laat men moest verzamelen (voor bijvoorbeeld de stadswandeling in Alicante of het vertrek van de bus van de Font Roja). Het was verder een geslaagde week waar ik met plezier aan terugdenk, niet in de laatste plaats omdat ik het na drie colloquia heb aangedurfd om zelf een lezing te geven.

INTERROGA ANIMALIA

Een colloquium over dieren en allegorie

Baudouin van den Abeele

Op 30 november en 1 december 2012 vond aan de Université catholique de Louvain een colloquium plaats met als titel '*Interroga animalia*: l'animal allégorique à travers le texte et l'image (XIIe-XVe siècles)'. Een tiental sprekers brachten diverse aspecten van de dierenallegorie in de middeleeuwen aan de orde.

Het colloquium vloeide voort uit het initiatief van Sabine Obermaier van de Johannes Gutenberg-Universität in Mainz om een 'virtuele encyclopedie' samen te stellen onder het motto 'Animaliter', wat staat voor '*anima*lia in *litter*is medii aevi' (zie http://www.encyclopaedia-animalium.germanistik.uni-mainz.de/). Het project werd vijf jaar geleden opgestart en evolueert traag maar gestaag. Het doel van de website is een synthetisch en kritisch beeld te geven van de gangbare kennis en symboliek over een honderdtal dieren in de literaturen van de (westerse) middeleeuwen. Het resultaat moet een flexibel en collectief instrument zijn.

De stuurgroep is internationaal samengesteld en men vindt onder de medewerkers enkele leden van de International Reynard Society, zoals Thomas Honegger, An Smets, Richard Trachsler, Paul Wackers en ondergetekende. De website is meertalig: elk artikel kan onderdelen in het Engels, Duits of Frans opnemen, naargelang van de auteur en de discipline. Een interessante inbreng is van bibliografische aard: de site geeft toegang tot een breed opgevatte literatuurlijst die zowel op genre, op thema als op dier kan geraadpleegd worden. Momenteel zijn circa 5000 titels beschreven.

Maar terug naar het colloquium van Louvain-la-Neuve. De titel werd vrij geïnspireerd door een Bijbelcitaat uit het boek *Job* (12, 7): 'Nimirum interroga iumenta et docebunt te et volatilia caeli et indicabunt tibi'. ['Vraag het de dieren, ze zullen het je zeggen, de vogels kunnen het uitleggen' – Willibrordvertaling.] Dit vers werd in middeleeuwse preken vaak aangehaald, als aanzet tot het actief zoeken naar een diepere betekenis in de natuur. Met een aangepaste hermeneutiek kunnen de dieren de mens wegwijs maken in zijn tocht naar vervol-

making. De *sensus spiritualis* van de vroegchristelijke *Physiologus* en de *senefiance* van de Oudfranse bestiaria zijn de basis van de middeleeuwse dierenallegorie.

Dit colloquium was een gelegenheid om enkele minder bekende genres en teksten onder de loep te nemen, wat in de volgende bijdragen werd uitgewerkt:

Brigitte Resl (University of Liverpool), 'Animals and allegory in Alexander Neckam's De naturis rerum';

Henryk Anzulewicz (Albertus-Magnus-Institut, Bonn), 'Lupus rapax. Allegorisches und Naturkundliches über den Wolf bei Albertus Magnus';

Richard Trachsler (Universität Zürich), 'Quand Renart s'allégorise. L'exemple de Renart le Contrefait';

Helmut Brall-Tuchel (Universität Düsseldorf), 'Recht und Gerechtigkeit in der mittelalterlichen Tierdichtung';

Rémy Cordonnier (Médiathèque Municipale de Saint-Omer), 'A propos du Libellus septem peccatorum mortalium venena eorumque remedia describens, qui dicitur Venenum Malachiae';

Baudouin Van den Abeele (Université catholique de Louvain), 'Allégoriser les livres d'Aristote sur les animaux?';

Eva-Maria Tönnies (Universität Köln), 'L'oiseau comme allégorie du poète dans la lyrique';

Craig Baker (Université libre de Bruxelles), 'L'allégorie animale dans les dits français';

Jacqueline Leclercq-Marx (Université Libre de Bruxelles), 'L'allégorie animale dans les frontispices des évangiles. Les cas particuliers de la Bible de Floreffe et de l'Evangéliaire d'Averbode';

Uwe Ruberg (Universität Mainz),'Beglaubigungsstrategien konfessionspolitischer Auslegungen am Beispiel des Tierprozessions-Kapitells im Straßburger Münster';

Jacques Berlioz (EHESS, Paris), 'L'efficacité allégorique: discours croisés sur l'animal exemplaire';

Van dit colloquium zijn geen specifieke handelingen voorzien. Enkele bijdragen zullen evenwel als artikel in een volgend jaarboek van *Reinardus* verschijnen. De lezers van *Tiecelijn* zullen er dan ook van op de hoogte worden gehouden.

REYNAERTKRONIEK 2012

Rik van Daele

11 02 12

De heemkundige kring d'Euzie en het Reynaertgenootschap organiseerden de twintigste Herman Heyselezing in Stekene. Gastspreker Veronique de Tier, redacteur van het *Woordenboek van de Vlaamse dialecten*, belichtte het dialect van Stekene en omgeving in een breder perspectief, onder de titel 'Over d'achtergoarasse, piezewieters en een pielekekaat'. Tijdens de bijeenkomst werd het *Stekens dialectwoordenboek*, samengesteld door Boudewijn Dhondt, officieel voorgesteld. De lezing wordt jaarlijks georganiseerd ter ere van en ter nagedachtenis aan Stekenaar Herman Heyse (1937-1992), medestichter en redacteur van *Tiecelijn* en stichtend voorzitter van d'Euzie.

11 03 12

In kasteel Blauwendael in Waasmunster werd Diedelinde Buffel uit Oostkamp uitgeroepen tot laureaat van de negende editie van de poëzieprijs Armand van Assche voor jonge dichters. Thema van deze tweejaarlijkse wedstrijd was 'Van vossen en zoO'. Waasmunster nam in 2012 het voorzitterschap van het Intergemeentelijk Project Het Land van Reynaert waar.

15 03 12

Op 15 maart was het 100 jaar geleden dat L.P. Boon (1912-1979) in Aalst werd geboren. Vooral in Antwerpen en Aalst werd in 2012 een Boonjaar georganiseerd, dat onder de noemer *Boon2012!* hulde bracht aan een groot en veelzijdig kunstenaar. In Aalst lag de nadruk op Boons historische romans en enkele 'Rebellen!' uit zijn werk. Het Letterenhuis in Antwerpen belichtte onder de titel 'Villa Isengrimus' Boons worsteling met de moderne wereld en de grote stad. De tentoonstelling bracht het verhaal van Boons schrijverschap en van zijn strategische terugtocht uit de naar Boons gevoel steeds barbaarser wordende samenleving. In zijn boeken ging Boon de confrontatie aan met de moderne wereld en de grote stad. Maar in het echte leven ontvluchtte hij die stad. Eind 1952 verruilde hij zijn rijtjeshuis in Aalst voor een bescheiden villa in het groen in Erembodegem. Deze villa kreeg de 'wolvennaam' *Isengrimus*, verwijzend naar de naam van zijn vrouw Jeanneke de Wolf én naar de wolf

uit *Van den vos Reynaerde*. Boon identificeerde zich vaak met de wolf. In een gesprek met Joos Florquin (*Ten huize van*, 8, p. 11) antwoordde hij op de vraag of hij een Reynaert was: '[…] ik vrees eerder een beetje dat zij [zijn vrouw] de Reinaert is. Zij heet De Wolf, maar ik ben de wolf.' En wat verderop: 'Ergens voel ik me verwant met de wolf, die altijd zit in het hoekje waar de slagen vallen' Soms zag de schrijver zich evenwel ook als een sluwe vos, een tweede Reynaert, die een strategische terugtocht uitvoerde. Vanuit zijn schuilplaats aan de rand van de stad stelde hij het wrede karakter van de naoorlogse wereld aan de kaak. Op de affiche van de tentoonstelling werd onder andere het begin van Boons Reynaertroman *Wapenbroeders* afgedrukt. Na het bezoek aan de tentoonstelling konden de bezoekers een kaartje invullen met het antwoord op de vraag of L.P. Boon een Reynaert de vos dan wel een Isegrim de wolf was.

