

Inhoud

9 Inleiding

P.H. Schrijvers

13 Phaedrus, fabels en frustratie

J.G.M. van Dijk

22 De theorie van de fabel in de Griekse oudheid

K.A.E. Enenkel

37 Tussen lering en vermaak. De Latijnse fabel in het humanisme

Norbert Voorwinden

47 Dierenfabel en dierenepos in de Duitse middeleeuwen

A.Th. Bouwman

57 Het dier in de Middelnederlandse letterkunde

Paul J. Smith

66 De slang en de vijl.

Zestiende- en zeventiende-eeuwse variaties op een geïllustreerde fabel
(Corozet – Vondel – Ogilby – La Fontaine)

Madeleine van Strien-Chardonneau

82 Fabels en fabeltheorie in het Frankrijk van de achttiende eeuw. Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794)

Sjef Houppermans

92 Raymond Roussel en de fabel

Annie Meintema

103 Van gehoorzame kikkers en dansende vissen. De Russische fabel

- Sjaak Onderdelinden*
- 113 Van wolven, haaien en een bot.
De fabel in de moderne Duitse literatuur
- Ernst van Alphen*
- 123 Anton Koolhaas' dierenverhalen.
Over totemistische lotsverbondenheid
- Th.J.H. Krispijn*
- 131 Dierenfabels in het oude Mesopotamië
- Remke Kruk*
- 149 De onbaatzuchtige wormen
- Willem Stoetzer*
- 158 Aesopus en Lokman.
Aantekeningen over de integratie van Aesopus in de Arabische cultuur
- Leendert A. van Daalen*
- 169 De leer van het *Pañcatantra*
- Th. de Bruijn*
- 178 'Daar waar geen dag en geen nacht is...'
De papegaai in de *Padmāvat* van Malik Muḥammad Jāyāsī
- Marijke Klokke*
- 193 Dierenfabels van India naar Java.
Tweede eeuw voor tot vijftiende eeuw na Christus
- Jet Bakels*
- 203 Het is een deugd te temmen wat allen vrezen.
De tijger in de orale tradities van Kerinci, Indonesië
- Henk Maier*
- 212 'In treurnis zat Prins Elft terneer'.
Dierenverhalen in de Maleise wereld
- W.L. Idema*
- 222 Dierenverhaal en dierenfabel in de traditionele Chinese letterkunde
- Mineke Schipper*
- 238 Mijn naam is haas.
Dierenverhalen in Afrika
- W.J.H. Baart*
- 246 Nanzi, de held van de Papiamentse spinverhalen

260 Over de auteurs

264 Namenregister

Mensen hebben een hartje of hertenvered, zijn zo sluw als een vos of zo dom als een ezel, ze mieren en ze hamsteren. De typische eigenschappen, deelt of vermindert van diersgedrag worden gebruikt om menselijke zwakheden en kwaliteiten te beschrijven. Mensen zijn van oudsher gefascineerd geweest door het gedrag van dieren en uit nauwkeurige observatie en halfbegrepen overleveringen hebben zij zich een welomschreven beeld gevormd van het dierenrijk. Om dat dierenrijk te verklaren dichten ze aan de dieren menselijke gevoelens en verlangens toe en zien ze hun samenleving als een spiegelbeeld van de menselijke maatschappij. Wanneer een dichter of verteller vervolgens de dieren ook nog begiftigt met spraak, bestaat het dierenverhaal. In het dierenverhaal treden dieren op als de belangrijkste handelende en sprekende personages – voor de mens is op zijn hoogst een bijrol weggelegd. Het dierenverhaal behoort in vrijwel alle culturen tot de oudste vormen van literatuur. Het toont een verwonderlijke vaardigheid om zich aan te passen aan de eisen van verschillende genres – van sprookje en fabel tot epos en roman – en tekent met al even verwonderlijk gemak van taalgebied naar taalgebied. Het sluisst diep spreekt tot de mens van elke eeuw, op ieder continent.

Om genre onderscheidt een nauwere band met het dierenverhaal dan de fabel. In deze bandel komt de dierenfabel dan ook ruim aan bod. De aescopische fabels behoren zich vanuit de klassieke wereld niet alleen verspreid over geheel Europa maar ook in het Midden-Oosten en Oost-Azië. De Indische dierenfabels hebben zo mogelijk een nog wijder verspreidingsgebied gevonden in Oost en West. Afrikaanse dierenfabels werden door slaven meegenomen naar de Nieuwe Wereld. De dierenfabel laat zich als genre overigens slechts moeilijk afbakenen tegenover andere vormen van dierenverhaal, zoals het diersprookje en het diersnegen. De taal van de fabel heeft immers niet expliciet onder woorden te worden gebracht en als de mens al apart aan het slot of aan het begin van de vertelling wordt overgedoeld, is het zelden een goede raad en aansporing tot braafheid maar vaker een waarschuwing: dit is de wereld zoals ze werkelijk is.

Een en hetzelfde dierenverhaal kan nu eens worden vergezeld door een mens al en nu dan een fabel, dan weer worden gevolgd door de zinnende 'en die is de reden waarom dat dier zich tot op de dag van vandaag er zo sluw of zich zo gedraagt' en is dan een aetiologisch (oorsprong-verklaard) sprookje. Of het wordt verteld als een voorval uit een van de vele vroeger levende van de floodtijd en is dan opene een jiltale. Zolang ze ingebed blijft in een uitvertoog betoog, wijkt de fabel tot bondigheid, maar zodra ze zich ontwikkelt tot een vrijstaand genre nemen veel fabeldichters

Inleiding

Mensen hebben een hazehartje of leeuwemoed, zijn zo sluw als een vos of zo dom als een ezel, ze mieren en ze hamsteren. De typische eigenschappen, echt of vermeend, van dierengedrag worden gebruikt om menselijke zwakheden en kwaliteiten te kenschetsen. Mensen zijn van oudsher gefascineerd geweest door het gedrag van dieren en uit nauwkeurige observatie en halfbegrepen overleveringen hebben zij zich een welomschreven beeld gevormd van het dierenrijk. Om dat dierenrijk te verklaren dichten ze aan de dieren menselijke gevoelens en verlangens toe en zien ze hun samenleving als een spiegelbeeld van de menselijke maatschappij. Wanneer een dichter of verteller vervolgens de dieren ook nog begiftigt met spraak, ontstaat het dierenverhaal. In het dierenverhaal treden dieren op als de belangrijkste handelende en sprekende personages – voor de mens is op zijn hoogst een bijrol weggelegd. Het dierenverhaal behoort in vrijwel alle culturen tot de oudste vormen van literatuur. Het toont een verwonderlijke vaardigheid om zich aan te passen aan de eisen van verschillende genres – van sprookje en fabel tot epos en roman – en trekt met al even verwonderlijk gemak van taalgebied naar taalgebied: het stomme dier spreekt tot de mens van elke eeuw, op ieder continent.

Geen genre onderhoudt een nauwere band met het dierenverhaal dan de fabel. In deze bundel komt de dierenfabel dan ook ruim aan bod. De aesopische fabels hebben zich vanuit de klassieke wereld niet alleen verspreid over geheel Europa maar ook in het Midden-Oosten en Oost-Azië. De Indische dierenfabels hebben zo mogelijk een nog wijder verspreidingsgebied gevonden in Oost en West. Afrikaanse dierenfabels werden door slaven meegenomen naar de Nieuwe Wereld. De dierenfabel laat zich als genre overigens slechts moeilijk afbakenen tegenover andere vormen van dierenverhaal, zoals het diersprookje en het dierenepos. De moraal van de fabel hoeft immers niet expliciet onder woorden te worden gebracht en als de moraal al apart aan het slot of aan het begin van de vertelling wordt meegedeeld, is het zelden een goede raad en aansporing tot braafheid maar vaker een waarschuwing: dit is de wereld zoals ze werkelijk is.

Een en hetzelfde dierenverhaal kan nu eens worden vergezeld door een moraal en is dan een fabel, dan weer worden gevolgd door de zinsnede 'en dit is de reden waarom dat dier zich tot op de dag van vandaag er zo uitziet of zich zo gedraagt' en is dan een aetiologisch (oorsprong-verklarend) sprookje. Of het wordt verteld als een voorval uit een van de vele vroegere levens van de Boeddha en is dan opeens een *jātaka*. Zolang ze ingebed blijft in een uitvoeriger betoog, neigt de fabel tot bondigheid, maar zodra ze zich ontwikkelt tot een zelfstandig genre tonen veel fabeldichters

een opmerkelijke neiging tot 'fabuleren'. In een enkel geval groeit een fabel dan zelfs uit tot een dierenepos. Men heeft wel betoogd dat in de fabel de eigenschappen van een dier een gevolg zouden zijn van de plot (zodat de vos in de ene fabel kan optreden als een sluwe dief en in een andere fabel als het gefopte slachtoffer), terwijl in het dierenepos de handeling zou voortvloeien uit het karakter van de personages. Daar kan tegenin worden gebracht dat de directe herkenbaarheid van het fabeldier als personage grotendeels een functie is van zijn vaste, bekende karakter en dat men in veel culturen groepen van verhalen kent waarin steeds weer hetzelfde dier (de kantjil, de hyena, de spin of de haas) de hoofdrol speelt. Het spreekt vanzelf dat naast de dierenfabel ook de verschillende andere vormen van het dierenverhaal ruimschoots aan de orde komen.

In de oudere theorievorming over de dierenfabel heeft men zich herhaaldelijk het hoofd gebroken over de vraag waarom in de fabel bij voorkeur dieren optreden als personages. Sommige schrijvers hebben gewezen op de diepe verwantschap tussen mens en dier, andere hebben gewezen op het wonderbaarlijke karakter van sprekende dieren als personages, wat de dierenfabel gemakkelijk ingang zou doen vinden bij jongere lezers. Weer andere schrijvers hebben beklemtoond dat het bekende, conventionele karakter van het dier als personage in de fabel een belangrijke bijdrage levert aan de door de auteur gezochte bondigheid. Veel schrijvers hebben gewezen op de veilige afstand die de satirische fabeldichter schept tussen zijn werk en de maar dikwijls al te licht geraakte maatschappelijke werkelijkheid waarop hij doelt. Ook in andere vormen dan de fabel wordt het dierenverhaal dikwijls gebruikt voor satirische doeleinden. Het dierenepos kan zo tegelijkertijd functioneren als satire op de ridderlijke maatschappij en als parodie op het literaire genre van het heldendicht.

In het dierenverhaal neemt de dialoog of het twistgesprek tussen dieren dikwijls een belangrijke plaats in. Het dispuut tussen dieren is al een herkenbaar genre in de Soemerische literatuur van het oude Mesopotamië. Soms groeit het twistgesprek uit tot een formeel rechtsgeding. De dieren procederen niet alleen onderling, ze klagen ook de mens aan vanwege de misdaden die hij tegen de dieren begaat. In het Arabische proces van de dieren tegen de mens verliezen zij uiteindelijk hun zaak omdat ze geen ziel bezitten, maar in China is het de ziel van een buffel die na zijn dood de mens aanklaagt bij de rechter van de Onderwereld.

Het dierenverhaal is ook in de moderne cultuur springlevend. De tekenfilms en de stripverhalen van Walt Disney hebben de wereld overstromd met dierenverhalen die minstens zo moraliserend zijn als de geïllustreerde dierenfabels van zijn voorgangers in eerdere eeuwen. Enkele bijdragen in deze bundel onderzoeken uiteenlopende vormen waarin de dierenfabel en het dierenverhaal zich in de negentiende en twintigste eeuw hebben gemanifesteerd.

De artikelen in deze bundel gaan terug op een serie voordrachten georganiseerd door de werkgroep 'Conventie en Originaliteit' van de Faculteit der Letteren van de Rijksuniversiteit Leiden. Deze werkgroep is een van de organisaties binnen de Faculteit der Letteren waarin medewerkers-letterkunde van verschillende vakgroepen, vogels van zeer diverse pluimage, bijeenkomen om verslag te doen van eigen onderzoek en te luisteren naar wat anderen te vertellen hebben. Ieder vogeltje zingt zoals het gebekt is: de bundel streeft niet naar encyclopedische volledigheid of

systematische theorievorming. De bijdragen laten iets zien van de rijke verscheidenheid van het dierenverhaal in zijn verschillende vormen door de eeuwen heen. Het dierenverhaal blijkt zich weinig te storen aan grenzen van staat of volk, taal of godsdienst, genre of periode, en zo een verbindend element te vormen tussen de op het eerste gezicht uiteenlopende culturen die in deze bundel zijn vertegenwoordigd.

W.L. Idema
Mineke Schipper
P.H. Schrijvers

... (de tekst is hier erg licht en moeilijk leesbaar, maar lijkt te gaan over de inhoud van de bundel)

... (de tekst is hier erg licht en moeilijk leesbaar, maar lijkt te gaan over de inhoud van de bundel)

... (de tekst is hier erg licht en moeilijk leesbaar, maar lijkt te gaan over de inhoud van de bundel)

... (de tekst is hier erg licht en moeilijk leesbaar, maar lijkt te gaan over de inhoud van de bundel)

Phaedrus, fabels en frustratie

Fabels stonden laag in aanzien bij het geletterde Romeinse publiek. Ze vormden het lesmateriaal dat, zoals Quintilianus, hoogleraar in de welsprekendheid (1ste eeuw n.C.) meedeelt, de jonge leerlingen met vrucht voor hun eerste stijloefeningen konden gebruiken. Elders in zijn retorisch handboek (5,11,19-21) merkt de hooggeleerde nog enigszins hooghartig op dat 'fabels bijzonder in trek zijn bij onbeschaafde en simpele mensen, die met veel plezier en instemming naar deze naïeve verzinself luisteren'. Geheel in overeenstemming met de lage, literaire en sociale, waardering komen fabels niet voor in de zogeheten 'hogere' genres van de Romeinse literatuur, niet in het epos of de tragedie, niet in de oden van Horatius – maar wel in diens brieven en satiren, die in de hiërarchie der genres een lage plaats innamen –, niet in de redevoeringen van Cicero, maar wel in populair-filosofische beschouwingen en preken.

Deze achtergrond van lage, maatschappelijke status verheldert de ambities van de enige literaire fabeldichter die de Romeinse literatuur kent, Phaedrus, van wie een collectie van vijf boeken, in jambische versmaat geschreven fabels is overgeleverd (in totaal 95 korte gedichten) plus een aan hem toegeschreven appendix van nog eens 32 stuks. Het handschrift waarin de collectie is bewaard, noemt de auteur *Augusti libertus* ('een vrijgelaten slaaf van keizer Augustus'), een sociologisch en psychologisch belangrijk gegeven. Over zijn leven is ons niets bekend behalve wat hij zelf hierover meedeelt in de vrij uitvoerige prologen en epilogen bij zijn bundels. In de proloog van het derde boek (17-23) geeft hij over zichzelf de volgende autobiografische informatie:

Ik, die van mijn moeder in Pieria het leven kreeg,
waar de heilige Mnemosyne, negenvoudig zwanger,
voor de donderende Jupiter het koor der kunsten baarde,
al ben ik bijna midden in de school geboren
en is de hebzucht volledig uit mijn hart gebannen,
al wijdde ik mij met Pallas' gunst dit leven toe,
toch word ik met *dédain* in de dichterschaar ontvangen.

Uit dit getuigenis kan men afleiden dat Phaedrus een Griek was, afkomstig uit een onderwijsmilieu, en, eenmaal in dienst bij het keizerlijk hof te Rome, knap gefrustreerd is geweest door de geringe poëtische erkenning van zijn 'fabeltjes'. Vandaar ook, uit een soort overcompensatie, de hoogdravende toon waarmee hij over zijn

afkomst spreekt, een vorm van megalomane zelfmythologisering die in inhoud en stijl aan Horatius doet denken; maar deze zoon van een vrijgelatene, vriend van Maecenas en Augustus, had het, in tegenstelling tot Phaedrus, maatschappelijk gemaakt!

De prologen bij de vijf boeken getuigen allereerst van een groeiend literair bewustzijn van Phaedrus ten opzichte van zijn grote Griekse voorganger Aesopus. In de korte proloog bij boek I omschrijft hij zijn eigen werk als een metrisch gladvijlen van de stof die Aesopus als eerste heeft gevonden, maar in proloog II vermeldt hij reeds zijn relatieve zelfstandigheid ten aanzien van het Griekse voorbeeld:

Elke charme die in mijn verhaaltjes steekt
en door het oor te boeien de bedoeling dient,
moet op eigen kracht zich aanbevelen, niet door Aesopus.
Ik zal met alle zorg de geest van hem bewaren,
maar als ik van mijzelf er iets heb bijgevoegd
opdat de smaak gestreeld wordt door de wisseling,
hoop ik, o lezer, dat u dit wilt accepteren,
zowaar als mijn beknoptheid deze gunst belooft.

Inderdaad omvat het werk van Phaedrus niet louter aesopische dierfabels, maar ook mythologische verhaaltjes en anekdotes over Romeinse voorvallen. In proloog IV noemt hij zijn fabels 'aesopisch' en niet 'van Aesopus', want: 'hij bracht er maar een paar, ikzelf schrijf er veel meer in oude trant maar over nieuwe zaken'. Ten slotte wordt in proloog V de afhankelijkheid tot het Griekse voorbeeld enigermate geloofchend:

Waar ik de naam van Aesopus heb ingevoegd,
aan wie ik reeds betaalde wat ik schuldig was,
weet dat het is gedaan vanwege zijn gezag,
zoals in onze tijd door kunstenaars gedaan wordt
die voor hun nieuwe werk een hoger prijs verwerven
als zij hun eigen marmer met een oude naam signeren.

Door hun aanprijzend karakter vormen deze prologen als het ware de flapteksten waarmee de dichter zijn fabels bij 'gecultiveerde oren' tracht aan te bevelen. Ook over de functie van zijn gedichten komt Phaedrus meermalen te spreken: zij verenigen het nuttige en het aangename, zoals de dichter Horatius formuleerde in zijn *Ars Poetica*. Deze stelregel wordt door Phaedrus in de prologen I en II als volgt weergegeven:

Mijn bundeltje schenkt tweeërlei: het wekt gelach
en leidt de levenswandel door een wijze raad.

Niets anders wordt met fabels nagestreefd dan dat
de dwaling van de mensheid zich verbetert en
dat haar ijver zich tot nauwgezetheid scherpt.