Ook in Sint-Niklaas werd het Boonjaar gepast gevierd. Britt Kennis, verbonden aan het L.P. Boon Documentatiecentrum, gaf op woensdag 18 april een Boonlezing in de Bib. Op 21 april volgde een avondprogramma rond L.P. Boon door voordrachtkunstenares Marcella Piessens.

30 03 12

Jean Batany, emeritus professor aan de Université de Caen, overleed op 30 maart 2012 na een lange ziekte. Batany was een opmerkelijke gast tijdens de colloquia van de Société internationale renardienne. Deze 'Renart un peu fantaisiste dans le monde de la linguistique française et de la littérature médiévale' publiceerde meer dan een dozijn Renartbijdragen, waaronder enkele in *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*. Bijzonder interessant, origineel van ideeën en zeer lezenswaard is zijn boekje *Scène et coulisses du 'Roman de Renart'* (Parijs, Sedes, 1989). Op de cover liet Batany het Reynaertmonument van Anton Damen in Hulst afdrukken, waarmee hij zijn interesse in het Reynaertgebeuren in het Nederlandse taalgebied uitdrukte.

22 04 12

In de binnenstad van Sint-Niklaas organiseerde het Reynaertgenootschap in het kader van de Erfgoeddag 2012 en de literaire manifestatie *Archipel* de Reynaert- en Uilenspiegelwandeling 'Vos en Uil'. Hilde Reyniers en Rik van Daele namen de deelnemers tijdens een korte wandeling mee langs beeldend werk van Karel Aubroeck en Mark Macken (Tijl Uilenspiegel) en van Albert de Smedt, Hilde Metz en Albert Poels (Reynaert).

Tijdens de Erfgoeddag werd de vos ook gespot in het Museum van Deinze en de Leiestreek. In samenwerking met Reynaertstad Sint-Niklaas werden enkele grote beschilderde negentiende-eeuwse Reynaertpanelen van Henri Verbuecken in Deinze geëxposeerd. Vanuit het museum startte een zoektocht doorheen het centrum van Deinze. Op diverse locaties werd het Reynaertverhaal tot leven gewekt via de inzet van de leerlingen van Leiepoort, campus Sint-Hendrik. Zij gaven gestalte aan de personages uit het Reynaertverhaal. De wandeling hield halt bij verschillende plaatsen die een link hebben met het Canteclaergebeuren. Deinze is immers de stad van de Canteclaerstoet.

05 05 12

Jean Dufournet, emeritus professor van de Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, overleed op 5 mei 2012 op tachtigjarige leeftijd. Dufournet was een van de grote Franse renardisten. Hij publiceerde onder andere de edities van *Le Roman de Renart (branches I, II, III, IV, V, VIII, X, XV): chronologie, préface, bibliographie, notes et lexique* (Parijs, Garnier-Flammarion, 1970), *Le Roman de Renart*, 2 vol. (id, 1985) en *Le Roman de Renart, branche XI: Les Vêpres de Tibert le chat* en *Le Roman de Renart, branche X: Renart et le vilain Liétard*, in de reeks *Traductions des Classiques Français du Moyen* Âge. (Parijs, Honoré Champion, 1989). Diverse bijdragen van Dufournet werden gebundeld in *Du Roman de Renart à Rutebeuf* (Caen, Paradigme, 1993). Hij begeleidde vele doctoraten en inspireerde enkele Japanse studenten-onderzoekers (N. Fukumoto, N. Harano en S. Suzuki), die de studie van de *Roman de Renart* naar Japan exporteerden en een editie van de *Roman de Renart, d'après les manuscrits C et M* bezorgden. (France Tosho, Tokyo, 1983).

Dufournet heeft net als Jean Batany (zie deze kroniek: 30 03 2012) vele generaties jonge mediëvisten opgeleid, geïnspireerd en gestimuleerd. Een overzicht van hun Renartwerk tot 1998 is te vinden in Kenneth Varty's bibliografie *The* Roman de Renart. *A Guide to Scholarly Work* (Lanham, Md., & Londen, 1998).

28 05 12

Vele pinksterdagen stonden in het Waasland sinds 1963 in het teken van de bijeenkomsten van de Orde van de Vossenstaart. Het middeleeuwse Reynaertverhaal begint immers 'in eenen tsinxen daghe'. Het verhaal eindigt met (schijn)vrede: 'Ende maecten pays van allen dinghen'. In kasteel Wissekerke te Bazel werd op pinkstermaandag 28 mei een punt gezet achter 50 jaar Orde van

de Vossenstaart. Na een historische foto, een vriendschapsglas, het welkomstwoord van voorzitter Marcel Ryssen en een herdenking van de overleden vossenridders Jo van Eetvelde en Antoon Vermeylen werden vier verdienstelijke reynaerdisten gelauwerd: de Nederlandse Reynaertexegeten André Bouwman en Bart Besamusca, acteur (en koning Nobel zelve): Willy Coppens en culturele duizendpoot Ludo Simons. Met hem werd een cirkel gesloten die begon met de aanstelling van de grootvader van Simons echtgenote Leentje Vandemeulebroecke (de dichteres Jo Gisekin), met name Stijn Streuvels. De nieuwe ridders ontvingen een prachtige oorkonde van Joke van den Brandt en Frank-Ivo van Damme en werden getooid met een vossenstaart. Voor de afwezige Antoine Denert, dertig jaar lang burgemeester-gastheer, maakten deze kunstenaars een prachtige oorkonde als dank voor zijn jarenlange gulheid en sympathie voor de vereniging. Vossenridder Marc Moorthamer en zijn muzikale wapenbroeder Marc van Meersche zorgden voor de muzikale intermezzi. Na de dankwoorden en een tussenkomst van Rik van Daele over Reynaert in de tijd van Gerard Mercator (die 500 jaar geleden in de Kruibeekse deelgemeente Rupelmonde werd geboren) trok het gezelschap naar de kasteelkelder voor een reynaerdiaanse maaltijd met Coppebout, Reynaertbier, kriekjes en rijstpap. De maaltijd werd speels onderbroken door korte en vaak speelse reynaerdiaanse tussenkomsten. Oud-voorzitter Freddy van Bogget schetste in een slotwoord de overgang van luimige, zeer improvisatorische bijeenkomsten naar meer academische bijeenkomsten waarin het 'exegetische karakter' op den duur de overhand kreeg. Rik van Daele luidde als afscheid zevenmaal de 'mobiele kasteelklok', waarna alle ridders huiswaarts keerden. En ze maakten 'pays van alle dinghen'.