In de algemene levensvisie van Phaedrus weerspiegelen zich zijn afkomst en status: hij was een vrijgelaten slaaf, in dienst van het keizerlijk hof. Hij deelde deze status met bijvoorbeeld de Latijnse spreukendichter Publilius Syrus (Syriër van afkomst) en Horatius, zelf de zoon van een vrijgelatene, en met vele andere, veelal Griekse, slaven en vrijgelatenen die door hun culturele en intellectuele superioriteit in de Romeinse samenleving carrière maakten of probeerden te maken als pedagoog, arts, architect, secretaris en ook als auteur. Hun afkomst 'von unten' en hun relatieve onvrijheid en afhankelijkheid, ook als vrijgelatene, binnen de Romeinse standenmaatschappij komen tot uitdrukking in hun gedrag, een mengeling van serviele onderdanigheid en geprononceerd zelfbewustzijn, in compensatorische trekjes zich uitend in een parvenu-achtige levenswijze of – bij Phaedrus – in een ietwat hoge, literaire eigendunk. Hun levensfilosofie toont ook veel raakvlakken met de populaire wijsheden van cynici en stoïcijnen (Epictetus was zelf een slaaf!), die de waarde van de menselijke persoon niet legden in 'uiterlijkheden' als afkomst, rijkdom en sociale status, maar in innerlijke, geestelijke en morele verdiensten. Een dergelijke stoïcijnse ethiek met haar verinnerlijkt waardensysteem is uiteraard aantrekkelijk voor de maatschappelijk 'kleine luyden'. Karakteristiek voor Phaedrus is zijn uitspraak (4,22,1): 'Een intellectueel draagt altijd zijn rijkdom in zich' (met een dergelijke instelling wordt geen salarisverhoging afgedwongen). Hij herhaalt daarmee de uitspraak van zijn collega, de spreukendichter Publilius Syrus, die opmerkt: 'Een geleerde slaaf heeft deel aan de heerschappij' (Spartacus, de beroemde aanvoerder in de Romeinse slavenopstand, zou deze opmerking tandenkarsend hebben verworpen). Aesopus, zelf een slaaf, gold op een gegeven moment als de Homerus van het fabelgenre en Phaedrus trekt daaruit een typische slavenmoraal (epiloog II):

Athene schonk een standbeeld aan Aesopus' talent
en plaatste een slaaf op een onvergankelijk voetstuk,
dat alle mensen wisten: het eervol pad ligt open;
geen afkomst maar verdienste valt de roem ten deel.

In een bekend opstel, getiteld *Der Aufstand der Fabel*, trachtte de Zwitserse auteur Theophill Spoerri de opkomst van de fabel als genre te duiden als teken van opstandigheid der lagere klassen, als zou La Fontaine reeds de Franse Revolutie aankondigen. In Phaedrus' werk is geen sprake van een boodschap van opstandigheid, integendeel, hij benadrukt de waarde van de innerlijke vrijheid, van een gelaten berusting downstairs: het is nu eenmaal met hoge heren slecht kersen eten en bovendien, hoge bomen vangen veel wind.

Fabels bevatten per definitie een moraal en zijn door hun strekking verwant aan meer uitgesproken maatschappijkritische genres als de satire en de moralistische geschiedschrijving. In de Romeinse maatschappij, waar de persoonlijke waardigheid en reputatie niet straffeloos konden worden aangevallen, was het beoefenen van deze kritische genres niet zonder risico, dat de desbetreffende auteurs op verschillende manieren trachtten te vermijden. Voor de satirendichter Lucilius (2de eeuw v.C.) bestond dit gevaar niet, omdat hij zelf tot de ridderstand behoorde en zich persoonlijke kritiek op hooggeplaatsten kon permitteren. Voor dichters van lage komaf lag de situatie anders. Zo heeft Horatius in zijn satiren zich slechts gericht tegen perso-

nen van tweede garnituur, van wie hij weinig of niets te vrezen had, maar zelfs hij verdedigt zich omstandig. Juvenalis nam evenals de Romeinse geschiedschrijvers slechts gestorven personen op de korrel. Ook Phaedrus heeft deze risico's leren beseffen. In de uitvoerige proloog van boek III geeft hij de volgende, sociologische verklaring van het ontstaan van de fabel als literair genre (3,33-39):

Waarom het genre van de fabel uitgevonden is,
zal ik nu kort verklaren. De onderworpen slaaf
die niet vertellen durfde wat hij wilde,
droeg zijn gevoelens over in verhaaltjes en
vermeed kritiek dankzij de grappige verzinsels.

Tegen degenen die zich door zijn fabels aangesproken voelen, voert hij als verdediging aan wat ook door Romeinse satirendichters naar voren werd gebracht (3,44-49):

Alwie ook maar door eigen argwaan wordt misleid
en op zichzelf betreft wat van een ieder is,
verraadt stomweg zijn eigen schuld bewustzijn.
Toch hoop ik dat ook hij mij excuseren wil:
het is niet mijn bedoeling personen aan te klagen,
maar het leven en het menselijk gedrag te tonen.

Deze uitvoerige verdediging heeft Phaedrus niet mogen baten, want hij is als fabeldichter in ongenade gevallen bij Sejanus, die, zoals de geschiedschrijver Tacitus vertelt, enige tijd de kwade genius is geweest aan het hof van keizer Tiberius. Phaedrus zelf vertelt juist in de proloog van boek III van deze voor zijn dichtersloopbaan traumatische affaire (3,40-43):

Ik koos bepaalde thema's tot mijn ondergang.
Als iemand anders dan Sejanus mij had aangeklaagd,
als iemand anders had getuigd en had gevonnist,
zou ik erkennen zoveel onheil te verdienen.

Over de affaire zijn verder geen details bekend. Sejanus was kennelijk 'not amused'. Een en ander heeft niet tot Phaedrus' verbanning of executie geleid; de proloog waarin hij deze kwestie bespreekt, is kennelijk na Sejanus' ongenade en dood (31 n.C.) geschreven. Phaedrus werd wellicht te onbenullig gevonden als fabeldichter. Misschien heeft hij een publicatieverbod gekregen of wijselijk aan zichzelf opgelegd, een hypothese ondersteund door de opmerkelijke korthed van het aan proloog III voorafgaande boek II (slechts 8 fabels). Moderne tekstverklaarders hebben met veel vlijt gezocht naar politieke toespelingen in de eerste twee boeken van Phaedrus met behulp van wat ons verder uit de geschiedschrijving over Sejanus bekend is. In dit verband wordt vaak verwezen naar fabel 1,6 getiteld 'De kikkers tegen de Zon', waarin de kikkers bij Jupiter protesteren tegen het voorgenomen huwelijk van de Zon: hij is al zo machtig en droogt alles al op, wat zal er gebeuren als hij ook nog kinderen verwekt. Dit verhaal zou dan kunnen slaan op het door Tacitus

vermelde streven van Sejanus een lid van de keizerlijke familie te trouwen. Dergelijke toespelingen zijn als zodanig nooit te bewijzen, omdat de directe context van de fabel bij Phaedrus niet bekend is en het verzinsel in zijn strekking een open karakter heeft. Juist deze openheid beschermt de fabeldichter maar kan hem ook in gevaar brengen, want als een hoge heer de schoen opmerkelijk goed vindt passen...

De eerste fabel uit de collectie (1,1) is getiteld 'De Wolf en het Lam'. Phaedrus gebruikt overal de jambische zesvoeter, een versmaat die hij gemeen heeft met de komedie – ook een spiegel van het leven – en de spreukenliteratuur. In vertaling luidt deze fabel aldus:

Een wolf en een lam kwamen bij dezelfde beek,
door dorst gedreven. Stroomopwaarts stond de wolf,
het lam veel meer stroomafwaarts. Door zijn keelgat aangezet
zocht toen de rover naar een reden voor een twist:
'Waarom,' zei hij, 'heb jij, terwijl ik dronk, het water
voor mij vertroebeld?' De woldrager zei bedeesd:
'Hoe kan ik, wolf, doen waarover jij nu klaagt?
Het water stroomt van jou naar mijn drinkplaatsje toe.'
Bestreden door de kracht van deze waarheid, zei hij:
'Een half jaar geleden heb je me eens vervloekt.'
Het lam antwoordde: 'Toen was ik nog niet geboren.'
'Je vader dan heeft mij vervloekt,' zei hij en greep
het lam, verscheurde het in onverdiende dood.
Deze fabel is geschreven wegens hen
die op verzonnen gronden onschuldigen verdrukken.

De fabel toont een kenmerkende opbouw: aan het begin wordt kort de situatie geschetst, de personages worden vooral gekarakteriseerd door de dialoog die aan Phaedrus' verhaaltjes een prettige levendigheid geeft; aan het slot volgt de moraal (het zogeheten epimythium), die ofwel een personage in de mond kan worden gelegd, ofwel – zoals in 1,1 – door de verteller zelf ter afsluiting wordt gegeven. De Griekse fabeldichter Babrius (2de helft 1ste eeuw n.C.) heeft hetzelfde verhaal gebruikt en geeft het slotwoord aan de wolf: 'Je zult de wolf niet van zijn maaltijd beroven, ook al weerleg je gemakkelijk al zijn beschuldigingen' (ed. Perry, nr. 89). Soms wordt de moraal reeds aan het begin geformuleerd (promythium). De fabels zijn in een eenvoudige, directe stijl geschreven, vandaar ook hun latere populariteit als schoolliteratuur. Phaedrus probeert wel storende woordherhalingen te vermijden, vandaar 'rover' en 'woldrager' in plaats van 'wolf' en 'lam'. Fabel 1,1 is niet de enige waarin men een zekere gewrongenheid constateert tussen het verhaal en de boodschap. De eigenlijke, niet geformuleerde moraal is een waarschuwing tot alle zwakke lammeren in de samenleving: ga niet in discussie met een sterke wolf, want, wat je ook zegt, je wordt toch opgevreten. Als men zich voorstelt dat deze fabel is geschreven en voorgedragen tijdens het bewind van keizer Tiberius, zou men in de slotregels een toespeling kunnen lezen op de (valse) aanklagers (de zogeheten *delatores*) die, zoals de geschiedschrijver Tacitus vertelt, onder Tiberius een ware plaag in de Romeinse samenleving vormden.

De tweede fabel uit de collectie is getiteld 'De Kikkers vragen een Koning' en luidt in vertaling als volgt:

Toen met gelijke wetten Athene nog floreerde,
heeft al te drieste vrijheid de burgerij verstoord;
de teugel van weleer werd tot losbandigheid.

Verschillende partijen zwoeren samen en
Pisistratus bezette als tiran de burcht.

Toen de Atheners dan hun slavernij beweedden
(niet dat hij wreed was, maar ieders last is zwaar
voor wie hem niet is gewend) en zich beklaagden,
heeft Aepus het volgende verhaal verteld:

De kikkers die in vrijheid zwierven door 't moeras,
vroegen met luid geschreeuw aan Jupiter een koning
om hun losse zeden krachtdadig te bedwingen.

De Godenvader lachtte en gaf hun ten geschenke
een brokje hout, dat met onverwachte plons en golfslag
naar beneden vallend het angstig volk verschrikte.

Toen dit, in het slijk gedoken, langdurig lag verborgen,
stak een zijn kop stilzwijgend op uit het moeras,
bekeek de koning en riep de andere kikkers.

Zij zwommen onbevreesd in wedstrijd er naar toe
en het brutale volkje sprong boven op het hout.

Toen het door hen besmeurd was en bespot, heeft een gezant
bij Jupiter een andere koning aangevraagd,
want nutteloos was degene die hij geschenken had.

Toen zond hij hun een waterslang die met zijn bek
hen een voor een ging vangen. Vergeefs ontsprongen zij
de dood, traag als zij waren. Vrees snoerde hun de stem.

Zij stuurden heimelijk Mercurius naar Jupiter,
dat hij hen uit de nood zou helpen. De Donderaer sprak:
'Daar jullie het goed dat je bezat, niet kon verdragen,
verdraag dan maar het kwaad.' 'O burgers, u ook,' zei hij,
'verdraag dit kwaad opdat geen groter kwaad u treft'.

Ook hier is de samenhang tussen het verhaal van de kikkers en Jupiter en de moraal niet direct duidelijk, te meer omdat Phaedrus de dierfabel inbedt in een vertelling over Aesopus en de concrete situatie van diens optreden. Het slotwoord van Jupiter lijkt het brokje hout als 'goed' te kwalificeren en de waterslang als 'kwaad' en heeft eerder als strekking: 'eigen schuld, bezint eer ge iets vraagt', terwijl Aesopus dit verhaal wil laten slaan op de situatie van de Atheners, die het goed van de democratie door eigen schuld verloren en maar beter het geringere kwaad (= Pisistratus, vgl. r. 7 'niet dat hij wreed was...') kunnen verdragen om niet van de regen in de drop te geraken. Met een beetje goede wil zou de versie van Phaedrus toepasbaar kunnen zijn op de situatie van hemzelf en zijn Romeinse tijdgenoten: ook de Romeinen hebben door eigen losbandigheid hun republiek verloren; laten zij nu maar tevreden zijn met

de keizer die ze hebben, want het kan altijd nog erger. Misschien heeft Phaedrus hier bewust de Atheense situatie erbij verteld om de eventuele politiek-Romeinse strekking van de fabel nog meer te versluieren. Eén ding is duidelijk: er is absoluut geen sprake van 'opstand van de fabel', de teneur is een boodschap van berusting.

Het laatste hier te bespreken voorbeeld laat zien hoe een en hetzelfde verhaalstramien in verschillende historische en literaire contexten kan functioneren. In zijn traktaat over de retorica (2,20) bespreekt Aristoteles het inductieve bewijsmiddel van het concrete voorbeeld, waartoe hij ook de fabel rekent, en vat een fabel, verteld door de Griekse dichter Stesichorus, als volgt samen (vgl. ook de bijdrage van Van Dijk, p. 23v.):

Toen de bewoners van Himera Phalaris tot generaal hadden gekozen met absolute volmacht en hem een lijfwacht wilden geven, vertelde Stesichorus hun het volgende verhaal: 'Een paard bezat in zijn eentje een weiland. Toen een hert zijn grond was komen verwoesten, wilde hij zich op hem wreken en vroeg aan een man of hij samen met hem het hert zou kunnen straffen. De man zei dat hij dat zou kunnen als het paard een bit zou dragen en hij zelf met zijn speren hem zou bestijgen. Het paard vond het goed, de man klom op hem, maar in plaats van zich te wreken is het paard voortaan onderworpen aan de man.'

'Zo is het ook met jullie gesteld,' zei Stesichorus, 'pas op dat jullie in je verlangen de vijanden te straffen niet hetzelfde lot ondergaan als het paard. Door hem als gevolmachtigd generaal te verkiezen dragen jullie al het bit; als jullie hem een lijfwacht geven en hem laten opstijgen, zullen jullie voortaan aan Phalaris onderworpen zijn.'

De dichter Horatius heeft de inhoud van deze fabel verwerkt in brief 10 van zijn literair-filosofische brievenboek. De brief is gericht tot zijn vriend Fuscus, een groot minnaar van het stadsleven, en Horatius zingt de lof van het eenvoudige leven op het land, dat niet aan hebzucht en luxe is onderworpen. Binnen deze algemeen-moralistische aanprijzing wordt de fabel van Stesichorus kort weergegeven (1,10,32-41):

...In een huis, bescheiden van omvang, kan men een leven
leiden dat superieur is aan vorsten en hovelingen.
Toen eens een hert het zwakkere paard van het gemeenschappelijk
grasland wilde verjagen en na lange strijd had gewonnen,
vroeg het paard hulp aan een man en accepteerde de teugels,
maar toen de man als machtige winnaar de vijand verjaagd had,
hield het paard de man op zijn rug; in zijn bek bleef de teugel.
Zo zal degeen die, armoede vrezend, de onschatbare vrijheid
zich ontzegt, door zijn hebzucht gebukt gaan onder een meester,
slaaf voor altijd, omdat hij het kleine niet weet te gebruiken.

De fabelstof is bij Horatius in het lage genre van de brief niet tot een zelfstandig verhaal uitgewerkt maar functioneert als een vergelijking of exempel met ethische strekking.

In het vierde boek van zijn collectie (4,4) heeft Phaedrus van deze stof een

levendig verhaal gemaakt met een ietwat mistroostige, fatalistische moraal, die de levensvisie van een vrijgelaten slaaf lijkt te weerspiegelen:

Het paard en het everzwijn

Toen een zwijn zich baadde en de poel vertroebelde,
waar elke dag een paard zijn dorst kwam lessen,
ontstond er ruzie. De klepper, boos op het wilde dier,
vroeg hulp aan een man en blij droeg hij hem op zijn rug
terug naar de vijand. Toen de ruiter met zijn lans
hem had gedood, zou hij tot 't paard hebben gezegd:

'Ik ben blij dat ik op jouw verzoek ben ingegaan:
ik heb buit veroverd en jouw nuttigheid geleerd.'

Zo dwong hij hem tegen zijn zin de teugels te verdragen.

Bedroefd zei toen het paard: 'Dwaas als ik ben, zocht ik
wraak voor een kleine zaak en vond de slavernij.'

Straffeloos lijden is beter dan onderworpenheid,
dat kan uit deze fabel elke driftkop leren.

Zo verschuilen zich achter de dierenmaskers van de kikker, het lam en het paard de ervaringen van de kleine man bij zijn ontmoetingen met de leeuwen, wolven, everzwijnen en mensen uit de samenleving.

In de slotfabel van zijn collectie (5, 10) legt de oud geworden dichter vermoed de schrijfstift neer en neemt aldus afscheid van zijn lezers.

De oude hond en de jager

Een hond, die altijd tegen alle wilde dieren
zijn moed en snelheid had getoond en steeds zijn meester
tevreden had gesteld, werd met de jaren zwakker.

Toen hij met een ruig everzwijn aan het vechten was,

greep hij diens oor, maar zijn verrotte tanden
lieten de prooi weer los. Teleurgesteld begon

de jager hem uit te schelden; de oude jachthond zei:

'Ik heb mijn kracht, maar niet mijn moed verloren.

Veroordeel je wat ik ben? Prijs me voor wat ik was!'

Jij begrijpt, Philetus, waarom ik dit geschreven heb.

Ergens in een klein hoekje van het Pantheon der onsterfelijke Romeinse dichters zit Phaedrus, de vrijgelaten slaaf van Augustus. Jaloers kijkt hij op naar Horatius, die het zoveel verder geschopt heeft dan hij. Ietwat cynisch ziet hij de gebogen ruggen van generaties schoolkinderen, die hun basisvorming Latijn via zijn *Fabulae* ontvingen. Wat zal hij verbaasd en verheugd zijn geweest toen in de middeleeuwen en de renaissancetijd zijn populariteit groeide en fabels in vorstelijke edities werden uitgegeven. Niedergang – Aufstiege der römischen Welt zal hij gemompeld hebben: 'Ik ben een koolhaas in het diepste van mijn gedachten.'

Een zeer informatieve inleiding over de Grieks-Romeinse fabeltraditie met bibliografie en appendix over de aesopische fabelmotieven in diverse literaturen vindt men in de Loeb-editie *Babrius and Phaedrus* (Griekse en Latijnse tekst met Engelse prozavertaling), van de hand van B.E. Perry (1984).