10 06 12

In Sint-Niklaas vond de wereldpremière van *De Valschaard met den Grijzen Baard* plaats, een kleine voorstelling van figurentheater Tieret en Jeugdtheater Ondersteboven mét live muziek. De voorstelling werd gemaakt om te spelen in kleine zalen (bibliotheken, scholen en kleinere cultuurhuizen). Wij onthouden u de inleidende tekst niet: 'V.T. Govaerts (Drs. Em.) leidt u volgaarne, in zijn hoedanigheid van erevoorzitter van het Reynaertgenootschap De Valschaard met den Grijzen Baard, rond in de wondere wereld van Reynaert. Nu zijn trouwe rechterhand Norbert Goedertier – de brave borst – evenwel tijdelijk buiten strijd is, loopt Drs. Em. Govaerts' uiteenzetting danig uit de hand …' Aan de

basis van de voorstelling lagen de poppen van Patrick Mahieu (figurentheater FroeFroe) en de tekst van Joost van den Branden die voor het project 'Het land van Reynaert' werden gemaakt dat in mei 2011 in recreatiedomein De Ster in Sint-Niklaas werd gerealiseerd.

10 06 12

In de Bib van Sint-Niklaas liep tot 9 september de tentoonstelling *Weg van Walburg. Zeven Reynaertpanelen van Henri Verbuecken*. Centraal stonden zeven laatnegentiende-eeuwse Reynaertdoeken die de stad Sint-Niklaas in 1973 aankocht en die een vaste stek hebben gevonden in het Sint-Niklase kasteel Walburg. De werken werden gemaakt ter versiering van een Antwerps burgerhuis door meester-decorateur Henri Verbuecken in de stijl van de Arts and Crafts Movement. In de expo werd de relatie tussen het 'woord' (de teksten van Jan Frans Willems) en het 'beeld' (de prenten van Wilhelm von Kaulbach) op de doeken belicht. Er werd ingegaan op de iconografische bronnen – Kaulbachs beroemde prenten voor Goethes *Reineke Fuchs* –, de Arts and Crafts Movement en de naleving van het werk van Kaulbach en Jan Frans Willems in de Nederlanden. Verbuecken blijkt meer dan een kopiist. Hij etaleert zich als een knap tekenaar en voegt Kaulbachs tekeningen op een intelligente manier samen tot boeiende nieuwe composities.

09 09 12

De gemeente Waasmunster was in 2012 voorzitter van het Intergemeentelijk Project Het land van Reynaert. Naar aanleiding van de Open Monumentendag Vlaanderen, met als thema 'Muziek, woord & beeld', werd werk van beeldende (amateur)kunstenaars getoond in kasteel Blauwendael onder de titel 'Verbeeldende vossenstreken'. In de mooi uitgegeven brochure werd Reynaertwerk van 23 kunstenaars afgebeeld. Alle kunstenaars reflecteerden over de vos zelf. Diana Filiaert schreef: 'Hoewel Reynaert een sluw, geniepig, egocentrisch, wreed, immoreel, meedogenloos, ondoorzichtig, manipulatief, demonisch, verdorven, gevoelloos, leugenachtig, bedrieglijk, schijnheilig, verdorven beest was, wist hij me toch te inspireren voor dit drieluik.' Wij waren getroffen door de 'Sluwe Reinaert' van Willy Gerlo ('Stil en verscholen tussen de bomen in het bos. Wacht op zijn prooi, Reinaert de Vos') en door het verhaal van oud-burgemeester Eric van Mele, die de vos in de context van de commedia dell'arte plaatste. De tentoonstelling was te bezichtigen op 9, 15 en 16 september.

15 09 12

In het Catharinastraatje in Daknam, de kleinste deelgemeente van Lokeren, vond de inhuldiging plaats van het kunstwerk de 'Troon van Koning Nobel'. Reynaert is al meer dan 50 jaar een toeristisch icoon voor Daknam. Plaatselijke en regionale geschiedkundigen en aandachtige Reynaertlezers kwamen destijds op het idee om 'sconinx hove', waar Nobel de scepter zwaaide, te situeren in Daknam, op de plaats van een vermeend middeleeuws jachtslot. Dit vroegere jachtslot wordt gesitueerd tussen de Middendam, de Pontweg en het Catharinastraatje. De 'Troon van koning Nobel' kreeg op een buurt- en kindvriendelijke wijze een plaats in Daknam op initiatief van het lokale verenigingsleven en met de financiële ondersteuning van de vzw Ast Fonteynegenootschap. Het Daknamse verenigingsleven (o.m. het ACV-ACW, de Reynaertkring, de Oud Soldatenbond, het Sportcomité en de Kerkfabriek) hebben gezamenlijk hun schouders onder dit project gezet. Na de oproep van de lokale bellenman waren er toespraken van dr. Lucien de Cock namens de vzw Ast Fonteyne en van schepen Filip Liebaut namens het lokale verenigingsleven.

16 09 12

De jaarlijkse zomerzoektocht van het Davidsfonds in het Land van Reynaert werd op 16 september afgesloten. Hoewel Mercator de hoofdrol op zich nam, kwamen ook vossenliefhebbers aan hun trekken. Bij de inschrijving ontvingen de deelnemers de monografie *Het Waasland. Een waarachtige ontdekking* van oud-journalist Wouter Vloebergh. Het mooi geïllustreerde boek bevat een uitvoerig vossenhoofdstuk: *Schavuit op het schavot: De Reynaertrage* (p. 22-31). Een recensie van dit boekje verscheen in *Tiecelijn 25*.

15 11 12

De Vlaamse Erfgoedbibliotheek opende de deuren van haar onlineschatkamer: www.flandrica.be. Deze virtuele erfgoedbibliotheek vol prachtig geïllustreerde handschriften, kostbare oude drukken en ander historisch materiaal biedt zowel een unieke kijk op het verleden als inspiratie voor de toekomst. U kunt op de site de Reynaertdruk van Hieronymus Verdussen bewonderen (http://flandrica.be.halotest.cc.kuleuven.be/items/show/660/).

17 11 12

Tiecelijn 25 werd voorgesteld tijdens een feestelijke academische zitting in de Trouwzaal van het stadhuis van Sint-Niklaas. Schepen van Cultuur Lieve

van Daele verwelkomde de 135 aanwezigen. Voorzitter Marcel Ryssen gaf vervolgens een persoonlijke kijk op 25 jaar Reynaertgenootschap. Emeritus professor Jo Reynaert (UGent) hield de gelegenheidstoespraak 'Over reynaerdie', waarna Walter Verniers een fragment uit zijn nieuwe Reynaertbewerking debiteerde … met de tablet in de hand. Rik van Daele stelde tot slot *Tiecelijn 25* voor. De jonge saxofonist Vincent Alpaerts zorgde voor de muzikale intermezzi. Alle aanwezigen ontvingen een fraai geschenk: de Reynaerthertaling van Walter Verniers, die werd uitgegeven door het Reynaertgenootschap met de steun van de Erfgoedcel Waasland, het Intergemeentelijk Project Het land van Reynaert en de cultuurraad van Sint-Niklaas.

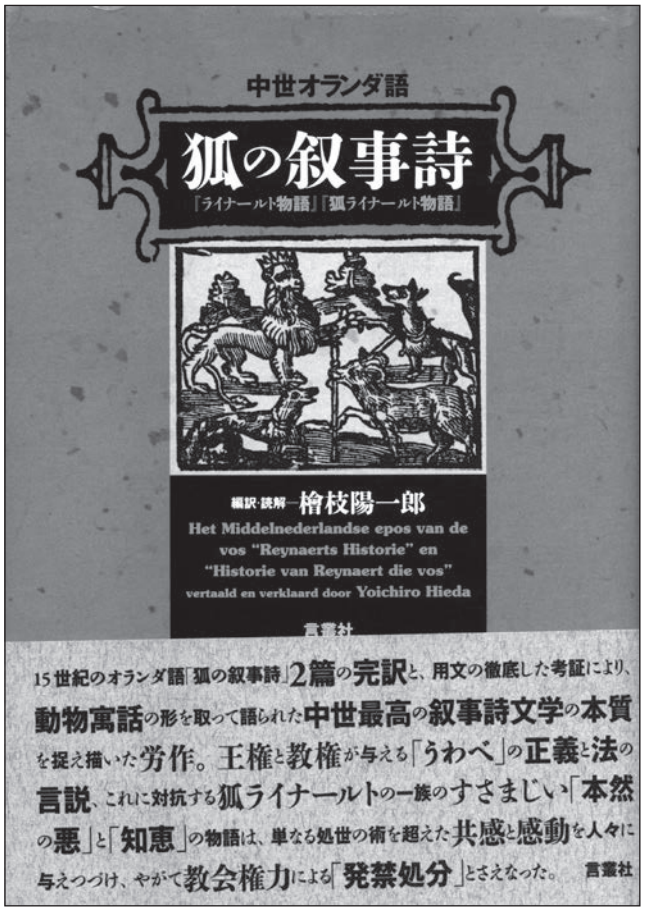
24 11 12

In gemeenschapscentrum Hoogendonck te Waasmunster vond de bekroning van het voorzitterschap van het Intergemeentelijk Project Het Land van Reynaert 2012 plaats. Het centrum was het decor van de tweede editie van de Reynaertvertelwedstrijd van de Marnixring Land van Waas. Zes middelbare scholen uit Sint-Niklaas, Lokeren en Beveren namen deel. Het Reynaertverhaal werd tweemaal verteld, telkenmale in zes delen opgesplitst. Laureaat werd Emeline Vanhooren. Merel Jordans werd tweede en Hannelore Weetjens derde. Jente Maes ontving de prijs van het Reynaertgenootschap. De publieksprijs was voor Jana de Ryck. Het Reynaertgenootschap was vertegenwoordigd in de jury.

Eind 2012

In Kyoto publiceerde Tiecelijnabonnee professor Yoichiro Hieda *Het Middelnederlandse epos van de vos 'Reynaerts Historie* en *Historie van Reynaert die vos*. Hieda is verbonden aan de Ritsumeikan University, College of Letters / Graduate School of Letters in Kyoto (Japan). Zijn onderzoeksvelden zijn Germaanse talen, Middelnederlands, de grammatica van het Nederduits en het middeleeuwse dierenepos *Van den vos Reynaerde*. De *Reynaert* is ondertussen beschikbaar in de meeste Europese talen, het Esperanto, het Chinees en het Japans.

Deze kroniek, die zich vooral concentreert op manifestaties waarbij het Reynaertgenootschap en haar leden betrokken waren, werd samengesteld op basis van de berichten uit de e-brieven 2012 van het genootschap. Deze e-zines zijn integraal beschikbaar op www.reynaertgenootschap.be/node/182.



Reynaertuitgave van Y. Hieda

IN MEMORIAM WIM VAN REMORTEL (1939-2013)

Christl van den Broucke

Hoewel het volop zomert besloot ik bij het schrijven van dit stukje naar *Die winterreise* van Franz Schubert te luisteren. Op 10 november 2013 draagt de Koninklijke Piet Stautkring een concert met deze muziek op in memoriam aan Wim van Remortel.

In memoriam, want Wim van Remortel (Beveren, 18 april 1939 - 2 februari 2013) is niet meer. Wim leeft verder in zijn werk, dat is een troost natuurlijk maar het is zijn boeiende en veelzijdige persoonlijkheid die we missen en die we alleen nog in herinneringen kunnen proberen te vatten.

Ik herinner me hoe hij zich na zijn hartoperatie met hernieuwde energie op verschillende nieuwe projecten stortte, gedreven om te leven. Hoe hij in 2011 voor de prachtige tentoonstelling 'Met varkenskleppen' de beide zalen van kasteel Cortewalle volledig met nieuw werk vulde.

Ik herinner me hem als scheppend meester die vol overgave schitterende plannen voor nieuwe projecten maakte en dan met problemen geconfronteerd werd. Eén van de grote opdrachten die hij recent afwerkte was een reeks van 300 prenten die door de gemeente Beveren bij bijzondere gelegenheden als relatiegeschenk zullen aangeboden worden. Het kostte hem veel tijd en energie om de meest typerende locaties te vinden en de ideale gezichtspunten op te sporen, daarna moest hij alles in het juiste perspectief bij elkaar brengen. Toen hij eindelijk met het tekenen klaar was, werd het printen bemoeilijkt door technische problemen.

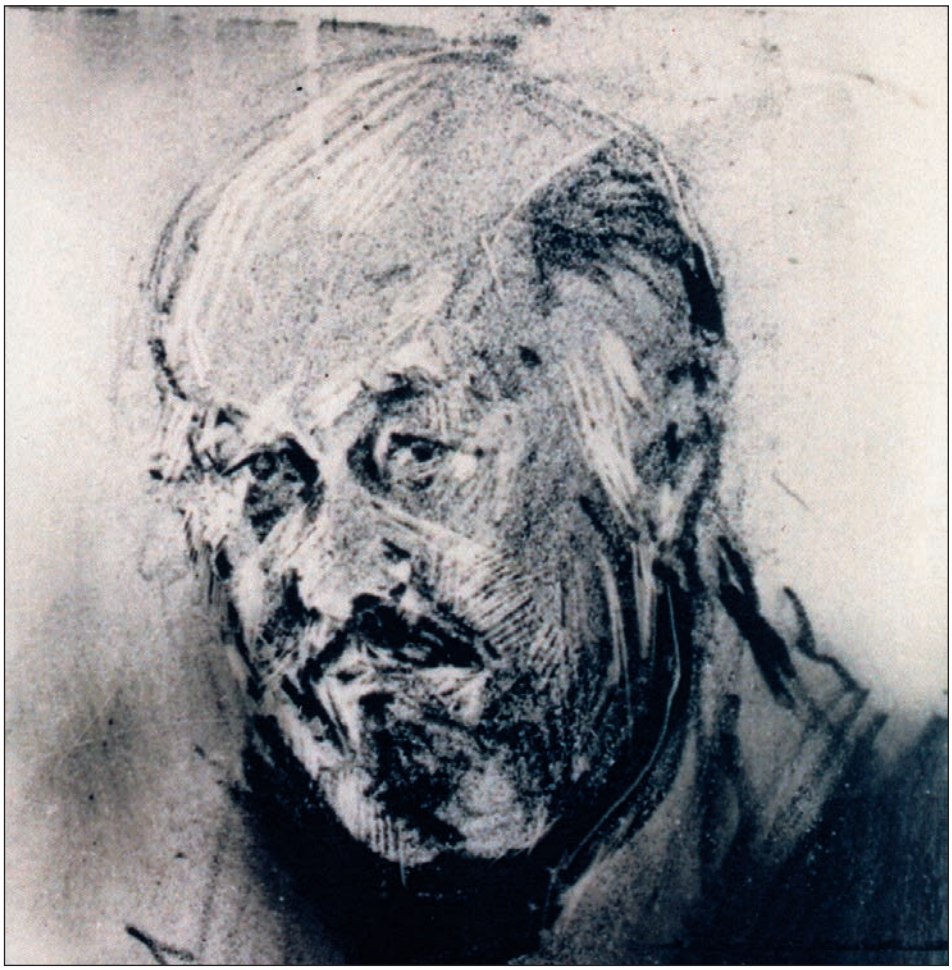
Ik herinner me de vurigheid waarmee hij het werk van collega-kunstenaars prees. Nooit zomaar, steeds sterk argumenterend: technische vaardigheden, vormgeving, licht en kleurgebruik. Kritisch ook: hij prees nooit de man of vrouw maar steeds het werk of een reeks werken. Vorig jaar curateerde hij CONFRONTATIE, een tentoonstelling die de Koninklijke Wase Kunstkring naar zijn concept organiseerde en waarin hij kunstenaars met verschillende visies met elkaar confronteerde en zo een manier vond om kwaliteitsvol werk van mensen die in zeer uiteenlopende stijlen werken, toch opnieuw in relatie met elkaar te brengen.