De theorie van de fabel in de Griekse oudheid

Wat verstonden de Grieken onder 'fabel'? Verspreid in de Griekse literatuur zijn daarover talrijke passages te vinden. De belangrijkste passages zal ik in chronologische volgorde (5de eeuw v.C. tot 5de eeuw n.C.) de revue laten passeren. De vele fabels die als voorbeeld bij de theorie worden gegeven, stammen uit het werk van allerlei auteurs of uit de verschillende fabelverzamelingen en geven zo een goede indruk van de schat aan fabels in de Griekse literatuur.

I. ARISTOPHANES, *WESPEN* (422 v.C.)

[Bdelycleon:]

1250

'Kom op, we gaan dineren bij Philoctemon,
– Hé, Croesus, slaaf, maak nu voor ons een maal gereed –
opdat we ons weer eens bezatten.'

[Philocleon:]

1255

[Bd:]

1260

[Ph:]

'Niks daarvan.
Een ramp is het gebruik van drank: je gaat van wijn
met deuren slaan, gaat op de vuist, gooit veel kapot,
en moet dan zilvergeld betalen na je roes.'
'Tenzij je met beschaafde *gentlemen* vertoeft:
want óf zij pleiten voor je bij wie is geschaad,
of zélf vertel je 'n fabel, een die komisch is,
een leuk' aesopische of Sybaritische,
geleerd op het symposium. Je maakt de zaak
dan tot een grapje, hij vergeeft je en vertrekt.'
'Ik moet dus flink wat van die fabels leren, als
ik niets betalen wil voor onrecht dat ik doe.'

In deze passage, geschreven (en vertaald) in jambische trimeters en afkomstig uit een klassieke komedie, wordt het komische karakter van fabels benadrukt: wanneer je op een feest de beest hebt uitgehangen, kun je ze gebruiken om anderen aan het lachen te krijgen en zo je eventuele slachtoffers vergevingsgezind te stemmen en een straf te ontlopen. Wanneer Philocleon dit echter later in praktijk brengt, vertelt hij in zijn dronkenschap zulke beledigende fabels (v. 1399-1405; 1427-1432; 1435-1440), dat zijn slachtoffers nog kwader worden dan ze al waren. Eerder in het stuk (v. 566) werd al gezegd dat beklagden voor de rechtbank hun rechters mild proberen te stemmen

met grappige aesopische fabels. Het onderhavige fragment legt ook getuigenis af van de orale traditie van fabels: ze circuleren op symposia. Wat het verschil is tussen een aesopische en een Sybaritische fabel wordt niet vermeld. Verderop in dit stuk worden door Philocleon vier fabels verteld. In twee daarvan (v. 1427-1432; 1435-1440) zijn inwoners van Sybaris de voornaamste personages. Dit wil nog niet zeggen dat in *alle* Sybaritische fabels *uitsluitend* mensen voorkomen, zoals reeds in de Oudheid wel eens is beweerd (zie bijvoorbeeld tekst 13): meer zekere voorbeelden dan deze twee waren er waarschijnlijk toen al niet; bovendien wordt in een daarvan een levenloos voorwerp (een pot) van menselijke eigenschappen voorzien, zoals ook in aesopische fabels gebeurt. Een wezenlijk verschil tussen Sybaritische en andere fabels is er waarschijnlijk niet, zoals in de Oudheid al werd opgemerkt (zie tekst 5 en 6). Ze hebben ook dezelfde functie.

2. ARISTOTELES, *DE KUNST DER WELSPREKENDHEID* 2.20* (ca. 335-323 v.C.)

Een exemplum is een algemeen bewijsmiddel. Er zijn twee soorten exempla: je kunt ofwel dingen vertellen die in het verleden gebeurd zijn, of ze zelf verzinnen. Deze laatste groep bestaat weer uit twee subgroepen, de vergelijking en de fabels, zoals de aesopische en de Lybische. [...]

Als voorbeeld van een fabel geef ik de fabel die Stesichorus vertelde over Phalaris en de fabel die Aesopus vertelde ter verdediging van de volksmenner. Toen de inwoners van Himera Phalaris reeds tot aanvoerder met onbeperkte volmachten hadden gekozen en op het punt stonden hem ook nog een lijfwacht te geven, vertelde Stesichorus hun, na een uitputtende discussie, de volgende fabel: Een paard had een wei voor zich alleen. Er kwam echter een hert dat de weide vernielde. Het paard wilde zich wreken op het hert en vroeg daarom aan een mens of hij hem zou kunnen helpen het hert te straffen. Hij zei van wel, mits het paard bereid was een bit in de bek te nemen en hij zelf op zijn rug mocht klimmen met werpsperen in zijn hand. Het paard ging akkoord en de mens klom op zijn rug, maar als prijs voor zijn wraak was het paard voortaan slaaf van de mens. 'Zo moeten ook jullie,' sprak Stesichorus, 'oppassen, wanneer jullie je willen wreken op je vijanden, dat jullie niet hetzelfde overkomt als het paard: het bit hebben jullie namelijk al in de bek, nu jullie een aanvoerder met onbeperkte volmachten hebben gekozen; maar als jullie Phalaris een lijfwacht geven en hem op je rug laten klimmen, zullen jullie voortaan zijn slaaf zijn.'

Toen in Samos een proces gaande was tegen een volksmenner die ter dood veroordeeld kon worden, vertelde Aesopus in een redevoering voor het volk dat een vos bij het oversteken van een rivier werd meegesleurd naar een ravijn, waar hij zich niet meer uit kon bevrijden. Geruime tijd zat hij in het nauw en vele bloedzuigers beten zich in hem vast. Een egel, die daar toevallig rondzwierf, merkte hem op en kreeg medelijden met hem, en bood hem aan de bloedzuigers te verwijderen. De vos vond dat niet goed. Toen de egel vroeg waarom niet, zei hij:

* Vgl. ook de bijdrage van Schrijvers, p. 19.

'Deze zitten al helemaal vol en drinken nog maar weinig bloed, maar als jullie deze verwijderen, zullen er andere komen, die hongerig zijn en het beetje bloed dat ik nog heb zullen opdrieken.' 'Welnu, ook jullie, mannen van Samos, zal deze hier geen schade meer toebrengen, omdat hij rijk is, maar als jullie hem ter dood brengen, zullen er anderen komen, die arm zijn en jullie zullen uitputten door te stelen wat jullie nog hebben.'

Fabels zijn geschikt om te gebruiken in redevoeringen voor het volk, en ze hebben dit voordeel dat, terwijl het lastig is historische gebeurtenissen te vinden die lijken op het geval waarover men spreekt, fabels gemakkelijker te bedenken zijn; je moet ze namelijk verzinnen, net als vergelijkingen, als je tenminste in staat bent de analogie te ontdekken, wat je kunt leren door bestudering van de filosofie. Hoewel een argumentatie met fabels dus gemakkelijker is te bedenken, is het nuttiger in deliberatieve redevoeringen te argumenteren met feiten, omdat in de regel de toekomst op het verleden lijkt.

Dit is de oudste theoretische behandeling van de fabel. Binnen de bewijsmiddelen die in alle soorten redevoeringen te gebruiken zijn, deelt Aristoteles de fabel in bij de fictieve exempla, samen met de vergelijking. Hij noemt aesopische en Lybische fabels, maar vermeldt geen verschillen. Voor de Lybische fabel geldt *mutatis mutandis* hetzelfde als voor de Sybaritische (zie tekst 1). Aristoteles definieert de fabel niet, maar geeft alleen twee volledig uitgewerkte voorbeelden. Beide voorbeeldfabels worden geplaatst in een concrete (pseudo-)historische situatie, waarin een bepaalde spreker een volksvergadering van een voorgenomen plan tracht af te houden door de schadelijke gevolgen daarvan in een aan de situatie analoge fabel aanschouwelijk voor te stellen. Een epimythium (moraal ná de fabel), ingeleid door 'ook jullie...', past de fabel op de situatie toe. De functie van de fabels is persuasief. Er is wel beweerd dat uit deze voorbeelden zou blijken dat voor Aristoteles de fabel een dierenfabel is (Adrados 1979); dit is echter geen juiste conclusie, omdat in een van de twee ook een mens als fabelpersonage voorkomt. Aristoteles merkt verder nog op dat het gebruik van fabels een vorm van beeldspraak is en van pas komt in redevoeringen voor het volk, hetgeen tevens uit de voorbeelden blijkt. Doordat fabels fictief zijn, hebben ze, vergeleken met historische exempla, het voordeel dat ze gemakkelijker te vinden zijn, maar het nadeel dat ze minder argumentatieve waarde bezitten.

3. BABRIUS, *AESOPISCHE JAMBISCHE FABEL 119* (EIND ISTE EEUW N.C.)

- 1 Een handwerksman bezat een houten Hermesbeeld.
Ofschoon hij plengde en het daag'lijks offers bracht,
was hij in slechten doen, waardoor hij razend werd:
hij greep het bij zijn been en smeed het op de grond.
- 5 Er stroomde goud uit toen het hoofd gebroken werd.
De man verzamelde de schat en zei: 'Hermes,
ik vind je lomp en voor je vrienden onbuigzaam:
je schiet ons, als we jou aanbidden, niet te hulp,

terwijl je een mishandeling beloont met goud.
10 Die nieuwe godendienst was mij nog niet bekend.
[Aesopus last zelfs goden in zijn fabels in.
Hij wil ons daarmee voor elkander waarschuwen.
Je hebt er niets aan om een lomp sujet te hoogachten;
minachting kan integendeel voordelig zijn.]

De fabels van Babrius, pas in 1844 ontdekt en uitgegeven, zijn geschreven in hinkjamben (in mijn vertaling voor driekwart tot jamben vereenvoudigd). Zowel de fabel van de handwerksman en het Hermesbeeld zelf als het (pseudo-Babriaanse) epimythium leggen getuigenis af van de aanwezigheid van goden als personages in fabels. Volgens het epimythium hebben de fabels een moraliserende functie.

4. THEON, VOORBEREIDENDE OEFENINGEN 2 (CA. 100 N.C.)

Allereerst moet de leraar van iedere oefening goede voorbeelden uit de oude prozaschrijvers voorlezen en zijn leerlingen opdragen die van buiten te leren, bijvoorbeeld [...] de fabel van de fluitspeler in het eerste boek van Herodotus

[141: Een fluitspeler zag vissen in de zee. Hij begon op zijn fluit te spelen, in de mening dat zij aan land zouden komen. Toen hij teleurgesteld werd in zijn verwachting, pakte hij een groot net en wierp dat rond een grote menigte vissen. Toen hij ze zag spartelen, zei hij: 'Houd maar op met dansen; toen ik op mijn fluit speelde, wilden jullie ook niet dansend uit het water komen.'],

die van het paard in het tweede boek van Philistus [vgl. Aristoteles, tekst 2], die van de Oorlog en de Overmoed die Philippus tegen de Chalcidische gezanten vertelt in het 20ste boek van *Over Philippus* van Theopompus

[vgl. Babrius, *Aesopische jambische fabel* 70:

1 De goden trouwden. Toen elkeen gekoppeld was,
verscheen als allerlaatste met zijn lot Oorlog.
Hij huwde Overmoed – want die alleen was vrij –
en, naar men zegt, werd abnormaal verliefd op haar;
5 hij volgt haar nu nog overal waar zij maar gaat.

Dus moge Overmoed, de massa's toelachend,
nooit naar der mensen volkeren en steden gaan,
want Oorlog zal meteen haar achterna komen.],

en die van de hond en de schapen in het 2de boek van Xenophons *Memoires van Socrates*

[7,13-14: Toen de dieren nog spreken konden, vertelt men, zei het schaap tegen zijn baas: 'Jouw gedrag is wonderlijk: ofschoon wij jou wol, lammeren en kaas leveren, geef je ons niets anders dan wat we zelf van het land weten te halen, terwijl je de hond, die jou niets van dat alles levert, een deel van je eigen brood geeft.' De hond ving dit op en zei: 'Inderdaad, bij Zeus: want ik ben het die jullie beschermt, zodat jullie noch door mensen gestolen noch door wolven geroofd

worden. Als ik niet over jullie zou waken, zouden jullie zelfs niet kunnen grazen, omdat jullie voortdurend in angst zouden leven te sterven.' Het verhaal gaat, dat de schapen zich toen schikten in de voorkeursbehandeling van de hond].

In het retorica-onderwijs vormden fabels oefenstof die voorbereidde op het houden van een echte redevoering. Boeken die dit oefenmateriaal beschrijven, geven veel informatie over fabels (zie verder tekst 5, 9, 11, 12 en 13). Alvorens tot de eigenlijke oefeningen over te gaan moet de leraar zijn leerlingen enkele schoolvoorbeelden uit het hoofd laten leren. Theon noemt vier van die voorbeeldfabels. Hoewel Theon deze fabels slechts aanduidt, heb ik ze in hun geheel in vertaling opgenomen. Deze fabels zijn alle vier door geschiedschrijvers uit de klassieke periode in hun werk gebruikt – Theon geeft zelfs aan in welk boek. Van twee van deze fabels – bij Herodotus en Xenophon – is de volledige tekst bewaard gebleven, van de andere twee geen letter; vermoedelijk kwam de fabel bij Philistus overeen met een bij Aristoteles en die bij Theopompus met een van Babrius. In de vier voorbeeldfabels komen niet alleen dieren voor, maar ook mensen ('de fluitspeler') en personificaties ('de Oorlog en de Overmoed'). De fabel van de Oorlog en de Overmoed heeft, zoals vele fabels, een etiologische functie: zij geeft de oorzaak (het *aition*) van een bepaald wonderlijk aspect van de realiteit, in dit geval: waarom komt oorlog na overmoed?

5. THEON, VOORBEREIDENDE OEFENINGEN 3: DE FABEL

Een fabel is een verzonnen verhaal dat waarheid uitbeeldt: let wel, we hebben het hier niet over elk verzonnen verhaal, maar alleen over die na afloop waarvan we de uitspraak vertellen die erdoor wordt uitgebeeld [het epimythium]; soms echter doen we eerst die uitspraak [promythium; moraal vóór de fabel] en introduceren daarna pas de fabel. Men spreekt van aesopische, Lybische, Sybaritische, Frygische, Cilicische, Carische, Egyptische en Cyprische fabels. Tussen al deze soorten bestaat maar één verschil, namelijk de eigen afkomst van de fabelverteller, bijvoorbeeld 'Aesopus zei', of 'een man uit Lybië', of 'een Sybariet', of 'een vrouw uit Cyprus' enzovoort. Als er geen enkel bijvoeglijk naamwoord bij staat dat de afkomst aangeeft, spreken we meer in het algemeen van een 'aesopische' fabel. Mensen die beweren dat in sommige fabels redeloze wezens en in andere mensen voorkomen, en dat sommige onmogelijk zijn terwijl andere binnen het mogelijke blijven, hebben volgens mij een dwaze mening: alle soorten vallen binnen al de bovengenoemde categorieën. Fabels worden in het algemeen aesopisch genoemd, niet omdat Aesopus de uitvinder van de fabel geweest zou zijn – immers, Homerus, Hesiodus en Archilochus en enkele anderen die ouder dan Aesopus zijn, blijken al fabels te hebben gekend, en bovendien maken sommigen gewag van de fabelvertellers Connis uit Cilicië, Thurus van Sybaris en Cybissus uit Lybië –, maar omdat Aesopus ze vaker en vaardiger gebruikte dan zij. Zo spreken we ook van een aristophaneïsch, een sapphisch en een alcaeïsch metrum, niet omdat die dichters als enige of als eerste die metra hebben uitgevonden, maar omdat zij ze het meest gebruikten.

De dichters uit de Oudheid noemen fabels vaker *ainoi*, soms echter *muthoi*; de

prozaschrijvers noemen fabels meestal *logoi*, geen *muthoi* – Aesopus wordt dan ook een *logopoios* – ‘fabeldichter’ – genoemd [Herodotus 2,134]. Plato noemt de fabel in zijn dialoog over de ziel nu eens *muthos*, dan weer *logos* [*Phaedo* 60b-61b]. Een fabel wordt *muthos* genoemd omdat het een verhaal is, aangezien in de Oudheid *mutheomai* ‘vertellen’ betekende. Een fabel wordt *ainos* genoemd omdat zij een aansporing [*parainesis*] bevat; een fabel wordt immers uitsluitend verteld om een nuttig advies te geven. Tegenwoordig noemen sommigen ook raadsels *ainoi*.

De oefening bestaat in het vertellen, [grammaticaal] verbuigen, met een context verbinden, verlengen, verkorten, van een epimythium voorzien, en omgekeerd bij een gegeven epimythium passend verzinnen, en bovendien weerleggen en bewijzen van een fabel.

De beknopte definitie van de fabel die Theon in zijn volgende hoofdstuk heeft opgesteld, is de oudste die bewaard is, en weleens de beste genoemd die kan worden gegeven (Perry 1959). Ze is vaak overgenomen, soms met toevoegingen of in ietwat andere bewoordingen (zie bijvoorbeeld tekst 12). Ze bevat de volgende vier elementen: een fabel is (1) een verhaal, (2) fictief, (3) een soort metafoor, (4) waarheidsgetrouw. Theons terminologische behandeling is de oudste in het Grieks die ons is overgeleverd. Hij bespreekt eerst de bijvoeglijke naamwoorden die vóór het woord fabel kunnen staan, en daarna de zelfstandige naamwoorden die ‘fabel’ kunnen betekenen (*ainos*, *logos* en *muthos*). Hij geeft de namen van acht soorten fabels, maar ontkent ten stelligste het bestaan van enig wezenlijk verschil. ‘Aesopisch’ is niet meer dan een verzamelnaam voor fabels. Theon zegt dat reeds Homerus fabels kende; in de *Ilias* en de *Odyssee* is echter geen fabel te vinden. Doelt Theon hier op de in de Oudheid ten onrechte aan Homerus toegeschreven *Strijd tussen de kikkers en de muizen*, die op een fabel is gebaseerd? Op het verhaal in de *Odyssee* dat Odysseus verzint om een mantel tegen de kou te krijgen, dat wel een *ainos* is, maar geen fabel, zoals in de Oudheid al werd opgemerkt (tekst 6)? Op bepaalde homerische vergelijkingen, waarvan wel fabels *gemaakt* zouden kunnen worden? We weten het niet. In het werk van de dichters Hesiodus en Archilochus zijn wél fabels aan te treffen, in totaal drie. Dit zijn de oudste in de Griekse literatuur die bewaard zijn gebleven; zij worden vaak als voorbeeld gebruikt (zie bijvoorbeeld tekst 9 en 10). Deze drie fabels worden *ainos* genoemd. Prozaschrijvers die de fabel *logos* noemen, zijn bijvoorbeeld Herodotus en Xenophon (zie voor beide tekst 5). Als de fabel afwisselend *muthos* en *logos* wordt genoemd, zoals inderdaad bij Plato, heeft *muthos* de bijbetekenis van ‘verzonnen verhaal’. Theon gebruikt *logos* voor het pro- of epimythium. In zijn tijd was *muthos* het normale woord voor ‘fabel’. In het huidige Grieks is dat nog steeds zo. Theon leidt *ainos* af van *parainesis*; dit is etymologisch niet geheel juist, maar is van belang omdat het laat zien dat fabels een aansporende functie hadden. Theon merkt op dat *ainos* ook ‘raadsel’ kan betekenen, een genre dat verwant is aan de fabel. Beide werden in de Oudheid aan Aesopus toegeschreven; een etiologische fabel (zie bij tekst 4) kan worden beschouwd als de oplossing van een raadsel (‘Waarom...?’). Het vertaalde fragment eindigt met de verschillende bewerkingen die de leerlingen op fabels moesten toepassen.