Ik herinner me hoe hij zich inzette om samen met vriend en collega George Staes, mensen van de gemeente Beveren en van de KPSK (Koninklijke Piet Stautkring) een tentoonstelling met werk van Jos Hendrickx in het Duitse Wittenberg te realiseren. (De tentoonstelling werd later in Beveren hernomen.)

Ik herinner me ook de mooie muziek die ik steeds op de achtergrond hoorde als we met elkaar telefoneerden, de reeksen tekeningen, etsen, litho's, schilderijen en prints die in zijn atelier en de ruimte ernaast gestockeerd werden. De prachtige kerkdienst met ongelooflijk mooie muziek die hij meehielp te organiseren na de dood van zijn moeder. En hoe hij, toen ik hem hierover eens complimenteerde, zei dat hij dit voor zijn moeder had gedaan, dat het heel anders zou zijn bij zijn eigen overlijden. Hoe hij na een vergadering kon genieten van een Orval of tijdens de reis naar Wittenberg van een goed glas wijn en snoekbaars met asperges.

Wim van Remortel was een heel bijzonder iemand. Hij was Laureaat van het Nationaal Hoger Instituut Antwerpen en doctor in de plastische kunsten en zijn werk werd gewaardeerd in binnen- en buitenland, maar hoewel zijn etsen, schilderijen en computerprints ook menige Beverse huiskamer sieren bleef hij in zijn eigen gemeente gewoon Wim. Maar wel een Wim die zich inzette voor het goede doel, graag gezien was in het verenigingsleven en niet bang om een kritische opmerking te maken als hij het niet eens was met de gemeentepolitiek.

Wim was lid van verscheidene verenigingen. Ik leerde hem voor het eerst kennen als de man die voor KET (Kamer Edelweiss Toneelgroep uit Beveren) de logo's en het drukwerk ontwierp. Een van de dingen die ik hem had willen vragen was waarom hij zich zo aangetrokken voelde tot deze toneelvereniging. Een beeldend kunstenaar werkt net als een schrijver in eenzaamheid, mist vaak een klankbord, een kritisch oog of een schouderklopje. Het was in die richting dat ik gokte, theater en muziek zijn artistieke media die op een heel andere wijze communiceren; het scheppingsproces vertrekt net zo vaak vanuit een groep mensen als vanuit een individu en er is direct contact met het publiek, er is applaus. Ik zal deze bedenkingen nooit meer kunnen toetsen aan de zijne. Ik leerde wel van zijn jeugdvriend, de Beverse ereburgemeester François Smet dat het Wim was die het idee lanceerde om een toneelvereniging op te richten. Het was Wim die de leden van de studentenvereniging Kamer Edelweiss bezielde om toneel te gaan spelen niettegenstaande de televisie op dat moment zijn grote intrede deed en er getwijfeld werd of er nog een toekomst bestond voor amateurtoneel. 'Typisch Wim,' zegt Smet, 'hij steekt de vonk aan



het vuur, wakkert het aan en zodra het goed brandt, houdt hij zichzelf op de achtergrond.' In het eerste stuk speelde hij zelf nog mee, later ging hij vooral zorgen voor de affiches, de programmabrochures en het ontwerpen van de decors. Wim kon volgens François Smet ook goed acteren maar hij scheen geen behoefte te hebben om in de schijnwerpers te staan. Zijn succes als beeldend kunstenaar en professor aan het Hoger Instituut lieten hem wellicht ook niet veel tijd om de rollen in te studeren.

Als lid van KET ontwierp hij ook de logo's en het drukwerk voor de verschillende musicals die cultuurcentrum Ter Vesten samen met de Beverse verenigingen organiseerde. Voor elk van deze musicals maakte hij ook telkens een reeks premieprenten die als relatiegeschenk aan de sponsors werden gegeven. Wim was een veelzijdig kunstenaar. Hij maakte grafiek, schilderde en hij was een schitterend tekenaar. Ongeveer rond de periode van de eerste musical, *Mistero Buffo*, breidde hij zijn technieken uit naar de computergrafiek. Meestal vertrok hij hierbij van een tekening die hij scande, op de computer verder bewerkte en – indien nodig – opnieuw afdrukte en met verf, potlood of inkt verder bewerkte, de processen herhalend tot het resultaat hem bevredigde.

In 2002 was Beveren de gastgemeente voor het Intergemeentelijk Reynaertproject en Ter Vesten organiseerde samen met verschillende Beverse verenigingen de musical en het project *Reynaert, de Vosical*. De premieprenten die hij voor deze musical maakte waren allemaal computerprints. Hij vond deze techniek zo fascinerend omdat die hem in staat stelde een reeks unieke prints te maken. De traditionele grafische technieken worden immers vooral gebruikt om een grote oplage te drukken van éénzelfde ontwerp. Bij een computerprint kon hij in elke print een kleurnuance wijzigen of een element weglaten of toevoegen zodat ze alle uniek werden.

Voor deze musical ontwierp Wim ook de decors. Een aantal van de ontwerptekeningen die hij hiervoor maakte, gaf hij aan toenmalig directeur van Ter Vesten, Rik van Daele, wetende dat die een speciale voorliefde voor de vos heeft en de penseeltekeningen zou koesteren. Nu Beveren in 2014 opnieuw voortrekker van het Intergemeentelijk Reynaertproject is, heeft Rik de tekeningen ter beschikking gesteld om te gebruiken voor een herinneringstentoonstelling aan de *Vosical* in de foyer van Ter Vesten. Het is een reeks penseeltekeningen in inkt, originelen dus, geen grafiek, geen prints. Bij het maken van een tekening vertrok Wim steeds vanuit zijn fantasie. Hij gebruikte nooit foto's als vertrekpunt. Andere kunstenaars doen dat wel vaak, het is immers heel moeilijk om bijvoorbeeld een vos te tekenen, zonder de typische kenmerken of houdingen van een echte vos voor ogen te hebben

maar Wim kon dat wel. Een foto vond hij te eng. 'Het perspectief van een foto is nooit hetzelfde als dat van een menselijk oog,' stelde hij. Naar de natuur maakte hij zijn tekeningen zelden. 'Je moet de toeschouwer de ruimte laten om in zijn eigen fantasie de tekening verder aan te vullen,' was zijn redenering daarbij. Maar dergelijk tekentalent komt natuurlijk niet vanzelf. Om tekeningen vanuit de eigen fantasie op papier te zetten, is een geoefende hand nodig. Alleen omdat hij reeds van jongs af, jarenlang telkens opnieuw en opnieuw tekeningen naar de natuur maakte, was hij in staat om uiteindelijk vanuit zijn fantasie te werken. Hij kon het tekenen ook niet laten. Op vergaderingen leek het soms of hij notities nam maar eigenlijk tekende hij kleine portretjes van mensen wiens uitdrukking of houding hem op dat moment boeiden. Van hem hoorde ik ook het sprookje van de keizer van China die een tekening van een haan bestelt bij een gerenomeerd kunstenaar. Het geduld van de keizer wordt lang op de proef gesteld, de tekening raakt maar niet klaar, tot de keizer zelf na weken, maanden, jaren wachten naar het atelier van de schilder gaat. Die man neemt een wit vel papier, kiest een penseel uit en zet met slechts één enkele krachtig haal het ultieme portret van het dier op het blad. De hele hofhouding is verontwaardigd maar de keizer zelf opent de deur naast het vertrek, waar stapels tekeningen liggen, de oefeningen die de kunstenaar maakte om de haan in één keer, met één enkele penseelstreek te kunnen treffen. Het verhaal zou over het werk van Wim kunnen gaan. Het wordt in elk geval erg gewaardeerd in China en dat zegt iets over de manier waarop hij het penseel hanteert. In China wordt immers ook met penseel geschreven, een penseelstreek wordt daar steeds streng en met veel inzicht en kennis beoordeeld. Prachtig aan de reeks ontwerpjes voor de *Vosical* is hoe hij met een minimum aan lijnen zowel karakter, houding, uitdrukking als beweging weet weer te geven. Boeiend ook zijn de verschillende tinten zwart die hij uit zijn inkt weet te halen: soms lijkt een vlak reeds zwart en dan lukt het hem toch om er nog meer diepte aan te geven. 'Zwart' was zijn stokpaardje, hij had een voorliefde voor dames met zwart haar maar hij kon met nog meer passie en vuur over zwarte inkt praten: 'zo zwart, hé … !' en dan knikte hij, keek je aan met een blik die verwachtte dat je wist hoe zwart hij bedoelde … en zweeg. Want er is natuurlijk geen woord meer voor iets dat nog zwarter dan zwart is.

Wim heeft nog een andere link met theater en muziek, merk ik nu pas. Zijn leermeester Jos Hendrickx introduceerde de lithografietechniek in de grafiekopleiding aan de Antwerpse academie. Litho's of steendrukken waren gedurende lange tijd de ideale techniek om partituren en theateraffiches te drukken. Wim promoveerde als doctor met een proefschrift waarin hij de geschiedenis van deze techniek behandelt. Omdat hij deze titel niet in België kon halen,

premieprent door kunstenaar Wim Van Remortel

premieprent vossen door kunstenaar Wim Van Bernaerts

leerde hij Spaans. Het zou immers Goya geweest zijn die de lithografie als expressievorm in de kunst introduceerde. Voor een levensgenieter als Wim zal het geen toeval zijn dat hij voor de universiteit van La Laguna op Tenerife koos. Ooit verklapte hij me dat hij in de thesis uitlegde hoe de lithografie Mozart in de gelegenheid stelde om de muziekpartituur van de opera *De toverfluit* in een grotere oplage te verspreiden. Er is een nummer van de *Beverse Klok* aan die thesis gewijd en daarin lees ik dat het eindwerk uit drie delen bestaat:

> La machia de la vida sin odio – de magie van het leven zonder haat, over de geschiedenis van de lithografie, geënt op het libretto van Die Zauberflöte van W.A. Mozart;
>
> La machia de la lithografia – de magie van de lithografie, waarin de mogelijkheden die dit medium aan de kunstenaar biedt, worden uitgelegd;
>
> Sobre la vida, una tesis sin palabras – over het leven zonder woorden, waarin de techniek met droge naald wordt onderzocht.

Dit is een vraag die ik Wim wel heb gesteld: 'of ik de thesis eens zou mogen lezen?' Hij legde me uit dat die in het Spaans geschreven is en niet werd vertaald. Jammer vond ik dat, de Spaanse taal beheers ik niet. Het leek me anders een zeer boeiend gegeven en aangezien Wim een goede verteller was, dacht ik dat er nog wel gegadigden te vinden zouden zijn om deze lectuur te smaken.

Maar misschien lukte het Wim toch om op een andere manier op deze laatste vraag een repliek te geven. Op Wims uitvaartplechtigheid werd een toespraak gehouden door de voorzitter van de loge. Het feit dat Wim vrijmetselaar was, geeft niet alleen stof om deze boeiende thesis met andere ogen te bekijken. Ik wou echt dat ik al die andere gesprekken die ik met hem heb gehad, nog eens opnieuw kon ophalen.

Deze bijdrage kwam ook tot stand via een gesprek met François Smet, jeugdvriend van Wim van Remortel (lagere school en KSA), voorzitter KET en ereburgemeester van Beveren.

De veertien penseeltekeningen en één print die Wim van Remortel bij de voorbereiding van *Reynaert, de vosical* maakte, en waarvan er enkele zijn afgedrukt, komen uit de collectie van Rik van Daele.

W Demmerel
2002

Impenoza 2002

Bronnen

De bronnen staan chronologisch gerangschikt.

- *Wim van Remortel, Un Hombre a Tenerife* – in: *De nieuwe Beverse klok*, jg. 1, nr. 22 van vrijdag 1 maart 1996.

- *Reynaert, de vosical* – programmaboekje, Beveren, november 2002.

- *Exhibition of Wim van Remortel's digital printmaking* – catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Tianjin – Tianjin Academy of Fine Arts (China), augustus 2007.

- *Wim van Remortel, Bladen van een onbekend sprookje* - catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in OC Boerenpoort Melsele – Ter Vesten, januari 2008.

- *Nooit Thuis, Beverse verenigingen in woord en beeld* - een uitgave van *De Beverse Klok*, november 2008.

- *Jos Hendrickx, Een Vlaamse Einzelgänger in Europa 1906-1971* – catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in kasteel Cortewalle Beveren met curator Wim van Remortel – Koninklijke Piet Stautkring, het Gemeentearchief Beveren en Cultuurcentrum Ter Vesten, oktober-november 2011 (en in Altes Rathaus Lutherstadt Wittenberg (Duitsland) – Stiftung Christliche Kunst Wittenberg, juli-september 2011).

- *Confrontatie* – catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Kasteel Cortewalle (Beveren), kapel OC Boerenpoort (Melsele) en kapel OC 't Klooster (Vrasene) met curator Wim van Remortel – Koninklijke Wase Kunstkring en Cultuurcentrum Ter Vesten, maart 2012.

- Toespraak op de uitvaartplechtigheid van Wim van Remortel door François Smet.

- *Wim van Remortel, Een bijzonder geëngageerde artiest uit onze kring is heengegaan*. - Infomagazine Koninklijke Wase Kunstkring, januari/februari/maart 2013.

- *In Memoriam Wim van Remortel* – Koninklijke Piet Stautkring Berichtenblad, maart 2013.

Koen Bauwens studeerde Germaanse Taal- en Letterkunde (Nederlands-Duits) aan de Universiteit Gent en Radio- en tv-journalistiek aan de Erasmushogeschool Brussel. Hij werkte ruim vier jaar als leerkracht. Gedichten van zijn hand werden opgenomen in de bloemlezing *Op het oog: 21 dichters voor de 21ste eeuw* (2005, Uitgeverij P) en in de literaire tijdschriften en er is en *Deus Ex Machina*. Ook op blueturns-grey.nl is poëzie van hem te vinden.