6. PSEUDO-DIOGENIANUS,
VOORWOORD BIJ DE SPREEKWOORDENVERZAMELING
(CA. 117-138 N.C.)

Verwant aan het spreekwoord is de aesopische, Carische, Sybaritische, Cyprische en Lybische fabel. Een fabel is een verzonnen verhaal met redeloze dieren of planten dat wordt verteld om mensen aan te sporen. Een voorbeeld van een dierenfabel vinden we bij Archilochus:

Dit is een fabel die wordt verteld onder de mensen: Een vos en een adelaar hadden vriendschap gesloten. [fragment 174]

Een plantenfabel:

Luister nu naar de fabel: op de Tmolus ontstond eens, vertellen de oude Lydiërs, een twist tussen een laurier en een olijf. [Callimachus, fragment 194,6-8]

Tot een ander genre behoort het verhaal bij Homerus [*Odyssee* 14,457v.], dat noch een dieren-, noch een plantenfabel is: wanneer Odysseus toont dat hij een mantel nodig heeft, zegt Eumaeus:

'Grijsaard, weliswaar is het verhaal dat je verteld hebt voortreffelijk.' [v. 508]

De andere genoemde soorten verschillen wel in naam, maar hebben dezelfde betekenis. De fabel wordt aesopisch genoemd naar Aesopus, een man die uitblonk in dit genre maar het niet heeft uitgevonden, zoals men in de poëzie spreekt van een archebulisch of een aristophaneïsch metrum, niet omdat die metra zijn uitgevonden door die mannen, maar omdat zij ze nogal overvloedig in hun gedichten toepasten.

Carisch wordt een fabel genoemd die toegeschreven wordt aan een Cariër. Bijvoorbeeld:

Toen een Carische visser 's winters bij toeval een octopus zag, zei hij: 'Als ik me uitkleed en duik om hem te vangen zal ik bevrozen, maar als ik de octopus niet weet te vangen gaan mijn kinderen dood van de honger.'

Deze fabel heeft Timocreon in zijn lyrische poëzie gebruikt [fragment 8], en Simonides maakt er melding van in zijn *Overwinningslied op Orillas* [vgl. fragment 9].

Sybaritisch noemt men een fabel zoals Aristophanes in de *Wespen* vertelt:

Een man uit Sybaris die onervaren was in de paardrijdkunst besteed een wagen; hij viel er onverhoeds van af en liep een zware hersenschudding op. Een vriend die hiervan getuige was, zei:

'Elkeen beoefene het vak dat hij verstaat.' [v. 1431].

De Cyprische fabel heet zo, omdat hij bij de Cypriërs als inheems wordt verteld. Ook deze heeft Timocreon gebruikt [fragment 4], waarmee hij aangeeft dat mensen die onrecht plegen later hun verdiende loon krijgen.

Ter ere van Adonis, die op Cyprus werd aanbeden door Aphrodite, zonden de Cypriërs na diens dood duiven levend het vuur in. De duiven vlogen echter weg en wisten zo te ontsnappen, maar kwamen onverwacht weer in een ander brandaltaar terecht en vonden daar de dood.

De Lybische fabel is genoemd naar dat volk, naar een of andere Lybiër. Sommigen beweren dat Cybisses de uitvinder van deze soort is. Aeschylus levert een voorbeeld:

- 1 Aldus luidt één der fabelen uit Lybië:
 [de arend, door een pijl getroffen van een boog,
 zei, toen hij 't middel zag van veren aan de pijl:
 'Wij worden niet door and'ren, maar door veren van
 5 onszelf getroffen -'] [fragment 139]

In deze tekst wordt de fabel behandeld vanwege haar verwantschap met het spreekwoord. Op deze verwantschap wordt in de Oudheid meermalen gewezen (zie bijvoorbeeld tekst 8). Behalve fabels en raadsels (zie bij tekst 5) werden in de Oudheid ook spreekwoorden aan Aesopus toegeschreven; *ainos*, *logos* en *muthos* kunnen behalve 'fabel' ook 'spreekwoord' betekenen. De definitie van de fabel die in deze tekst wordt gegeven, wijkt af van de vorige: de personages van de fabel worden hier tot dieren en planten beperkt, haar functie tot het aansporen van mensen. De beperking van de personages is echter in strijd met twee van de voorbeeldfabels die de auteur hierna zelf geeft, waarin immers mensen (een Carische visser) personages zijn, in één nog wel uitsluitend (een man uit Sybaris en zijn vriend). Dat dit voorbeelden van bepaalde *soorten* fabels (Carische en Sybaritische) zijn, is hier niet relevant, omdat de auteur zojuist heeft gezegd dat er geen wezenlijk verschil bestaat tussen al deze soorten fabels (net als tekst 5). De auteur citeert ter illustratie van een dierenfabel het eerste vers van de fabel van de vos en de adelaar uit het werk van Archilochus. Voor de plantenfabel haalt hij uit het werk van de Hellenistische dichter Callimachus het begin aan van de fabel van de laurier en de olijf. De *ainos* uit de *Odyssee* (zie bij tekst 5) is voor de auteur geen fabel. De voorbeelden die ten slotte van de Carische, Sybaritische, Cyprische en Lybische fabel worden gegeven, zijn gehaald uit de archaische lyriek en de klassieke komedie en tragedie; het zijn vrijwel de enige zekere voorbeelden die we van deze soorten fabels hebben.

7. MAXIMUS VAN TYRUS, 32STE VERHANDELING (2DE EEUW N.C.)

Aesopus de Frygiër stelt in een fabel de levenswijzen en de contacten van de dieren voor. Bij hem spreken zelfs de bomen, en de vissen, onderling en door elkaar met mensen. Met die fabels is een korte gedachte vermengd, die doelt op een bepaald aspect van de realiteit. Welnu, ook de volgende fabel is door hem gecomponeerd:

Een hert werd achterna gezeten door een leeuw. Op haar vlucht ontsnapt ze door dicht kreupelhout in te schieten. De leeuw – want zoveel als hij vóór heeft aan kracht, blijft hij achter in snelheid – blijft bij het kreupelhout staan en vraagt een herder of hij het hert ergens heeft zien wegduiken. Hij zegt van niet, maar *terwijl* hij spreekt, strekt hij zijn hand uit en wijst de plaats aan. De leeuw gaat het ongelukkige hert achterna. Maar de vos – want dat is bij Aesopus een sluw dier – zegt tegen de herder: 'Wat ben jij toch laf en gemeen: laf tegen leeuwen, maar gemeen tegen herten.'

Indien mogelijk, komt het mij voor dat Epicurus deze Frygische fabel heeft gebruikt tegen ieder die het genot verloochent, en die zich in woorden groot houdt, maar in gedachten als het ware de hand uitstrekt naar het genot. Want wie

toch zou zo met zichzelf strijd gaan leveren dat hij vrijwillig afstand doet van het enige ding dat uiterst verleidelijk is voor zijn eigen natuur?

Zowel de korte inleiding als de fabel van het hert, de leeuw, de vos en de herder zelf leggen getuigenis af van de aanwezigheid van mensen als personages in fabels (vgl. tekst 3 voor goden). De auteur zegt dat fabels verduidelijken hoe het er in het leven aan toegaat. Dit fragment ontbreekt overigens in de bestaande edities van Epicurus.

8. PTOLEMAEUS VAN ASCALON, *FABEL EN SPREEKWOORD* (VROEGE KEIZERTIJD)

Een fabel is een ontvouwen spreekwoord, voorzien van een verhaal, waarbij het spreekwoord de betekenis vervolledigt.

In dit fragment wordt een fabel als een uitgewerkt spreekwoord beschouwd; je leest ook weleens omgekeerd dat een spreekwoord een verkorte fabel is. Het is als de discussie van de kip en het ei. In feite hebben beide processen plaatsgevonden. Er zijn fabels die zijn gemaakt om bestaande spreekwoorden te verklaren (bijvoorbeeld: 'de schaduw van de ezel'), anderzijds zijn er spreekwoorden die op een bestaande fabel zijn gebaseerd (bijvoorbeeld: 'de ezel in de leeuwepelt' – zie bij tekst 12 – of: 'door zijn eigen veren getroffen worden' – gebaseerd op een fabel bij Aeschylus, zie tekst 6).

9. HERMOGENES, *VOORBEREIDENDE OEFENINGEN I: DE FABEL* (CA. 200 N.C.)

Het wordt aanbevolen de jongeren het eerst de fabel voor te leggen, omdat die hun karakter zedelijk beter kan maken; het wordt aanbevolen hen zolang zij namelijk nog zacht zijn te vormen.

Reeds de ouden blijken de fabel te hebben gebruikt: Hesiodus [*Werken en Dagen* 202-212] vertelt namelijk de fabel van de nachtegaal, en Archilochus [fragment 172-181] die van de vos.

Fabels worden naar hun uitvinders Cyprisch, Lybisch en Sybaristisch genoemd; alle heten gewoonlijk aesopisch, omdat Aesopus fabels gebruikte op drinkgelagen.

Van de fabel wordt ongeveer de volgende omschrijving gegeven: een fabel moet verzonnen zijn, en in elk geval van enig nut voor het leven; verder moet een fabel tevens geloofwaardig overkomen. Hoe kan een fabel geloofwaardig overkomen? Als je zaken beschrijft die passen bij de personages. Bijvoorbeeld: als iemand twist om schoonheid, moet een pauw het onderwerp zijn. Als je iemand iets sluws wil toeschrijven, is een vos op zijn plaats. Gaat het over mensen die dingen van anderen afkijken, dan zijn apen aangewezen.

Fabels moet je nu eens verlengen, dan weer inkorten. Hoe gaat dat? Door de fabel de ene keer rechttoe, rechtaan te vertellen en een andere keer woorden te

verzinnen bij de gegeven personages. Ik hoop dat dit aan de hand van het volgende voorbeeld duidelijk wordt.

De apen kwamen bijeen om te overleggen of zij een stad moesten stichten. Nadat zij daartoe besloten hadden, wilden zij meteen met het werk beginnen. Een oude aap echter wist hen hiervan af te houden, door erop te wijzen dat zij gemakkelijker gevangen konden worden wanneer zij binnen een ringmuur zaten opgesloten.

Zo zou je de fabel kort kunnen vertellen. Als je haar langer wil maken, moet je als volgt te werk gaan:

De apen kwamen bijeen om te overleggen over de stichting van een stad. En kijk, er komt er een naar voren en richt het woord tot het volk, om te betogen dat ook zij een stad moeten hebben: 'Jullie zien toch,' zegt hij, 'hoe gelukkig daardoor de mensen zijn: ieder van hen heeft een huis, en ze gaan allemaal naar de volksvergadering en naar het theater en amuseren zich aldus met allerlei dingen die een lust voor oog en oor zijn.' En zo moet je verder de handeling vertragen en zeggen dat het besluit werd opgetekend, en verzin dan ook een redevoering van de oude aap. Tot zover dit.

In het verhaal mogen geen lange zinnen voorkomen en de verteltrant moet aangenaam zijn.

De uitspraak die het nut aangeeft dat uit de fabel kan worden getrokken, moet je er nu eens vóór zetten, dan weer erna.

Ook de redenaars blijken de fabel gebruikt te hebben als exemplum.

De fabel als oefenstof in het onderwijs in de welsprekendheid is opgeschoven naar de eerste plaats – in tekst 5 kwam de fabel nog op de tweede plaats, na de spreuk – om een opvoedkundige reden: de leerlingen moeten een goede karaktervorming krijgen, zolang dat nog kan, en met fabels kun je daar uitstekend voor zorgen. Hermogenes verwijst naar de twee oudste fabels in de Griekse literatuur door een vermelding van de auteur en het voornaamste personage; daardoor is overigens niet ondubbelzinnig duidelijk *welke* fabel van Archilochus bedoeld wordt, omdat in beide een vos voorkomt. De opmerking over de soorten fabels is te vergelijken met die in tekst 5 en 6; dat fabels op drinkgelagen gebruikt werden zagen we al in tekst 1. Hermogenes geeft van de fabel geen definitie maar een omschrijving; hij benadrukt dat fabels nuttig moeten zijn en waarheidsgetrouw. Uit de voorbeelden die hij geeft, blijkt een stereotiepe karakterisering van bepaalde dieren. Een van de oefeningen was het langer of korter maken van fabels (zie tekst 5). Hermogenes geeft ter illustratie daarvan twee versies van één fabel, die alleen hier bewaard is. Het voornaamste stijlmiddel om een fabel te verlengen is blijkbaar het gebruik van directe rede. Hermogenes schrijft voor dat de stijl van een fabel eenvoudig moet zijn, en dat men pro- en epimythia moet afwisselen. Het hier ten slotte vermelde gebruik van fabels als exempla in redevoeringen werd al door Aristoteles (tekst 2) beschreven.

10. JULIANUS,
7DE REDEVOERING: TEGEN HERACLIUS DE CYNICUS, 207
(362 N.C.)

Terwijl het verzonnen verhaal oprukte en bij de Grieken populair was, leidden de dichters hiervan de fabel af, die in dit opzicht ervan verschilt dat ze niet voor kinderen maar voor volwassenen is gemaakt, en dat ze niet alleen amuseert, maar ook aanspoort tot iets: een fabel wil namelijk op een verborgen wijze aansporen en beleren, wanneer de spreker niet vrijuit durft te spreken, omdat hij vreest zich de vijandschap van zijn gehoor op de hals te halen. Zo heeft blijkbaar ook Hesiodus dat gedaan; en na hem heeft Archilochus niet zelden fabels gebruikt om zijn poëzie als het ware mee te kruiden, [...]. Maar de Homerus of Thucydides of Plato of wie je maar wilt van de fabels was toch wel Aesopus van Samos. Aesopus was een slaaf, niet zozeer door het lot als wel uit vrije keus, want ook in dit opzicht was hij geen dwaas man: omdat de wet hem verbood vrijuit te spreken, paste het hem zijn adviezen in silhouet getekend en in een aangename en gracieuze vorm gegoten naar voren te brengen. Je kunt dat volgens mij wel met de artsen vergelijken: de vrijen schrijven voor wat nodig is, maar als iemand tegelijk slaaf is door het lot en arts van beroep, zit hij in een lastig parket, omdat hij wordt gedwongen zijn meester tegelijkertijd te verzorgen en te vleien.

In deze tekst, geschreven door de keizer van het Romeinse rijk, wordt het verschil gegeven tussen een fabel (*ainos*) en een *muthos* (hier vertaald met 'verzonnen verhaal'), een term die in deze rede nu eens 'sprookje', dan weer 'mythe' en, om de verwarring compleet te maken, in het vervolg ook 'fabel' betekent: fabels zijn niet bedoeld voor kinderen maar voor volwassenen, en hebben een dubbele, onderhoudende en aansporende functie. Julianus ziet het gebruik van fabels als een verhulde meningsuiting wanneer iemand niet vrijuit kan spreken, bijvoorbeeld omdat hij een slaaf is – zoals Aesopus, de 'Homerus van de fabels' – of was, zoals de Latijnse fabeldichter Phaedrus. Zo kun je adviseren zonder iemand tegen je in het harnas te jagen. Aesopus heet hier uit Samos afkomstig te zijn, maar ook Frygië (bijvoorbeeld in tekst 7), Thracië en Lydië worden wel als bakermat van de legendarische fabeldichter genoemd.

11. APHTHONIUS, VOORBEREIDENDE OEFENINGEN I: DE FABEL
(EIND 4DE EEUW N.C.)

Er zijn drie soorten fabels: redelijke, karakterologische en gemengde. In een redelijke fabel wordt het handelen van een mens beschreven, een karakterologische fabel geeft het karakter van de redeloze wezens natuurgetrouw weer, en een gemengde fabel is samengesteld uit allebei, een redeloze en een redelijke.

De aansporing, omwille waarvan de fabel gecomponeerd is, heet promythium indien vooraan, of epimythium indien aan het slot geplaatst.

Karakterologische fabel van de krekels en de mieren, die de jeugd tot hard werken aanspoort.

Het was hartje zomer. De krekels lieten hun doordringende muziek onafgebro-

ken horen, maar de mieren leek het beter hard te werken en vruchten te verzamelen, om in de winter iets te eten te hebben. Toen het winter was geworden, konden de mieren zich in leven houden met het voedsel waarvoor zij zo hard gewerkt hadden, maar voor de anderen liep het vermaak uit op gebrek.

Zo lijdt wie in zijn jeugd niet hard wil werken op zijn oude dag gebrek.

Deze auteur deelt de fabels in naar personages: er zijn fabels met mensen, met dieren (en vermoedelijk planten en levenloze voorwerpen), en met mensen én dieren. Deze indeling is weleens bekritiseerd (door Lessing) omdat goden en personificaties zouden ontbreken, maar deze moeten waarschijnlijk in de eerste categorie worden gezocht. Aphonius geeft alleen een voorbeeld van een dierenfabel (latere – Byzantijnse – commentatoren voegen ook voorbeelden van de twee andere soorten toe; zie bij tekst 12): de bekende fabel van de krekkel en de mier (hier beide in meervoud), de eerste van zijn collectie van veertig fabels, alle voorzien van zowel pro- als epimythium. De functie van de fabel is een aansporende.

12. SOPATER, VOORBEREIDENDE OEFENINGEN I: DE FABEL (EIND 4DE EEUW N.C.)

Sopater heeft de fabel als volgt gedefinieerd: een fabel is een verzonnen verhaal dat op geloofwaardige wijze zo is gecomponeerd dat het de dingen die in de realiteit gebeuren uitbeeldt, en dat de mensen een advies geeft of de realiteit illustreert.

Een verzonnen verhaal, omdat een fabel nu eenmaal wordt verzonnen om op ons over te komen als iets wat echt gebeurd is.

Een fabel wordt geloofwaardig, omdat wij de woorden of daden verzinnen die bij de aard of reputatie van ieder afzonderlijk levend wezen passen: het karakter van de leeuw, die koninklijk is, maken we koninklijk, het karakter van de vos, die sluw is, maken we sluw, het hert bang en kortzichtig, op dezelfde manier. Als we iets hiervan zouden veranderen, wordt de fabel ongeloofwaardig.