Yvan de Maesschalck studeerde Germaanse filologie aan de Universiteit Gent. Was leraar aan de Europese school van Brussel. Schrijft opstellen en recensies in diverse tijdschriften. Publiceerde samen met Herman Henderickx *Naakt en wit, een ademende steen* (2003), een thematisch overzicht van de naoorlogse Nederlandse poëzie. Heeft bijzondere belangstelling voor het werk van Cyriel Buysse en voor de *Reynaert*.

Willy Feliers is oud-ambtenaar. Hij heeft grote belangstelling voor literatuur en beeldende kunst, speciaal voor grafiek. Specialisatie in ex libris, die hij bestudeert en verzamelt. Hij publiceerde in het exlibristijdschrift *Graphia* (*Boekmerk*), *Ulieden Spiegel* en was jarenlang de vaste grafiekspecialist in *Tiecelijn*. Hij was redacteur van de catalogus *Reynaert de vos in prent en exlibris* (1996) en publiceerde twee bijdragen in het tweede jaarboek van het Stijn Streuvelsgenootschap, *De vos en het lijsternest*.

Mark Nieuwenhuis studeerde Spaanse taal- en letterkunde in Utrecht, met als afstudeerrichting middeleeuwse studies, en Latijnse taal en cultuur in Amsterdam (UvA). Is leraar Latijn en KCV aan I.S.G. Arcus in Lelystad en daarnaast vertaler van Latijnse teksten. Hij is vooral geïnteresseerd in de Latijnse literatuur van de twaalfde en dertiende eeuw, met name teksten over dieren (de *Ysengrimus*!), epische en lyrische poëzie.

Joris Reynaert studeerde Germaanse filologie aan de Universiteit Gent. Promoveerde in 1976 op een dissertatie over *De beeldspraak van Hadewijch*. Publiceerde vooral over middeleeuwse mystieke literatuur (Hadewijch en Ruusbroec), lyriek (het Gruuthusehandschrift) en de relatie tussen literatuur en ethiek. Is sinds 2008 gepensioneerd hoogleraar.

Filip Reyniers studeerde geschiedenis aan de KU Leuven. Hij is directeur van IPIS, een onderzoeksinstituut voor vrede en ontwikkeling in Sub-Sahara Afrika. Hij publiceerde het essay 'Wastine tussen twee steden' over de identiteit van het Land van Waas en heeft een bijzondere belangstelling voor de geschiedenis van de vroege middeleeuwen.

Hans Rijns studeerde in 1999 af als historisch letterkundige aan de Universiteit Utrecht op het onderwerp 'Obscene en scabreuze dubbelzinnigheden in *Van den vos Reynaerde*'. In 2007 publiceerde hij de diplomatische en synoptische editie *De gedrukte Nederlandse Reynaerttraditie* (1479-1700).

Stefaan Sercu (Roeselare 1963) is een man met een handicap die probeert te leven met licht in de ogen en met warmte in het hart. Hij woont in Oostende. Hij geeft lezingen, hij begeleidt mensen in moeilijkheden, en hij schrijft.

Frank Teirlinck (1958), godsdienstleraar en heemkundige, is de archivaris van het August De Boeckcomité. Al sinds zijn jeugd heeft hij een bijzondere interesse voor de Vlaamse muziek, in het bijzonder voor die van August de Boeck. Hij is de auteur van een tentoonstellingscatalogus over August

de Boeck (1987), van een biografie van de Brusselse kathedraalorganist: *Edward Teirlinck (1921–1971): Een leven in dienst van de muziek*. (2005). Samen met Jozef de Beenhouwer zorgde hij in 2012 voor de eindredactie van de monografie *August De Boeck 1865-1937. Componist*. Hij schreef diverse artikels over de monastieke geschiedenis, het monastiek leven en in het bijzonder over de abdij Affligem.

Rik van Daele is directeur Cultuur van de stad Sint-Niklaas. Hij promoveerde in 1992 aan de KU Leuven op een dissertatie over *Van den vos Reynaerde. Functie van de ruimtelijke elementen en de naamgeving*. Publiceerde diverse boeken en artikelen over de Reynaertnaleving en een Reynaertvertaling.

Baudouin van den Abeele (Gent 1961) promoveerde op een dissertatie over *Les traités de fauconnerie latins du Moyen Age* en deed onder andere onderzoek naar de verspreiding van middeleeuwse encylopedieën en de ornithologie in de renaissance. Hij doceert paleografie en wetenschapsgeschiedenis aan de Université catholique de Louvain (UCL), leidt de *Bibliotheca Cynegetica* en is editeur van *Reinardus*.

Christl van den Broucke is medewerker kunsten in cultuurcentrum Ter Vesten in Beveren. Zij studeerde Keramiek aan Sint-Lukas Gent en ontwikkelde via deze specialisatie een grote interesse voor de Chinese cultuur.

Gert-Jan van Dijk ('s-Hertogenbosch 1963) promoveerde aan de Katholieke Universiteit Nijmegen op het proefschrift *Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature. With a Study of the Theory and Terminology of the Genre* (Leiden, Brill, 1997). Aan het gerenommeerde Consejo Superior de Investigaciones Científicas te Madrid werkte hij jarenlang intensief samen met prof. dr. F. Rodríguez Adrados (*History of the Graeco-Latin Fable*, I-III, Leiden, Brill, 1999, 2000, 2003). Daarnaast gaf hij tientallen lezingen in binnen- en buitenland en schreef hij een groot aantal artikelen in verschillende tijdschriften en boeken. Momenteel bereidt hij een nieuw fabelboek voor.

Walter Verniers (°Kinshasa 1958) studeerde Germaanse filologie Duits/Nederlands aan de UGent. Hij werd leraar aan diverse scholen in het Gentse en is momenteel directeur van het Emmaüsinstituut (Bovenbouw) in Aalter. Hij is auteur van de Reynaerthertaling die in 2012 door het Reynaertgenootschap werd uitgegeven.

Vormgeefster

Lies Van Gasse (1983) studeerde illustratieve vormgeving aan Sint-Lucas in Antwerpen en schilderkunst aan de Accademia di Brera in Milaan. In 2008 verscheen bij uitgeverij Wereldbibliotheek (Amsterdam) haar debuutbundel *Hetzelfde gedicht steeds weer*, in 2010 de beeldroman *Sylvia*, in 2011 haar tweede dichtbundel *Brak de Waterdrager* en het beeldgedicht *Waterdicht* (met Peter Theunynck) en in 2012 *Wenteling*. Zij ontwierp de lay-out en de coverillustraties van de zes reeds verschenen Tiecelijnjaarboeken.

Steunabonnee 2013

Minstens 25 euro. U ontvangt:
(1) het jaarboek *Tiecelijn 26*;
(2) de uitnodigingen van de activiteiten van het Reynaertgenootschap;
(3) de dvd over de Sint-Niklase Reynaertspelen;
(4) de vermelding van naam en woonplaats (bij betaling vóór 15 september).

Antiquariaat Secundus, P. Everaers, Ter Hole (NL)
Ast Fonteynegenootschap (B)
Jan Baes, Kalmthout (B)
Egbert Barten, Wormerveer (NL)
Lucien Bats, Sint-Niklaas (B)
Robine Bausch-Bronsing, Amsterdam (NL)
Ivan Bernage, Deurne (B)
Amand Berteloot, Ostbevern-Brock (D)
Bart Besamusca, Utrecht (NL)
A. Boeren, Rijswijk (NL)
Broederschool, Sint-Niklaas (B)
René Broens, Antwerpen (B)
Fernand Brossé, Brakel (B)
John Buyse, Stekene (B)
Annemie Charlier, Belsele (B)
Herman Cole, Sint-Niklaas (B)
Willy Coppens, Belsele (B)
Emma Crebolder, Maastricht (NL)
Chris de Beer, Sint-Niklaas (B)
Norbert de Beule, Sint-Niklaas (B)
Ferdinand de Bondt, Sint-Niklaas (B)
Ivo de Cock, Stekene (B)
Lucien de Cock, Laarne (B)
Paul de Cock, Leuven (B)
Wim de Cock, Belsele (B)
Juliaan de Cuyper, Burcht (B)
Tineke de Geeter, Puurs (B)
Etienne De Hauwere, Sint-Niklaas (B)
John de Jaeger, Kapellen (B)
Ignace de Kesel, Stekene (B)
Eric de Keyzer, De Klinge (B)
E. de Koning, Hulst (NL)
Yvan de Maesschalck, Sint-Niklaas (B)
Ronny de Mulder, Sint-Niklaas (B)
Jan de Putter, Leiden (NL)
Stany de Rechter, Stekene (B)
G. de Vos-Keppens, Mechelen (B)
Joop de Vos, Delft (NL)
Peter de Vos, Destelbergen (B)
Nik de Vries, 's-Hertogenbosch (NL)
Aurèle de Witte, Melsele (B)
Alain Debbaut, Lokeren (B)
Peter Deckers, Verrebroek (B)
Lieven Dehandschutter, Sint-Niklaas (B)
Lucien Delange, Sint-Baafs-Vijve (B)
Hugo Delooze, Hamme (B)
Ingrid Desmedt, Heist-aan-Zee (B)
Willy Devreese, Marke (B)
Lutg. D'haene, Bissegem (B)
Erfgoedcel Waasland (B)
Willy Feliers, De Klinge (B)
J.J. Franken, Berkel Enschot (NL)
J. Gaudaen-Dieltjens, Sint-Niklaas (B)
Robert Geladi, Zoersel (B)
Gemeentebestuur Lochristi (B)
Gemeentebestuur Stekene (B)
L. Geukens, Geel (B)
Trude Gielen, Hulst (NL)
Marc Goetinck, Sint-Kruis-Brugge (B)
Hugo Govaert, Lokeren (B)
Wilfried Grauwels, Rotselaar (B)
Steven Gysens, Lokeren (B)
Piet Hageman, Hulst (NL)
Frans Hakkemars, Uithoorn (NL)
C.J. Hendrickse, Biddinghuizen (NL)
Arnoud Heyse, Stekene (B)
Yo Heyse-Herman, Stekene (B)
Y. Hieda, Kyoto (J)
Theo H. Hijzen, Zaltbommel (NL)
Peter Hoefman, Sint-Niklaas (B)
Peter Holvoet-Hanssen, Antwerpen (B)
Instituut Heilige Familie, Sint-Niklaas (B)

R. Janssens, Beveren (B)
G. Jansseune, Oostduinkerke (B)
H. Jongsma, Terwispel (NL)
Rien Jonkers, Roosendaal (NL)
Th. Kerckhaert, Hengstdijk (NL)
Heinz-Albert Kiehne, Coesfeld (D)
Oswald Kielemoes, Gent (B)
A. Kolle, Maastricht (NL)
Gert Laekeman, Stekene (B)
André Lampaert, Houthulst (B)
Stan Lapinski, Amsterdam (NL)
L. Lekens, Gent (B)
F.J. Lodder, Ridderkerk (NL)
Nard Loonen, Rosoy-sur-Amance (F)
Erwin Mantingh, Utrecht (NL)
Hildegarde Mariman, Sint-Niklaas (B)
Arthur Massé, Antwerpen (B)
Marc Mees, Lier (B)
Peter Melis, Sint-Niklaas (B)
Marie-Jeanne Moors-Peeters, Aalst (B)
Marc Moorthamer, Tielrode (B)
A. Musters, Heinkenszand (NL)
Jan Muyldermans, Mechelen (B)
Mark Nieuwenhuis, Lelystad (NL)
Dirk Naudts, Proefbrouwerij, Lochristi (B)
Marie-José Neve-Menu, Stekene (B)
Simone Nonneman, Borgerhout (B)
Armand Onghena, Boortmeerbeek (B)
Eddy Picavet, Lokeren (B)
Philippe Proost, Deinze (B)
Roger Ramon, Sint-Amandsberg (B)
Hans Redee, Torhout (B)
Danny Reunes, Nieuwkerken (B)
Joris Reynaert, Drongen (B)
Paul B. Reynaert, Zellik (B)
Hilde Reyniers, Sint-Niklaas (B)
Omer Reyniers, Sint-Niklaas (B)
Hans Rijns, Leiden (NL)
R.W.A. Rijnvos, Mierlo (NL)
Jef Rombaut, Sint-Niklaas (B)
J. Schoonjans, Lokeren (B)
Rita Schluseman, Reinbek (D)
Toine Scheurs, Hulst (NL)
Alexander Schwarz, Lausanne (CH)
Paul en Hilde Steuperaert, Le Faget (F)
Elze ter Harkel, Groningen (NL)
Th.J.V.M. Thiels, Beers (NL)
Luc Tirez, Stekene (B)
Leon 'Tkint, Sint-Niklaas (B)
Veerle Uyttersprot, Dendermonde (B)
Jan van Alphen, Limbricht (NL)
René van Bogaert, Kruibeke (B)
Freddy van Bogget, Kapellen (B)
Staf en Mariette van Daele, Sint-Niklaas (B)
Ruud van Dam, Eindhoven (NL)
Fernand van de Keybus, Lokeren (B)
Jean-Pierre van de Vijver, Zeveneken (B)
Baudouin van den Abeele, Brussel (B)
Peter van den Berg, Leischendam (NL)
Luc van den Briele, Mechelen (B)
Lutgard van den Broeck, Sint-Niklaas (B)
Maljaert van der Gugt, Katwijk (NL)
Wout van Dinther, Vught (NL)
Georges van Dooren, Stekene (B)
Octaaf van Duffel, Zaffelare (B)
P.H. van Gemert, Bunnik (NL)
Roger van Huffel, Sint-Niklaas (B)
Marc van Kerchove, Laarne (B)
Sonia van Keymeulen, Schilde (B)
Jack van Peer, Kemzeke (B)
Marinus van Reeth, Niel (B)
Van Rompaey-Ceulemans, Aartselaar (B)
Elisabeth van Son, Kessel-Lo (B)
Erik van Veen, Den Haag (NL)
Jurgen Vandebotermet, Herne (B)
Wim Vanseveren, Tielt (B)
Johan Verberckmoes, Heverlee (B)
Jozef Verbraecken, De Klinge (B)
Johan Vercruysse, Willebroek (B)
Walter Verniers, Aalter (B)
Erwin Verzandvoort, Rosmalen (NL)
Patricia Visscher, Veldhoven (NL)
Willy Volckaert, Mechelen (B)
E.J.W. Vos-De Graaff, Amstelveen (NL)
J.W. Walgien, Oldenzaal (NL)
M. Wassenburg, Hulst (NL)
Werner Waterschoot, Grembergen (B)
Annemie Wauman, Belsele (B)
Jan Wauters, Brugge Sint-Kruis (B)
Frank Willaert, Antwerpen (B)
A.C. Willeboordse, Aardenburg (NL)
Zuvuya, Middelburg (NL)

REYNAERT GENOOTSCHAP
Vlaams Fonds voor de Letteren
www.blauhaus.be
ErfgoedCel WAASLAND
Met steun van de Vlaamse overheid
Provincie Oost-Vlaanderen Voor ieder van ons
Stad Sint-Niklaas van alle markten thuis