De fabel is samengesteld uit wat in de realiteit gebeurt, omdat we observeren wat de mensen overkomt, en dan de fabel zo componeren dat die dat uitbeeldt. Bijvoorbeeld: wanneer we constateren dat velen uit overmatig winstbejag handelen en zo zelfs hun bezit kwijtraken, en omwille van plezier zomaar hun veiligheid prijsgeven, dan vertellen we de fabel van de hond met het stuk vlees in zijn bek langs de rivier

[*Aesopische fabel 136*: Een hond met een stuk vlees in zijn bek stak een rivier over. Toen hij zijn eigen schaduw in het water zag, dacht hij dat dat een andere hond was met een groter stuk vlees in zijn bek. Daarom liet hij zijn eigen stuk los en dook om het stuk van de ander af te pakken. Zo gebeurde het dat hij van beide beroofd werd, van het ene omdat hij er niet bij kon komen, omdat het niet bestond, van het andere omdat het door de rivier werd meegesleurd.

Deze fabel is geschikt om te gebruiken tegen een hebzuchtige man.]
en die van de leeuw die verliefd was op het meisje

[*Aesopische fabel 145*: Een leeuw die verliefd was op een boerendochter dong

naar haar hand. De boer echter kon het niet over zijn hart verkrijgen zijn dochter aan een beest te geven, maar durfde uit vrees niet te weigeren. Daarom bedacht hij het volgende. Toen de leeuw voortdurend bij de boer aandrong, zei hij, dat hij hem een goede partij vond voor zijn dochter; maar hij kon haar niet zomaar aan hem uithuwelijken, als hij niet zijn tanden trok en zijn nagels uittrok; want daarvoor was zijn dochter doodsbang. De leeuw kon door zijn liefde beide dingen gemakkelijk van zich verkrijgen, maar toen hij weer bij de boer kwam, joeg die hem vol minachting weg met stokslagen.

De fabel maakt duidelijk dat mensen die hun vijanden gemakkelijk geloven, wanneer zij zichzelf ontbloten van hun eigen sterke kanten, een eenvoudige prooi worden voor hen die zij eerst vrees inboezemden].

Een fabel geeft een illustratie van de realiteit of een advies, voor zover wij aansporen iets te doen of te laten, of laten zien hoe de dingen voor de mensen aflopen. Bijvoorbeeld: dat veel mensen door een ijdel gerucht bedrogen zijn uitgekomen, [beelden we uit] met de fabel van de vogelaar die de krekkel ving

[Aphthonius, *fabel 4*: Een vogelaar die een krekkel hoorde, dacht een grote buit te zullen vangen. Hij meet zijn vangst in het voorbijgaan namelijk af aan het gezang. Toen hij met behulp van zijn techniek de buit gevangen had, haalde hij niets meer dan gezang binnen, en beschuldigde de Schijn ervan, de meeste mensen te brengen tot een vals oordeel.

Zo lijken onbenuller groter dan zij werkelijk zijn.], en degenen die proberen indruk te maken en gezag uit te stralen, [beelden we uit] met de ezel die de leeuwehuid aantrok

[*Aesopische fabel 199*: Een ezel die de huid van een leeuw had aangetrokken, liep rond en joeg de redeloze dieren grote schrik aan. En toen hij een vos zag, probeerde hij ook die bang te maken. De vos echter had toevallig vroeger zijn stemgeluid gehoord en zei tegen hem: 'Wees ervan overtuigd dat ook ik voor jou bang geworden zou zijn, als ik je niet had horen balken.'

Zo worden sommige onontwikkelden, die door hun uiterlijke hoogmoedswaanzin heel wat lijken te zijn, door hun eigen gezwets ontmaskerd.]

De definitie van de fabel die deze auteur in één lange zin geeft, is in wezen dezelfde als die van Theon (tekst 5); Sopater voegt echter nog de functie die fabels hebben toe, volgens hem een adviserende of illustratieve. De definitie wordt vervolgens puntsgewijs toegelicht. Deze toelichting biedt een interessant inkijkje in het creatieve proces dat leidt tot het ontstaan van een fabel: om een fabel te componeren moet je eerst de normale gang van zaken in de wereld goed observeren en die vervolgens uitbeelden. Bij het componeren van een fabel moet je, wil je geloofwaardig blijven, niet afwijken van het ware of vermeende stereotiepe karakter van de dieren (vgl. tekst 9). De vier fabels waarnaar Sopater bij wijze van voorbeeld verwijst, heb ik in hun geheel in vertaling bijgevoegd. Drie zijn afkomstig uit de anonieme prozacollecties van *Aesopische fabels* uit de keizertijd. De fabel van de leeuw en het meisje wordt door Byzantijnse commentatoren van Aphthonius vaak genoemd als voorbeeld van een gemengde fabel (zie tekst 11). Ook de fabel van de krekkel en de vogelaar, die alleen bewaard is in de (bij tekst 11 genoemde) collectie van Aphthonius, zou volgens zijn eigen theorie een gemengde fabel zijn. De ezel in de leeuwehuid is spreekwoordelijk geworden (zie bij tekst 5).

In Sybaritische fabels komen alleen met rede begaafde wezens voor, in aesopische redeloze en met rede begaafde, en in Lydische en Frygische alleen redeloze. [...]

Niemand zal wel betwisten dat de fabel overduidelijk bij het deliberatieve genre behoort: immers, ze is tegelijk amusant en nuttig voor degenen die worden overtuigd, door hen af te houden van het slechte en aan te sporen naar het goede te streven, en hen eraan te wennen te proberen het nuttige met het aangename te combineren. [...]

Een epimythium is de uitspraak die na de fabel wordt gedaan en duidelijk maakt welk nut de fabel heeft. [...] Sommigen plaatsen dit epimythium ook vooraan, en noemen het dan promythium. Anderen echter, die verstandiger en consequenter redeneren, vinden dat je het te allen tijde na de fabel moet plaatsen: 'Aangezien wij,' zeggen zij, 'de fabel hebben uitgevonden vanwege het feit dat de jongeren niet graag openlijke vermaningen accepteren, in de hoop dat zij, geamuseerd en verleid door het aangename karakter van de fabel, dan wél zullen luisteren naar de aansporing, waarom zou je dan de spreuk die het nut aangeeft dat uit de fabel kan worden getrokken niet erná moeten plaatsen? Immers, als ze de aansporing accepteren, is het gebruik van de fabel volkomen overbodig.'

Deze auteur, een naam- en plaatsgenoot van de bisschop uit Myra (die echter een eeuw eerder leefde), meent een onderscheid te kunnen maken tussen Sybaritische, aesopische, Lydische en Frygische fabels, en wel naar personages. Na het voorafgaande (zie tekst 1, 2, 5 en 6) moge duidelijk zijn dat dit niet steekhoudend is. Net als Aristoteles (tekst 2) acht Nicolaus fabels op hun plaats in redevoeringen voor het volk. Nicolaus ziet fabels als een vereniging van het nuttige met het aangename, waarbij het nut op het ethische vlak ligt. Vanwege deze combinatie worden fabels door veel andere auteurs in de Oudheid hogelijk gewaardeerd, terwijl soms een van beide elementen wordt benadrukt (het aangename bijvoorbeeld in tekst 1, het nuttige bijvoorbeeld in tekst 5). Nicolaus prefereert epimythia boven promythia en motiveert dat met de volgende aardige redenering: met een promythium verradt de fabelverteller meteen waarom het hem te doen is; wanneer de kinderen – zijn publiek – daarnaar zouden luisteren, hoeft hij de fabel helemaal niet te vertellen; omdat dat echter nu eenmaal niet zo is, moet hij eerst met een bekoorlijke fabel hun weerstand breken zodat zij *vervolgens* – dat wil zeggen: in een epimythium – wél willen luisteren naar zijn boodschap.

ENIGE SAMENVATTENDE OPMERKINGEN

- Bovenstaande passages zijn historisch waardevolle getuigenissen: zo is Aristoteles (tekst 2) de oudste fabeltheoreticus en heeft Theon (tekst 5) de oudste fabeldefinitie opgesteld en de oudste behandeling van de fabelterminologie geschreven.
- De Griekse terminologie is verwarrend (zie tekst 5 en 10), maar geldt dit ook niet voor het Latijnse '*fabula*', het Engelse '*fable*', ons woord '*fabel*', etc.?

- Een fabel is een verzonnen verhaal (tekst 5, 6, 12; vgl. 2, 8 en 9).
- Soms wordt gewezen op het metaforische karakter van fabels (tekst 2 en 5) of op de verwantschap met spreekwoorden (tekst 6 en 8). Meer dan eens wordt beklemtoond dat fabels waarheidsgetrouw moeten zijn (tekst 5, 9 en 12).
- Vaak (tekst 2, 6 en 11) wordt de persuasieve functie genoemd die fabels kunnen hebben, een enkele keer de illustratieve (tekst 12) of maatschappij-kritische (tekst 10; in de moderne literatuur weleens te zeer benadrukt). Fabels combineren het nuttige met het aangename (tekst 13; vgl. 1, 5, 9 en 12).
- Tussen de talrijke lokale fabelvarianten bestaat (ondanks tekst 13) hoogstwaarschijnlijk geen wezenlijk verschil; dit wordt soms expliciet gezegd (tekst 5, 6), en valt soms impliciet op te maken (tekst 1, 9).
- De als voorbeeld aangehaalde fabels ten slotte zijn in meer dan één opzicht van belang. Ten eerste duiden zij op continuïteit binnen het genre: de in het voorafgaande vertaalde en behandelde passages dateren grotendeels (tekst 3-13) uit de keizertijd, maar de voorbeeldfabels stammen vaak uit de archaïsche en klassieke periode van de Griekse literatuur (tekst 4, 5, 6, 9 en 10). Ten tweede zeggen ze veel over de inhoud van het begrip 'fabel': een enkele keer beweert een auteur dat in fabels alleen dieren en planten voorkomen, maar de voorbeelden die hij zelf geeft, spreken hem tegen (tekst 6). Dat in fabels ook mensen en goden kunnen optreden, wordt in de Oudheid meermalen expliciet opgemerkt (tekst 3, 7, 11, 13), of blijkt impliciet uit de gegeven voorbeelden (tekst 2, 4, 12). Wie ooit in een fabelverzameling heeft gebladerd, of die nu van 'Aesopus', Phaedrus, Babrius of Jean de La Fontaine is, zal daar niet van opkijken.

BIBLIOGRAFIE

- Adrados, F.R., *Historia de la fábula greco-latina* I-III, Madrid 1979-1987.
- Dijk, J.G.M. van, 'Theory and terminology of the Greek fable', in: *Reinardus* 6 (1993), 171-183.
- Jedrkwicz, S., *Sapere e paradosso nell' Antichità: Esopo e la favola*, Roma 1989.
- Karadagli, T., *Fabel und Ainos: Studien zur griechischen Fabel*, diss. Königstein 1981.
- Nøjgaard, M., *La fable antique* I-II, København 1964-1967.
- Perry, B.E., *Aesopica* I, Urbana 1952; 'Fable', in: *Studium Generale* 12 (1959), 17-37.

Tussen lering en vermaak

De Latijnse fabel in het humanisme

Het Latijnse humanisme heeft het geestelijk leven in het Europa van de renaissance (15de en 16de eeuw) diepgaand beïnvloed. De dragers van deze cultuur, de humanisten, hadden zich tot voornaamste doel gesteld de klassieke oudheid te doen herleven. Ze waren van mening dat de mensheid haar banden met het verleden had verloren, met name met het glorieuze verleden bij uitstek: de klassieke oudheid. Op dit gebied was wezenlijke kennis verloren gegaan, en de mensheid was bijgevolg tot een lager beschavingspeil afgezakt. De teksten waarin de klassieke oudheid haar wijsheid en haar geestelijke schatten had opgeslagen, waren door nalatigheid en onkunde van de kopiïsten bedorven of aan de vergetelheid prijsgegeven. De verloederende van taal en beschaving bracht geestelijke verwildering met zich mee, en deze op haar beurt zedelijk verval. De mens verloor langzaam zijn menselijk karakter en zakke meer en meer af tot een dierlijk niveau. Zijn zedelijke ondergang dreigde als er niet beslissend zou worden ingegrepen. Hierop richtte zich het geestelijke programma van de humanisten: de mens zou zich zijn reeds verworven beschaving, de antieke, moeten herinneren; op zoek gaan naar de verloren gegane teksten; deze weer bestuderen, reinigen van corrupties en toegankelijk maken.

Met dit doel voor ogen hebben de humanisten voor de fabel een opmerkelijke prestatie geleverd: ze hebben met hun fabelverzamelingen de grondslag voor de hele latere, westerse fabelliteratuur gelegd. Aan het begin van de 14de eeuw verkeerde de tekstoverlevering van de fabels uit de klassieke oudheid in een deplorabele toestand. De basistekst van de klassieke fabelliteratuur, de fabels van de 6de-eeuwse Griek Aesopus (*Collectio Augustana*), ontbrak in zijn geheel, evenals de belangrijke verzameling van Babrius, een gehelleniseerde Romein uit de 2de eeuw n.C. Daarbij komt ook nog dat de belangrijkste Latijnse tekst, de *Fabulae* van de Romeinse vrijgelatene Phaedrus, was verdwenen. De humanisten hebben uitkomst geboden in deze situatie. Ze hebben de Griekse Aesopus-tekst stukje bij beetje teruggewonnen en voor het westerse publiek toegankelijk gemaakt.

Het merendeel van de intellectuelen van de 15de, 16de en 17de eeuw beheerste de Griekse taal niet. Dat betekende dat de Griekse fabels vertaald moesten worden. Talrijke humanisten hebben zich van deze taak gekweten. Zodra de boekdrukkunst was uitgevonden, was het mogelijk teksten onder een groter publiek te verspreiden. De humanisten hebben ook de taak van het uitgeven van de fabels in gedrukte vorm op zich genomen. Als vertalers leverden ze een naar toenmalige begrippen revolutionaire prestatie. Ze vertaalden niet meer woord voor woord (*verbatim*), zoals men in de middeleeuwen gewoon was, een techniek waarbij de betekenis van een zin vaak

verloren ging; ze ontwikkelden een vertaaltechniek die aan de inhoud recht deed (*ad sententiam*). Het doel was de lezer een begrijpelijke, leesbare, retorisch welgevormde tekst aan te bieden. Deze nieuwe vrijheid bij het vertalen leidde tot originele prestaties: wat er op het eerste gezicht als een vertaling uitziet, blijkt bij nadere beschouwing in stilistisch opzicht een originele schepping te zijn. De grenzen tussen vertaling, bewerking en nieuwe schepping zijn hier vaak moeilijk te trekken.

In 1596 werd in Frankrijk uiteindelijk de Phaëdrus-tekst herontdekt. In voorwoorden en brieven gaven de humanisten uiting aan hun vreugde over deze belangrijke vondst. Een lang hoofdstuk van de inspanningen ten bate van de antieke fabelteksten werd daarmee afgesloten. Het resultaat was dat aan het begin van de 17de eeuw zowel de Latijnse als de Griekse fabelteksten voor het ontwikkelde publiek integraal toegankelijk waren, en dat bovendien van de Griekse fabelteksten diverse Latijnse vertalingen beschikbaar waren.

Onderwerp van dit artikel zal echter niet dit langzame terugwinnen en herontdekken van de antieke fabelteksten zijn, en ook niet het filologische vakwerk dat uitsluitend de specialist zou kunnen boeien. Wat hier onze aandacht heeft, is het beeld dat de humanisten van de fabel als literair genre hadden: welke functie schreef men aan de fabels toe, waarom wilde men ze bestuderen, en op welke wijze heeft men ze geïnterpreteerd? Ter beantwoording van deze vragen was, behalve in poëtische teksten, overvloedig materiaal te vinden in de voorwoorden en de opdrachten die de humanisten in hun fabelverzamelingen lieten afdrukken – materiaal dat tot nog toe nauwelijks is benut.

De eerste humanist die zich aan een theoretische beschouwing over de fabel heeft gewaagd, was de Florentijn Giovanni Boccaccio (1313-1375). In zijn mythologisch handboek, de 'Genealogiën der heidense goden' (*Genealogie deorum gentilium*), verdedigde hij de poëzie uitgebreid tegen haar vijanden (boek 14). Een van de voornaamste verwijten was dat de dichtkunst verwerpelijk zou zijn omdat ze geen waarheidsgehalte bezat. De dichters werden door de vijanden van de poëzie gekarakteriseerd als leugenaars en sprookjesvertellers (*fabulones*). Door haar gebrek aan waarheidsgehalte zou de literatuur de mens noch van zedelijk, noch van enig ander nut zijn. In het bijzonder moest de fabel in onze zin het verwijt ontgelden fictie te zijn: het is immers geheel en al in strijd met de werkelijkheid dat dieren of zelfs planten en levenloze voorwerpen als mensen met elkaar spreken. Boccaccio deelde deze opvatting geenszins. In zijn beschouwing over de fabel maakt hij onderscheid tussen binnenkant en buitenkant, inhoud en vorm. Daarbij past hij belangrijke poëtische categorieën toe die de Romeinse dichter Horatius Flaccus (65-8 v.C.) in zijn *Ars poetica* heeft opgesteld: het nuttige (*utile*) en het vermakelijke (*dulce*). Het fictieve element van de fabel rekent Boccaccio tot de buitenkant, de vorm, het gewaad, het omhulsel (*velamentum fabulosum*). Daaronder gaat de eigenlijke boodschap van de dichter schuil. In tegenstelling tot het omhulsel heeft de boodschap wel degelijk waarheidsgehalte. In het geval van de aëtopische fabels is ze geenszins van lichtzinnig-frivole of van moreel verwerpelijke aard. Uit de fabels kan veeleer een morele les worden getrokken. Boccaccio beschouwt de fabeldichter dan ook als een eerbiedwaardige persoonlijkheid bij uitstek, als iemand die op één lijn staat met de traditionele wijze, bijvoorbeeld met Salomo. Volgens Boccaccio was de fabel bij-

zonder geschikt om beide horatiaanse doelstellingen, het nuttige en het vermakelijke, tegelijk te verwerklijken. Met dit denkbeeld heeft Boccaccio de richting aangegeven van de latere humanistische beschouwingen over de fabel. Wat het vermakelijke betreft, scoorde de fabel in de ogen van Boccaccio zeer hoog. Toch was het vermaken geen doel op zich. De eigenlijke bedoeling was de inhoud bij de lezer des te beter over te brengen. De gedachte was dat van de fabel een verlokken- de werking uitging: zelfs de literaire leek zou daardoor als het ware onwillekeurig geboeid worden, en om die reden alles – ook het onaangename – opnemen, zonder zich te verzetten.

De fabel had volgens Boccaccio in verscheidene opzichten nut. Voor Boccaccio als humanist moest geletterdheid de basis vormen van zijn waardenstelsel; op het aanleren van de taal, op de geestelijke ontwikkeling waren de overige menselijke waarden gebaseerd. Het eerste nut van de fabel ligt op dit gebied: ze is bij uitstek in staat een bijdrage te leveren aan het leren van de cultuurtaal, het Latijn. De droge grammatica wordt de leerlingen het aangenaamst bijgebracht met behulp van de fabels van Aesopus. Boccaccio kon hier aansluiten bij een eeuwenoude traditie, waarin Aesopus als schoolauteur werd gebruikt.

Bijzonder interessant is het voorbeeld dat Boccaccio de lezer voorhoudt: koning Robert de Wijze van Napels (1309-1343). Deze hoogontwikkelde koning die voor de bevordering van het humanisme veel heeft ondernomen (hij zorgde onder meer voor de bekroning van Petrarca als dichter), schijnt een bijzonder luie leerling te zijn geweest, die hardnekkig weigerde zijn lessen te leren. Maar hij had een slimme leraar die zijn sluimerende talent onderkende en hem de verlokken- de lectuur van de aesopische fabels in handen gaf; daarmee bereikte hij dat Robert geleidelijk in alle vrije kunsten (*artes liberales*) thuisraakte en uiteindelijk zelfs 'in de heilige schrijn van de filosofie' doordrong.

Het voorbeeld van koning Robert de Wijze was voor Boccaccio van grote betekenis. De auteur van de *Decamerone* had namelijk lange tijd in Napels geleefd en in de beschaafde en vrijzinnige sfeer van het hof, ver weg van de bekrompenheid van zijn ouderlijk huis in Florence, de grondslag gelegd voor zijn geestelijke ontwikkeling.

Het hofleven staat Boccaccio ook voor ogen wanneer hij het volgende nut van de fabel behandelt. De drukke politieke werkzaamheden van de vorst vereisen dat hij zich van tijd tot tijd ontspant. Dit kan het best door fabelvertellers aan het hof worden bewerkstelligd.

Daarmee is echter nog niet alles gezegd over het nut van de fabel. Volgens de auteur van de *Decamerone* kan de fabel ook troost bieden. Ze is in staat mensen die in noodsituaties verkeren, weer op te monteren. Boccaccio geeft hier een interessant literair voorbeeld. Het is afkomstig uit de *Metamorphoses* van Apuleius (geb. ca. 123 n.C. in Madaura). Daarmee staat Boccaccio, te zamen met de Florentijnse grammaticaleeraar en humanist Zanobi da Strada aan het begin van de moderne Apuleiusreceptie. In de *Metamorphoses* komt het meisje Charite in grote nood, doordat ze door rovers gevangengenomen wordt. De situatie maakt haar verdrietig en neerslachtig. Om haar te troosten vertelt een oude vrouw haar het sprookje van Amor en Psyche (*Metamorphoses* IV, 27v.). De troostende werking komt daarbij vooral voort uit de afleiding: de geest van de toehoorder wordt geleidelijk een

aangename en verlokken de geschiedenis binnengetrokken en daardoor afgeleid van zijn ellendige situatie.

Tot slot bewijst de fabel haar nut als kalmeringsmiddel voor woede. Als schoolvoorbeeld hiervoor noemt Boccaccio de fabel die de Romeinse patriciër Agrippa Menenius Lanatus (consul van het jaar 503 v.C.) aan het afvallige Romeinse volk (*plebs*) zou hebben verteld om het terug naar Rome te lokken en weer tot samenwerking te overreden: de fabel van de maag en de ledematen. De laatste zouden zich namelijk op een gegeven moment van de maag hebben willen afsplitsen, omdat ze mening waren dat de maag als enige het genot had zonder plichten op zich te nemen. Het spreekt vanzelf dat de maag argumenten heeft gevonden om de ledematen van hun ongelijk te overtuigen. Met Agrippa's fabel loopt Boccaccio vooruit op het voorbeeld bij uitstek dat de latere humanisten bij hun uiteenzettingen over de fabel altijd weer zouden gebruiken, men denke aan Lorenzo Bevilacqua uit Urbino (Voorwoord bij zijn eerste *Hecatomythium*), aan de Bazelse uitgever en drukker Johannes Froben (Voorwoord) of aan de Duitse filoloog Konrad Rittershausen (essay over de fabel).

Met zijn belangrijke poëtische tekst heeft Boccaccio de grondslag gelegd voor de humanistische fabelbeschouwing. Boccaccio's betoog won nog aan invloed doordat hij in humanistische fabelverzamelingen werd opgenomen. Sebastian Brant (1457-1521), een humanist en politicus uit Straatsburg, die een grote verzameling fabels (*Esopi appologi*) uitgaf, drukte in het woord vooraf van zijn collectie een parafrase van Boccaccio's uiteenzettingen af.

De eerste humanistische fabelbundels ontstonden aan het begin van de 15de eeuw, in het klimaat van de opbloeiende Griekse studies. Een van de eerste en meest invloedrijke graeci van het Italiaanse humanisme, Guarino Guarini van Verona (1374-1460), vertoefde enkele jaren in Constantinopel (1403-1408), en keerde vandaar terug met een schat aan Griekse handschriften, waaronder waarschijnlijk ook de fabels van Aesopus. In elk geval gebruikte hij de aesopische fabels in het vervolg bij zijn Griekse lessen, een soort privé-onderwijs voor hoogbegaafde, deels uit adellijke kringen afkomstige jonge mannen. Op deze manier kwam de fabelverzameling van de Venetiaanse patriciërszoon Ermolao Barbaro de Oudere (1407-1471) tot stand. Deze werd in de zomermaanden van het jaar 1422 naar Guarino gestuurd, die op college de fabels van Aesopus behandelde. Hij bracht Barbaro ertoe de tekst in het Latijn te vertalen. Deze vertaling viel zo goed in de smaak dat ze werd uitgegeven en aan een andere grote kenner van het Grieks, de camaldulenzers monnik Ambrogio Traversari (1386-1439), werd opgedragen.

In de opdracht vestigt Barbaro de aandacht op twee soorten nut van de fabel: enerzijds levensvoorschriften, anderzijds geleerdheid (*eruditio*). Onder 'levensvoorschriften' verstond Barbaro niet louter een moraal om te overleven, maar voorschriften om tot filosofisch verantwoord handelen te komen. Dit blijkt onder meer uit het feit dat hij de fabels op één lijn stelde met de werken van Plato en Plutarchus, die hij als de belangrijkste autoriteiten op het gebied van de moraalfilosofie beschouwde. Hij beweerde zelfs dat in de levensvoorschriften van Plato en Plutarchus sporen van Aesopus' leer waren terug te vinden.

Het aspect van de geleerdheid berust vooral daarop, dat degene die in de fabelletteratuur belezen is, steeds een schat aan exempla ter beschikking staat, die in de meest

uiteenlopende situaties kunnen worden gebruikt. Van een geleerd iemand werd verwacht dat hij zijn betogen veelvuldig met voorbeelden ondersteunde, zoals wij dit bijvoorbeeld bij Boccaccio hebben gezien.

Een vergelijkbare opvatting over de aesopische fabels had de Florentijn Leonardo Dati (1408-1472). In de opdracht bij zijn metrische fabelbewerking (ca. 1428) beweert hij dat in de fabels het juiste handelen wordt onderwezen. Evenals Barbaro bedoelt hij hiermede niet slechts een zekere slimheid in praktische zaken, maar moraalfilosofisch verantwoord handelen. In die zin moet men ook Dati's opmerking opvatten, dat 'de filosofen' Aesopus hebben gewaardeerd. De fabels zouden de mens voor zedelijke fouten (*vitia*) behoeden en hem leren goed te doen (*benefacta*). Dat Dati tevens van mening was dat de fabels in hoge mate plezier verschaften, blijkt alleen al uit het feit dat hij Aesopus' werk het predicaat 'zoet' (*dulce*) toekende.

De adressaat van Dati's fabelverzameling, de patriciër en humanist Gregorio Correr (1411-1464), brengt ons terug naar Venetië. Deze stelde zelf een collectie fabels samen, die deels uit bewerkingen uit het Grieks, deels uit nieuwe scheppingen bestond. Hij droeg de bundel op aan zijn broer Filippo. Hij wilde daarmee zijn broer tot deugd (*virtus*) aansporen. Onder deugd verstond Correr, in tegenstelling tot Barbaro, niet zozeer het filosofische zedelijkheidsideaal van bijvoorbeeld Plato of Plutarchus als wel een politiek doeltreffende gedragslijn: alle stelregels die een Venetiaanse patriciër tot voordeel konden strekken. Correr gaf zijn broer de opdracht zich in zijn politiek handelen steeds twee voorbeelden voor ogen te houden: aan de ene kant zijn vader, aan de andere kant Aesopus.

Ten aanzien van de fabel nam de Romein Lorenzo Valla (1407-1457), het enfant terrible van het humanisme, zoals in zoveel aangelegenheden, een ander standpunt in. Zoals uit de opdracht van zijn fabelverzameling (1438; aan de pauselijk secretaris Arnolfo da Fonelleda) blijkt, besteedde hij weinig aandacht aan het nut van de fabel. Hij schreef zijn fabels voor het plezier, voor het literaire spel (*ludus*). Aan de pauselijk secretaris, de waarschijnlijk stevig gebouwde adressaat van de collectie, heeft hij in charmante beeldspraak meegedeeld hoe hij zijn fabels graag gebruikt zag: hij stelde ze voor als kwartels die volgens antiek gebruik voor vogelgevechten en dus voor het vermaak dienden; de pauselijk secretaris moest ze dan ook gebruiken voor literair vermaak. Toch staat Valla de goede man ook toe (waarschijnlijk was hem zijn eetlust bekend) de kwartels op te eten: 'Als je per se wilt,' zo beschrijft Valla zijn geschenk, 'zijn ze zelfs een beetje vet' (Opdracht).

Enige jaren na Valla heeft zijn leraar, Rinuccio d'Arezzo, een fabelverzameling (1446-1448) uitgegeven, de tot dan toe meest omvangrijke en beste. Valla's collectie bevatte drieëndertig fabels, die van Rinuccio niet minder dan honderd; bovendien heeft hij er een Latijnse vertaling van de (Griekse) biografie van Aesopus aan toe gevoegd, die de in die tijd beschikbare kennis over de fabelauteur bij uitstek aanzienlijk vergrootte. Zo werd pas door Rinuccio's *Vita Aesopi* bekend dat de fabelauteur in sociaal en lichamelijk opzicht gehandicapt was: dat hij een slaaf was en een bochel had (zie afbeelding p. 42).

Zijn opvattingen over het fabelgenre heeft Rinuccio in opdrachten en andere bijlagen uitvoerig uiteengezet. Het vermaak, dat voor Valla het enige aspect van betekenis was, loochent hij geenszins. Wat hij echter wil benadrukken, is het in vele opzichten grote nut van de fabels. Hij ging zelfs zo ver dat hij ze afschilderde als het

ESOPVS



nuttigste dat uit het Grieks 'naar de schatkamer van de Latijnse literatuur' kon worden overgebracht (Voorwoord). Afgezien daarvan dat de fabels de vermoeide geest door hun amusante karakter ontspanning bieden en hem tegelijkertijd scherpen (Voorwoord), geven ze richtlijnen voor het juiste gedrag in alle levenssituaties, zowel in het openbaar als op privé-gebied; ze zetten de mensen aan tot deugd (Commentaar). Onder het laatste verstond Rinuccio geen praktische slimheid, maar een gedrag dat in moreel opzicht, en dan wel in christelijke zin, juist was; de lezer die bijvoorbeeld de biografie van Aesopus goed begrijpt, zal tot het inzicht komen dat we ons met behulp van onze ratio van al het aardse moeten losmaken, ons bevrijden en tot God richten (Brief aan Lavina). De fabels leren de mens gelijkmoedigheid en zielerust. Het viel Rinuccio bovendien op dat er in de fabels vaak sprake is van een keerpunt in de handeling: geluk verandert in ongeluk, succes in mislukking. Daarmee heeft de fabelauteur de onophoudelijke veranderlijkheid van al het aardse in een notedop tot uitdrukking willen brengen. De lezer van de fabels moet daaruit leren om alle situaties van het leven te relativeren: niet te juichen in gelukkige omstandigheden en in ongelukkige omstandigheden niet de moed te verliezen en neerslachtig te worden. De fabels zijn voor Rinuccio een spiegel van het hele menselijke leven geworden.

De hoogstaande morele functie die Rinuccio d'Arezzo aan de fabels toeschreef, kwam nog prominenter naar voren in de fabelverzameling van Lorenzo Bevilacqua, een humanist uit Urbino (*Hecatomythium* I [1495], *Hecatomythium* II [1505]; totaal tweehonderd fabels). Bevilacqua wilde zelfs het amusante aspect van de fabels sterk beperken om niet het zicht op de ernst van de morele les te belemmeren. Dat betekent echter niet dat hij in zijn beschouwing het aspect van het vermaak volledig ontkent; naar zijn mening verschaffen de fabels zelfs 'een ongelooflijk genoegen' (Voorwoord bij *Hecatomythium* I). Hij verbindt dit echter geheel en al met het zedelijk nut: de fabels zijn juist om die reden zelfs nuttiger dan de morele voorschriften van de filosofen, daar ze door hun zoetheid onmerkbaar de geest van de lezer binnendringen en hem tot het goede verlokken (Voorwoord bij *Hecatomythium* I). De opvattingen van Bevilacqua lijken hier sterk op die van de Romeinse geleerde Aulus Gellius (geb. ca. 130 n.C.); deze merkt in zijn *Attische Nachten* (2,29,1) op dat Aesopus niet ten onrechte als wijze wordt beschouwd, omdat hij de mens de juiste gedragslijn op aangename en prettige manier heeft onderwezen, niet zoals de filosofen, op botte en onbeleefde wijze. De uitspraak van Gellius werd voortaan in de humanistische fabelverzamelingen opgenomen, bijvoorbeeld in de collecties van de reeds genoemde Sebastian Brant of de Leuvense humanist Martinus Dorpius (1485-1525).

Sebastian Brant heeft zich veel moeite gegeven om voor de lezer van zijn fabelverzameling (*Esopi appologi*, 1501; meer dan 300 fabels) het plezier te verhogen; het was zijn opzet de fabels van de zogenaamde 'Romulus-collectie' van taalvervuiling te reinigen en in vlekkeloos en sierlijk Latijn aan te bieden. Daarnaast zorgde hij ervoor dat iedere fabel van een illustratie, een houtsnede, werd voorzien. Hij kon hierbij gedeeltelijk terugrijpen op de geïllustreerde Aesopus van de humanist Heinrich Steinhöwel (*Ulmer Aesop*, ca. 1476/77). Brant ging echter veel verder dan Steinhöwel. Hij heeft het fabelgenre als zodanig aanzienlijk uitgebreid, doordat hij berichten en verhalen over zeldzame, exotische dieren uit de traditie van de *Naturalis Historia* in zijn collectie opnam en van illustraties liet voorzien. De lezer kon zo een

blik werpen in de geheimen van de natuur, op curieuze en fabelachtige wezens: gevlekte panters (die overigens sterk op draken lijken), tijgers (die ook op draken lijken), driehoornige buffels (te vinden in Indië) en nog veel meer. Brant kan derhalve met enig recht zijn lezer beloven dat hij bij het lezen een 'wonderbaarlijk plezier' zal beleven (Opdracht aan Onophrius).

Hoewel voor Sebastian Brant het literaire genoegen een zeer belangrijke rol speelde, betekent dit niet dat hij het nut van de fabel slechts als bijzaak beschouwde. Dat blijkt alleen al uit het feit dat hij zoveel belang hechtte aan Boccaccio's uiteenzettingen, dat hij ze in parafrase aan het begin van zijn verzameling afdruckte. In de 'Opdracht aan Onophrius' deelt hij bovendien expliciet mee dat hij met Boccaccio volledig instemt. De door de Florentijn uitgewerkte categorieën van nut van de fabel gelden dus ook voor Sebastian Brant.

Toch zijn er verschillen tussen Brants en Boccaccio's opvattingen te constateren. Brant heeft enerzijds de morele doelstelling, het aanleren van het juiste gedrag, duidelijker uitgewerkt, anderzijds heeft hij een intellectualistischer beeld van de fabels. Deze moeten de lezer geleerder maken, hem toegang verschaffen tot verheven ideeën en moeilijk bereikbare kennis (Aan de lezer), hem inzicht verlenen in de wezenlijke dingen van het menselijk leven (Opdracht aan Onophrius). Tot op zekere hoogte is hier tevens een opvoedkundige doelstelling in het geding: Brant wilde met de fabelverzameling een bijdrage leveren aan de opvoeding van zijn zoon Onophrius.

Met louter pedagogische bedoelingen heeft de Leuvense humanist en vriend van Erasmus, Martinus Dorpius, zijn collectie samengesteld (*Aesopus Dorpii*, 1513). Het is niet verrassend dat Dorpius de verzameling aan drie schoolmeesters opdroeg en als tegenprestatie verwachtte dat ze de fabels bij hun onderwijs zouden gebruiken. Voor hem lag het nut van de fabels vooral daarin, dat de schoolkinderen correct Latijn zouden leren. Het feit dat een schoolboek betaalbaar moest zijn, impliceerde dat van illustraties moest worden afgezien. De grote roem van de *Aesopus Dorpii* (meer dan 240 oplagen) kon enkel en alleen gebaseerd zijn op zijn gepolijste taalgebruik. Van daaruit kon een brug worden geslagen naar een lezerskring die niet uit scholieren bestond en die waarde hechtte aan zuiver en gepolijst Latijn. Een andere vriend van Erasmus, Pieter Gillis (met hem in het dubbelportret van Quinten Matsys [Salisbury, Longford Castle] vereeuwigd) heeft dit in een poëtische bijlage bij de *Aesopus Dorpii* aan de lezer gesuggereerd: hem die de fabels leest, zal een charmante, prikkelende, lichtvoetige wijsheid plezier verschaffen (Hendecasyllabon).

Eveneens uit het schoolonderwijs voortgevloeid, is de laatste verzameling die hier aan de orde komt, die van de Duitse humanist Joachim Camerarius (1500-1574). Deze collectie overtrof de meeste van haar voorgangers in invloed en omvang (meer dan 400 fabels). Op het idee zelf een collectie samen te stellen kwam Camerarius door zijn werkzaamheden als leraar aan het stedelijk gymnasium te Neurenberg. Zijn opzet om materiaal voor het schoolonderwijs te verzamelen blijkt alleen al uit het feit dat hij de collectie opdroeg aan abt Schopper, die een kloosterschool leidde. Uiteraard was het de bedoeling dat Schopper de fabels bij zijn lessen zou gebruiken. Het geestelijk doel dat Camerarius voor ogen stond, gaat echter ver boven het schoolonderwijs uit. De godsdiensttwisten die in de 16de eeuw ontkiemden, vormen de achtergrond voor Camerarius' humanistische programma. Hij wilde door een humanistische opvoeding de verwildering van de zeden tegengaan. Hij was ervan over-

tuigd dat alleen door de humanistische studies de mens tot werkelijk menselijk gedrag kon worden gebracht, tot mildheid, verdraagzaamheid en moreel verantwoord handelen. Dit geldt ook voor de religie: de ware vroomheid, de juiste religie, leert men door het beoefenen van de *studia humanitatis*. De leerling wiens geest daardoor werd gevormd, is niet meer in staat tot wrede oorlogshandelingen en ruwe, bloedige daden. De fabels speelden in dit humanistische programma een belangrijke rol; in hun moraal ligt de ware menselijkheid besloten, door hen leert de mens beschaving en cultuur, waardoor kan worden voorkomen dat hij weer tot dier zou afzakken.

De verheven doelen die Camerarius met zijn fabelverzameling nastreefde, zijn karakteristiek voor de gehele humanistische fabelbeschouwing: de fabel werd niet gezien als een eenvoudig, slechts voor kinderen bedoeld verhaaltje, maar als drager van een morele boodschap.

APPENDIX

Twee aesopische fabels van Gregorius Corrarius:

De dieren en de aap

Op een dag waren dieren van iedere soort bijeengekomen voor een vergadering. Zij wilden namelijk zorgvuldig nagaan wie van hen het verstandigste was. De discussie duurde lang, daar de vogels vurig partij kozen voor de kraai en de landdieren voor de vos. Toen zei een aap glimlachend tegen hen: 'Ik verbaas mij niet over ons dieren, daar het vaststaat dat ook de mens, een volmaakt en verstandig wezen, bij zijn besluiten door zijn gevoelens wordt meegesleept'.

De fabel leert ons dat ons verstandelijk oordeel door persoonlijke gevoelens wordt misleid.

Over een Romeins burger die zich bij de pausen geliefd trachtte te maken

Toen Martinus v paus was, liet een Romeins burger diens wapenschild in fraaie kleuren op een opvallende plaats van zijn huis aanbrengen. Daar had hij de pauselijke onderscheidingstekens, de sleutels en de drievoudige tiara, afgebeeld. Toen Martinus was gestorven, werd hij opgevolgd door Eugenius iv. Terstond liet dezelfde burger de schilder halen, gaf hem opdracht de oude afbeelding snel te verwijderen en er het wapenschild van de nieuwe paus overheen te schilderen en zei hij: 'Maak het zo fraai mogelijk.' Toen nu de schilder bezig was met de nieuwe afbeelding, kwam een van de burens voorbij, hij keek omhoog en zei: 'Vriend, wat ben je daar aan het doen? Je had toch de oude afbeelding kunnen bewaren en deze nieuwe op een andere plaats kunnen laten schilderen?' De burger antwoordde: 'Schiet op, domoor, met doden heb ik niets te maken, ik vereer de levenden. Als je verstandig was, zou je meteen hetzelfde doen.' Wie twijfelt eraan dat hij, als hij Eugenius zou overleven, met diens wapenschild hetzelfde zou doen?

De fabel leert ons dat de positie van machthebbers, niet de machthebbers zelf worden vereerd.

Voor de Nederlandse tekst wil ik aan J. Mooi en E.R. Eskens, voor de vertaling van de fabels aan P.H. Schrijvers mijn bijzondere dank uitspreken.

BIBLIOGRAFIE

Tekstedities

Barbaro, Ermolao, *Aesopi fabulae*, ed. J.R. Berrigan, Lawrence, Kansas 1977 (= niet-kritische editie met veel fouten).

Bevillacqua, Lorenzo (Laurentius Abstemius), *Hecatomythium I = Fabulae*, ed. Domitius Palladius, Venetië 1495.

–, *Hecatomythium I & II* = talrijke drukken, bijvoorbeeld in: *Mythologica Aesopica*, Frankfurt 1610, p. 531-618.

Boccaccio, Giovanni, *Genealogiae deorum gentilium libri xv*, uitgegeven door V. Romano, Bari 1951; het relevante boek XIV recenter uitgegeven door J. Reedy, Toronto 1978.

Brant, Sebastian, *Esopi appologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum additionibus Sebastiani Brant*, Basilee, J. de Phortzheim, 1501.

Camerarius, Joachim, *Fabulae Aesopi*, verscheidene drukken, b.v.: Tübingen, typis Theodori Werlini, 1615.

Correr, Gregorio, *Fabelle*, ed. J.R. Berrigan, Lawrence, Kansas 1977.

Dati, Leonardo, *Fabelle Esopi*, kritisch uitgegeven door O. Tacke, zie idem, 'Eine bisher unbekannte Äsopübersetzung aus dem 15. Jahrhundert, in: *Rheinisches Museum* 67 (1912), 285-299.

Rinuccio d'Arezzo, *Vita Esopi; Fabule Esopi*; talrijke vroege drukken; b.v.: Bartholomaeus Guldinbeck, Rom ca. 1475-1480 (Leiden UB 1366 E 24).

– Voorwoord = *prohemium* voorafgaand aan de *Vita Esopi*.

– Commentaar = *Vite Esopi commentarium super fabulis instar argumenti*.

– Brief aan Lavina.

Rittershausen, Konrad, Essay = *Ad Joachim Camerarium Cunradi Rittershusii epistola prae-liminaris De renovanda editione Fabularum Phaedri nuper a P. Pithoeo repertarum in qua simul de usu fabularum breviter disseritur*, bij: Phaedrus, ed. K. Rittershausen, Neurenberg 1597.

Steinhöwel, Heinrich ('Ulmer Aesop'), *Aesopi Vita et fabulae*, Latijnse tekst en Duitse vertaling door Heinrich Steinhöwel, Ulm, Johan Zainer, ca. 1476/77; vgl. *Gesamtverzeichnis der Wiegendrucke* nr. 351.

Valla, Lorenzo, *Esopus*, tekst gedrukt in verscheidene edities uit de 15de tot de 17de eeuw, b.v. in: *Esopus Graecus per Laurentium Vallensem translatus*, Swollae, P. van Os, ca. 1496 (KB 171 G 104); tot nu toe geen kritische editie.

Secundaire literatuur

Achelis, O., 'Die hundert Aesopischen Fabeln des Rinucci da Castiglione', in: *Philologus* 83 (1928), 55-88.

Elschenbroich, A., 'Sammeln und Umgestalten aesopischer Fabeln bei den Neulateinern des 16. Jh.', in: *Daphnis* 14 (1985), 1-63; in grote lijnen herhaald in: idem, *Die deutsche und lateinische Fabel in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1990, m.n. cap. VI 'Die großen humanistischen Sammlungen', I, p. 35-52, en cap. XIII 'Die poetischen Fabeln der Neulateiner', I, p. 135-144.

Perry, B.E., 'The Greek Source of Rinuccio's Aesop', in: *Classical Philology* 29 (1934), 53-62.

Thoen, P., 'Aesopus Dorpii. Essai sur l'Esopé latin des temps modernes', in: *Humanistica Lovaniensia* 19 (1971), 241-320.

Dierenfabel en dierenepos in de Duitse middeleeuwen

In de inleiding tot zijn uitgave van de *Reinhart Fuchs* schreef Jacob Grimm in 1834 dat dierenfabel en dierenepos inheemse genres zijn, omdat zij uit de Germaanse traditie afkomstig zouden zijn. Het belangrijkste argument dat Grimm hiervoor aanvoert, is het feit dat de vos, ook in Latijnse of Franse teksten, een Germaanse naam draagt die zijn aard treffend aanduidt: Reinhart/Reinaert/Renart: hij die sterk is in het raad geven. Een ander argument dat voor de stelling van Jacob Grimm zou kunnen pleiten, is het feit dat in het Westeuropese dierenepos de wolf en de beer een belangrijke rol spelen, twee dieren die in het denken van de Germanen een centrale plaats innamen. Maar als Jacob Grimm gelijk zou hebben, zou men mogen verwachten dat er een aantal dierenfabels of dierenverhalen uit vroegere tijden bewaard zou zijn gebleven. Dit nu is niet het geval. In de vroegmiddeleeuwse wereldlijke literatuur komen weliswaar dieren voor, maar daarbij gaat het dan óf om realistische beschrijvingen van dieren waarmee de mens in aanraking komt: als huisdier of als jachtprooi, óf om dieren die een symbolische functie in het verhaal schijnen te hebben. Tot deze laatste categorie behoren de dieren van het slagveld in de Oudengelse *Beowulf* en in andere literaire teksten: raaf, adelaar en wolf, die dood en verderf aankondigen (Grönbech 1, ⁹1980:195), of de dieren die in waarschuwend dromen verschijnen en doorgaans ook onheil of de naderende dood betekenen: de adelaar in het *Nibelungenlied* (str. 13-14) of de beer in het Duitse *Rolandlied* (v. 3068-3082). Spreken doen deze dieren niet, wel herkent de dromende mens vaak hun betekenis, soms ook is er sprake van een zekere vorm van communicatie tussen dier en mens, zoals in het verhaal van de Langobard Paulus Diaconus (ca. 720-799) over zijn eigen voorvader, aan wie een wolf de weg wijst door voor hem uit te lopen en telkens om te kijken (Voorwinden 1990:72). In het Germaanse volksgeloof spelen de wolf en de beer ook in ander opzicht een bijzondere rol: zij zijn de twee dieren waarin mensen zich soms kunnen veranderen, de weerwolf en de berserker. Men schijnt ook te hebben geloofd aan verre voorvaderen die van wolven of beren afstamden, en men gebruikte graag 'wolf' of 'beer' als element in eigennamen. Maar tot het ontstaan van dierenverhalen heeft dit niet geleid. De dierenfabel en het dierenepos staan in de Duitse middeleeuwen dan ook niet in een onafgebroken inheemse traditie, maar zijn nieuw ontstaan onder invloed van uitheemse voorbeelden. Alleen de voorkeur voor bepaalde dieren, zoals wolf, beer en raaf, en de keuze van de naam van de vos, Reinhart, zijn inheems; de antropomorfe voorstelling van dieren en de didactische of moralistische strekking van deze literatuur zijn nieuw, zoals onmiskenbaar blijkt uit bepaalde signalen in de oudste bewaard gebleven teksten.

In deze bijdrage zal ik aan de hand van drie voorbeelden laten zien hoe dit nieuwe genre eruitzag en hoe het publiek ermee vertrouwd werd gemaakt. Daarbij zal ik dan tevens trachten aan te tonen dat het inderdaad om een nieuw genre gaat dat onder invloed van buiten, dat wil zeggen: onder Latijnse of Franse invloed, is ontstaan. De drie voorbeelden zijn de fabels van Herger, de Middelhoogduitse *Reinhart Fuchs* van Heinrich der Glíchesaere en twee fabels van Der Stricker.

I. DE FABELS VAN HERGER

In twee van de drie grote minnezang-verzamelhandschriften, uitgegeven onder de titel *Des Minnesangs Frühling* (= MF), staat onder de naam Spervogel een aantal strofen die zonder enige twijfel aan twee verschillende dichters moeten worden toegeschreven. Van deze strofen zijn er 29 van een dichter die in één handschrift de 'jongere' Spervogel wordt genoemd. Onderzoek heeft evenwel uitgewezen dat juist deze strofen veel ouder zijn dan de rest. Waarschijnlijk is de dichter één van de personen die in de tekst worden genoemd: Herger. Maar zeker is ook dit niet. Deze 29 strofen kunnen worden ingedeeld in vijf groepen van elk vijf strofen ('pentaden') en een zesde, incomplete groep, waarvan één strofe mogelijkerwijs een latere toevoeging is. De grote verzamelhandschriften werden immers meer dan een eeuw na het ontstaan van de afzonderlijke gedichten aangelegd (Schweikle 1989:1-6).

De vijf groepen behandelen telkens één bepaald thema. De eerste groep gaat over de verhouding van de dichter tot zijn opdrachtgevers, het ordeningsprincipe is zijn eigen biografie. Dat geldt ook voor de tweede groep, al worden hier niet mecenassen maar collega-dichters (of familieleden) genoemd. In een van deze strofen wordt een egel geciteerd, die de dichter zou hebben aangeraden eindelijk een eigen huis te bouwen:

Weet je wat de egel sprak?
Belangrijk is een eigen dak.
(MF 26,34-35)

De derde groep bevat een aantal dierenfabels, waarop ik zo meteen nader zal ingaan. Het vierde vijftal is religieus van aard, terwijl in het vijfde vijftal gedragsregels worden gegeven door middel van gelijkenissen. In een strofe (MF 29,27v.) wordt hier de overspelige man met een varken vergeleken, dat de voorkeur geeft aan een modderpoel boven een heldere bron (Voorwinden 1982). De laatste drie strofen behandelen weer religieuze thema's.

Taalkundig onderzoek (voor zover de veel later vervaardigde handschriften dit toelaten), vergelijking met de rijmtechniek van andere teksten en inhoudelijke overwegingen maken het waarschijnlijk dat deze strofen rond het midden van de 12de eeuw zijn ontstaan (Anholt 1937:37). Dat betekent dat de derde pentade van deze verzameling de oudste dierenfabels in de Duitse taal bevat. Deze vijf gedichten (MF 27,13v.) luiden als volgt:

Er was eens een wolf, die was grijs,
en een man, die was niet goed wijs.
Toen de mensen wilden slapen,
liet hij de wolf bij de schapen.
In de stal heeft deze zich uitgeleefd,
zodat men hem 's morgens moest doden
en zijn nageslacht nog de schuld geeft.

Een wolf en een verstandig man,
die zagen eens een schaakbord staan.
Ze gingen spelen om veel geld.
Met de wolf was het aldus gesteld:
Zijn ware aard kwam boven
toen hij een ram voorbij zag gaan.
Toen sloeg hij een pion in ruil voor beide torens.

Een wolf die in het klooster trad,
was het zondig leven zat.
Hij wilde er als monnik toeven.
Toen liet men hem de schapen hoeden.
Maar eens verliet hij 't rechte pad,
beet varkens en schapen, en zei
dat de hond van de abt het gedaan had.

Kerling hoorde ik eens klagen:
'De mens moet soms heel wat verdragen,
hetgeen zijn aanzien enkel schaadt.'
Met één ding is hij wel gebaat:
als hij maar van zich af zou bijten!
Twee honden vochten om een been,
ten slotte ging de felste ermee strijken.

Twee honden vochten om een been,
de zwakkere beperkt' zich tot gewezen.
Wat hielpen hem zijn tranen en zijn tuiten?
Hij kon er wel naar fluiten.
De ander wist het weg te dragen
van de tafel naar de deur
en begon er voor zijn ogen aan te knagen.

Volgens Leibfried (1967:46) vertonen deze vijf gedichten, alsmede de strofe over de egel uit de tweede pentade, alle kenmerken van de echte fabel met uitzondering van het niet uitspreken van de moraal. Maar is dit wel zo? De laatste twee strofen bevatten alleen een vergelijking met twee honden die om een been vechten: in beide gevallen is de moraal een andere dan de tegenwoordig gebruikelijke; er is namelijk alleen maar sprake van een aanmoediging tot felheid in de strijd. Maar fabels zijn dit niet.

De eerste drie daarentegen gaan over een wolf die als herder, als schaakspeler en als monnik onder mensen wordt beschreven en kennelijk ook in staat is om met mensen te communiceren. Hier is dus wel degelijk sprake van een fabel, ook al is de moraal ('eens een boef, altijd een boef') niet expliciet uitgesproken. Deze drie strofen bevatten dus de eerste dierenfabels in het Duits, maar zijn deze fabels ook van Germaanse of Duitse oorsprong? Dat is niet erg waarschijnlijk, want het motief van de wolf als herder komt al eerder voor in de Latijnse literatuur, en wel in de *Parabola de fraude a lupo opilioni facta* van Marbod van Rennes (ca. 1035-1123) en in de *Ysengrimus* (v. 550v.) van de Vlaamse magister Nivardus van Gent (ca. 1149). Dat een wolf die een partijtje schaak speelt, niet uit de inheemse Germaanse traditie afkomstig kan zijn, behoeft geen betoog. Overigens is het niet uitgesloten dat de auteur van deze strofen uit het Frans-Duitse grensgebied afkomstig is en door Franse voorbeelden is beïnvloed (Voorwinden 1982). Op latere Duitse fabels hebben deze vijf strofen (of zes, als men de strofe over de egel meetelt) geen enkele invloed uitgeoefend.

2. HEINRICH DER GLÏCHESAERE

Waarschijnlijk in het laatste decennium van de 12de eeuw ontstaat er een Duits dierenepos, de *Reinhart Fuchs*, van de hand van een auteur die in de epiloog Heinrich der Glïchesaere (of Glïchezâre) wordt genoemd. Vrijwel alle elementen waaruit dit epos van ruim 2000 verzen is opgebouwd, zijn vertalingen of bewerkingen van episodes uit verschillende 'branches' van de Franse *Roman de Renart*; slechts enkele gedeelten zijn origineel. Het is dan ook niet moeilijk in het kort de inhoud van dit dierenepos weer te geven. Na een korte proloog wordt verteld dat Reinhart naar een boerderij gaat om een kip te verschalken. Hij krijgt de haan te pakken, maar deze weet zich door een list te bevrijden. Ook een mees, die hij als volgende prooi heeft uitgekozen, is hem te slim af. Dan volgt het bekende verhaal van de raaf die zijn kaas laat vallen, maar ook nu slaagt de vos er – in afwijking van het Franse voorbeeld – niet in van zijn list te profiteren. Vervolgens ontmoet hij een kater die hij in een val wil laten lopen, hetgeen wederom mislukt. Na deze vier voor de vos nogal teleurstellende ervaringen treedt hij als leenman in dienst van de wolf en wordt in diens familie opgenomen. Samen beleven ze nu een aantal avonturen: ze weten een boer van zijn ham te beroven, ze stelen wijn uit de kelder van een klooster, de vos maakt de wolf wijs dat hij monnik is geworden en over eten en drinken in overvloed beschikt. De wolf wil natuurlijk ook tot de orde toetreden, maar het levert hem alleen maar een verbrande hoofdhuid op, waardoor hij zijn haar verliest en inderdaad op een monnik lijkt. Te eten valt er niets, dus laat Reinhart de wolf vis vangen met zijn staart. Wanneer deze vast vriest, verschijnt er een ridder en de wolf ontsnapt met achterlating van zijn staart. Ten slotte weet de vos zich nog uit een diepe waterput te redden door de wolf erin te praten. Twee keer tracht de vos tussendoor de vrouw van de wolf te verleiden, de laatste keer verkracht hij haar voor de ogen van haar man; twee keer vindt er een soort godsoordeel plaats wanneer er een eed moet worden gezworen, de eerste keer met een lichaamsdeel in een openstaande val, de tweede keer met een hand in de opengesperde muil van de leeuw, de koning der dieren. Aanleiding is hier

niet, zoals in de Franse (en Nederlandse) versies, een klacht over de misdaden van de vos. In afwijking daarvan wordt hier verteld dat de leeuw een mierennest dat zich niet aan hem wilde onderwerpen, heeft verwoest, en dat de koning der mieren uit wraak de leeuw in zijn oor heeft gestoken. Daardoor is deze ziek geworden en hij beschouwt zijn ziekte als een straf van God, omdat hij zolang verzuimd heeft een hofdag te houden en recht te spreken. Dan volgen weer de bekende elementen, zoals de klacht van de wolf over Reinhart, het door de vos gedode (en nu als heilige vereerde) kippetje, de drievoudige dagvaarding van de vos, zijn verschijnen als arts en ten slotte – weer in afwijking van alle bronnen – de beloning van olifant en kameel (met toespeling op historische gebeurtenissen) en de dood van de leeuw.

Wat het meest opvalt wanneer men de Duitse *Reinhart Fuchs* met dierenepen in andere talen vergelijkt, is de afgerondheid van het verhaal, hetgeen nog wordt onderstreept door de dood van de leeuw aan het einde. De structuur van het verhaal is heel opvallend. Het begint met vier episoden waarin verteld wordt hoe de vos kleine dieren tracht te verschalken, die hem telkens te slim af zijn. Dan verovert hij een maatschappelijke positie: hij wordt opgenomen in de familie van de wolf en treedt als diens leenman op. De nu volgende avonturen blijken bij nader inzien geen willekeurige reeks te vormen, maar een dubbele reeks van avonturen, waarin elk element tweemaal voorkomt en het tweede avontuur telkens óf als een intensivering óf als een omkering van het eerste kan worden beschouwd: tweemaal tracht de vos de vrouw van de wolf te veroveren, de tweede keer verkracht hij haar; tweemaal gaat de wolf naar een klooster, de eerste keer ontkomt hij met een pak slaag, de tweede keer verliest hij zijn hoofdhuid; twee keer wordt er een eed gezworen, de eerste keer door de wolf (die erdoor gecastreerd raakt), de tweede keer door de vos (die op tijd zijn hand terugtrekt). Ten slotte volgt de hofdag die het verhaal afsluit.

Voor het publiek van omstreeks 1200 is dit een zeer bekende verhaalstructuur: het is de structuur van de Arthurroman, zoals hij in Duitsland door Hartmann von Aue is geïntroduceerd met zijn bewerkingen van twee romans van Chrétien de Troyes, *Erec* en *Iwein*. Deze twee Arthurromans beginnen beide met een voorgeschiedenis waarin een beperkt aantal avonturen van de held wordt beschreven; dan treedt hij in het huwelijk en verwerft tevens een maatschappelijke positie. Op dat moment treedt er een crisis op die tot gevolg heeft dat de held erop uit moet trekken om zich in de wereld waar te maken. Hij beleeft dan een reeks avonturen, waarvan elk telkens in de tweede helft van de avonturenreeks wordt herhaald, geïntensiveerd of met omgekeerd gevolg (in de *Erec* overigens duidelijker dan in de *Iwein*), de 'Doppelweg-structuur'. Ten slotte volgt dan nog een groot spektakel als slotavontuur, waarin de eigenlijke betekenis van het verhaal wordt duidelijk gemaakt (Kuhn 1959). De *Reinhart Fuchs* vertoont precies dezelfde structuur, zodat de conclusie voor de hand ligt dat de dichter het in zijn bronnen aangetroffen materiaal bewust heeft geordend en, waar nodig, aangevuld (bijvoorbeeld de verwoesting van het mierennest) of gewijzigd (bijvoorbeeld in het geval van de raaf die zijn kaas terugpakt), om het in de structuur van de Arthurroman te laten passen. Het feit dat de vier beginavonturen, in tegenstelling tot de Arthurroman, voor de held negatief verlopen, doet vermoeden dat het hier niet alleen gaat om een parodie van de Arthurroman (Kühnel 1978), maar tegelijkertijd om een satire op het hoofse ridderideaal (Ruh 1980), dat – zoals bekend – in de Arthurroman wordt gepropageerd.

Zoals uit het voorgaande blijkt, heeft de dichter van de *Reinhart Fuchs* zich niet alleen met betrekking tot de stof maar ook met betrekking tot de gekozen vorm laten inspireren door Franse voorbeelden. Dat is niet zo verwonderlijk, want onderzoek heeft uitgewezen dat hij een Elzasser was en dus afkomstig uit een streek niet ver van de Frans-Duitse taalgrens. Onderzoek heeft ook uitgewezen dat een aantal toespelingen betrekking heeft op gebeurtenissen in de Elzas in het laatste decennium van de 12de eeuw (Schwab 1967). Dat geldt niet alleen voor de in de tekst genoemde abdis van Erstein, die door de nonnen wordt verjaagd, of voor de vol ironie genoemde heer Walther van Horburg, een historische persoonlijkheid en een aanhanger van de Hohenstaufen-dynastie. (Deze man moet eens hebben gezegd dat iedere schade hem uiteindelijk ook weer voordeel oplevert, en deze uitspraak wordt nu spottend geciteerd op het moment dat de wolf zijn staart verliest!) Maar ook belangrijker gebeurtenissen, zoals de dood van de leeuw door vergif of de verwoesting van het mierennest, schijnen als toespelingen op actuele gebeurtenissen bedoeld te zijn. Ook van keizer Hendrik VI werd namelijk beweerd dat hij in 1197 door zijn omgeving was vergiftigd, en de verwoesting van het mierennest zou een toespeling op de verwoesting van de burcht van de heren van Dagsburg te Girbaden in de Elzas kunnen zijn. Hugo van Dagsburg, een van de leiders van de oppositie tegen de hun macht uitbreidende Hohenstaufen, had in 1162 het kasteel van de genoemde Walther van Horburg verwoest, waarop keizer Hendrik VI een strafexpeditie tegen Girbaden ondernam. Al deze hypothesen lijken te worden bevestigd door een merkwaardige sculptuur op een kapiteel in Girbaden, een man voorstellend die een dier, waarschijnlijk een vos, wurgt. Helaas is deze sculptuur inmiddels verwoest; we bezitten er alleen een tekening van (Hotz 1981:139).



Dat het bij de *Reinhart Fuchs* om een politieke satire gaat, waarbij gebruik wordt gemaakt van uit Frankrijk overgenomen vertelstof, dat er, met andere woorden, geen inheemse traditie van dierenverhalen aan voorafging, zou men ook kunnen concluderen uit de korte proloog. Uitdrukkelijk wordt hier enerzijds onderstreept dat dit merkwaardige verhaal op waarheid berust, terwijl er anderzijds op wordt gewezen dat men het niet letterlijk maar als *bilde*, als gelijkenis, moet opvatten. Kennelijk was

het publiek nog niet gewend aan dit soort fictionele teksten. Dat het om een politieke satire gaat, blijkt ook uit de receptiegeschiedenis van de *Reinhart Fuchs*: een fragment van 688 verzen uit de vroege 13de eeuw uit Murbach in de Elzas is het enige dat van de oorspronkelijke tekst bewaard is gebleven. Van een bewerking die meer dan een eeuw later is ontstaan, zijn maar twee handschriften bekend. Ook wordt dit dierenepos door geen enkele latere dichter geciteerd, in tegenstelling tot zoveel andere literaire werken uit de tijd rond 1200. Nadat het zijn functie had vervuld, is dit werk dus kennelijk al snel weer in vergetelheid geraakt. Ook dit is een reden om aan te nemen dat er in Duitsland nauwelijks een bloeiende traditie van dierenverhalen zal hebben bestaan.

3. DER STRICKER

Onder het pseudoniem 'Der Stricker' (= de touwslager) verbergt zich een overigens onbekende, maar zeer veelzijdige dichter die in de eerste helft van de 13de eeuw in Beieren en Oostenrijk werkzaam is geweest. Afkomstig is hij waarschijnlijk uit de Palts, het Frans-Duitse grensgebied ten noorden van de Elzas (Fischer ²1983:147). Dat maakt het niet onwaarschijnlijk dat hij Frans kende. Kennis van Latijn en theologie die uit zijn werk blijkt, doet vermoeden dat hij een kloosterschool heeft bezocht. Zowel uit zijn naam als uit een mededeling over zichzelf in een van zijn werken kan men concluderen dat hij van burgerlijke afkomst was (Hofmann 1976:51). Naast de kennelijk aan zijn eigen fantasie ontsproten Arthurroman *Daniel vom Blühenden Tal* en een bewerking van het *Rolandslied*, schreef hij als eerste in het Duitse taalgebied een cyclus van komische verhalen rond één persoon, de *Pfaffe Amis*, die als een voorloper van Uilenspiegel kan worden beschouwd. Voorts schreef hij een leerdicht over de vrouw, *Frauenehre*, en een groot aantal korte vertellingen in verzen, waaronder niet alleen typische boerden maar ook gedichten waarin dieren voorkomen. Van deze laatste categorie zijn er maar 24 dierenfabels in engere zin, dat wil zeggen dat er dieren handelend (en sprekend) in optreden en dat de strekking niet uitsluitend religieus van aard is. De overige staan grotendeels in de traditie van de zogenaamde *Physiologus*, een in de late Oudheid ontstaan (en omstreeks 1070 in het Duits vertaald) zoölogisch leerboek, waarin de dieren evenwel niet realistisch, maar in hun allegorische en typologische betekenis worden beschreven (Ohly 1958). Tot dit type behoort bijvoorbeeld het gedicht over de salamander, dat zelfs in de aanhef zijn herkomst verraadt:

Hier staat het een en ander
over een dier, heet salamander.

Vervolgens worden dan de vermeende eigenschappen van dit dier opgesomd (waar- onder zijn legendarische vuurvastheid), en ten slotte wordt de diepere, spirituele, betekenis onthuld: de salamander staat voor de duivel.

Dat Der Stricker met zijn fabels nieuwe wegen inslaat, blijkt ook uit de uitvoerigheid waarmee hij zijn verhalen duidt. Hij acht zijn publiek nauwelijks in staat zelf de moraal van het verhaal te ontdekken, zoals uit zijn bewerking van de bekende fabel

van 'De haan en de parel' (Moelleken 1975:177-179) blijkt. Het verhaal zelf wordt in 18 verzen verteld, terwijl er voor de moraal nog eens 22 verzen nodig zijn. Nadrukkelijk wordt de lezer erop gewezen dat het om een vergelijking gaat: *De haan kan worden vergeleken met een man* (v. 19) of *Wat betekenen de parels?* (v. 25). In de fabel van 'De wolf en de vrouw' wordt in 37 verzen verteld hoe een moeder dreigt haar kind aan de wolven te voeren, als het niet ophoudt met huilen. Een wolf die toevallig buiten staat, hoort dit en denkt dat de vrouw het serieus meent. Hij blijft wachten, maar als het licht wordt, komen de dorpelingen en geven hem een pak slaag. Vervolgens formuleert de wolf zelf de moraal van dit verhaal:

Mij is het vergaan zoals het diegene vergaat die te veel geloof hecht aan wat vrouwen zeggen. Die wordt voor de gek gehouden.
(v. 38-40)

De verteller voegt er evenwel nog een tweede uitleg aan toe:

Maar het verhaal kan ook de volgende betekenis hebben: Ik geloof waarachtig dat ik mezelf voor de gek zou houden, wanneer ik van een vreemdeling die van mij weinig voordeel te verwachten heeft, zou verlangen dat hij bereidwillig en snel zijn vriend voor mij zou verraden. Het zou nauwelijks een wonder zijn als het mij dan zo zou vergaan als het de domme wolf verging toen men hem greep en ving en hij ternauwernood ontkwam en daar bijna aan zijn eind en om het leven was gekomen. Omdat hij wilde dat een vrouw hem haar eigen kind zou geven, verloor hij bijna zijn eigen leven. Een mens moet verlangen naar dingen die verlangd kunnen worden, dan kan hij ze krijgen; wie onmogelijke dingen verlangt, richt zichzelf te gronde.
(v. 43-62)

Men krijgt de indruk dat dit soort gedichten voor een publiek is bestemd dat nog niet erg gewend is aan de omgang met fictionele teksten, aan verhalen waarin dieren zich als mensen gedragen, kortom, aan fabels.

CONCLUSIE

Uit het hier besproken materiaal zou men de conclusie kunnen trekken dat dierenfabel en dierenepos in het Duitse taalgebied pas bekend zijn geworden toen Latijnse en Franse bronnen waren vertaald en bewerkt. Vóór het midden van de 12de eeuw is er van dierenfabel of dierenepos in de volkstaal geen spoor te vinden en de oudste teksten (met uitzondering van de drie strofen van Herger) maken de indruk dat zij hun publiek op iets volledig nieuws moeten voorbereiden. Van een inheemse Germaans-Duitse traditie is zeker geen sprake.

Het internationale fabel-corpus, dat in Europa onder de naam Esopus circuleerde en in de vorm van de zogenaamde Proza-Romulus algemeen bekend was, vond in Duitsland pas in de late middeleeuwen ingang door vertalingen en bewerkingen van Ulrich Boner en Heinrich Steinhöwel. Zij staan aan het begin van een traditie die tot in onze tijd reikt. Het dierenepos daarentegen is in het Duitse taalgebied in het geheel niet

tot bloei gekomen. De Nederduitse *Reinke de Vos* uit het einde van de 15de eeuw is een bewerking van de Middelnederlandse *Reinaert*, Goethes *Reineke Fuchs* is weer een bewerking van de Nederduitse *Reinke*. Enigszins simplificerend – maar letterlijk genomen heel juist – zou men kunnen zeggen dat het dierenepos in Duitsland alleen een marginaal bestaan heeft gekend: de *Reinhart Fuchs* van Heinrich der Glîchesaere is in het uiterste Westen ontstaan, in de Elzas, *Reinke de Vos* in het uiterste Noorden, in Lübeck, en Goethes *Reineke Fuchs* is een experiment van een groot dichter, dat niet alleen weinig lezers heeft gevonden, maar dat zich ook nauwelijks een plaats in bloemlezingen en schoolboeken heeft weten te veroveren. De in Duitse literatuurwetenschappelijke publikaties steeds weer opduikende bewering dat dierenfabel en dierenepos inheemse genres zouden zijn (Dithmar ⁷1988:112), berust dus op een sprookje. Op een sprookje van Grimm.

BIBLIOGRAFIE

- Anholt, S., *Die sogenannten Spervogelsprüche und ihre Stellung in der älteren Spruchdichtung*, Amsterdam 1937.
- Dithmar, R., *Die Fabel, Geschichte, Struktur, Didaktik*, Paderborn/München/Wien/Zürich ⁷1988 (UTB 73).
- Fischer, H., *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2. Auflage, besorgt v. Johannes Janota, Tübingen 1983.
- Göttert, K.H. (ed.), *Heinrich der Glîchezâre, Reinhart Fuchs, Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch*, Stuttgart 1976 (Reclam's UB 9819).
- Grimm, J. (ed.), *Reinhard Fuchs*, Berlin 1834.
- Grönbech, W., *Kultur und Religion der Germanen*, 2 dln., Darmstadt ⁹1980.
- Hofmann, K. (ed.), *Strickers 'Frauenehre'*, Marburg 1976.
- Hotz, W., *Pfalzen und Burgen der Stauferzeit. Geschichte und Gestalt*, Darmstadt 1981.
- Kuhn, H., 'Erec', in: H. Kuhn, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, 133-150. Eerder verschenen in *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tübingen 1948, 122-147.
- Kühnel, J., 'Zum Reinhart Fuchs als antistaufischer Gesellschaftssatire', in: R. Krohn, B. Thum, P. Wapnewski (eds.), *Stauferzeit, Geschichte, Literatur, Kunst*, Stuttgart 1978, 71-86.
- Liebfried, E., *Fabel*, Stuttgart 1967 (Sammlung Metzler 66).
- Marbod van Rennes, 'Carmina Varia XL', in: D. Beaugendre (ed.), *Marbodus Redonensis Episcopus. Migne PL 171*, Paris 1803.
- Des Minnesangs Frühling*. Nach K. Lachmann, M. Haupt und F. Vogt neu bearbeitet von C. von Kraus, Stuttgart ³²1959.
- Moelleken, W.W., G. Agler-Beck, R.E. Lewis (eds.), *Die Kleindichtung des Strickers*, Band III, I, Göppingen 1975.
- Ohly, F., 'Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 89 (1958), 1-23. Ook in F. Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt ²1983, 1-31.
- Ruh, K., 'Reinhart Fuchs. Eine antihöfische Kontrafaktur', in: K. Ruh, *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*, II, Berlin 1980, 13-33.
- Schwab, U., *Zur Datierung und Interpretation des Reinhart Fuchs. Mit einem textkritischen Beitrag von K. Düwel*, Napoli 1967.
- Schweikle, G., *Minnesang*, Stuttgart 1989 (Sammlung Metzler 244).
- Voorwinden, N., 'Wer ist Kerling? Über französisch-deutschen mündlichen Literaturaus-tausch im 12. Jahrhundert', in: Q.I.M. Mok, I. Spiele, P.E.R. Verhuyck (eds.), *Mélanges de Linguistique, de Littérature et de Philologie Médiévales, offerts à J.R. Smeets*, Leiden 1982, 327-336.

-, 'De vreemdeling in de Duitse letterkunde van de middeleeuwen', in: W.L. Idema, P.H. Schrijvers, P.J. Smith (eds.), *Het beeld van de vreemdeling in westerse en niet-westerse literatuur*, Baarn 1990, 72-88.

Ysengrimus. Herausgegeben und erklärt von E. Voigt, Halle 1884 (herdruk 1974).

Het dier in de Middelnederlandse letterkunde

Met een inkt gedoopte ganzeveer werden de woorden van de tekst genoteerd op perkamenten folia, geprepareerde huiden van vooral kalveren, geiten en schapen. De middeleeuwse mens was nauw verbonden met de dieren om hem heen, zelfs tijdens het schrijven. Het gaat in deze bijdrage uiteraard niet om dieren waaróp en waarmée maar om dieren waaróver geschreven is, en wel in de Middelnederlandse letterkunde.

Men gebruikt de benaming Middelnederlandse letterkunde voor de volkstalige literatuur van de Lage landen gedurende het tijdvak van ongeveer 1150 tot 1550. We kunnen ons maar een gebrekkig beeld vormen van de teksten die onze middeleeuwse voorouders hebben gekend. Ten eerste is slechts een deel van de schriftelijke literatuur uit die periode overgeleverd – vooral in de vorm van handgeschreven boeken of fragmenten, na circa 1475 ook als drukwerk. Heel wat moet verloren zijn gegaan. Ten tweede heeft er vóór en naast de geschreven Middelnederlandse literatuur een gesproken literatuur bestaan waarvan we uiteraard bijna niets weten, eigenlijk alleen voor zover ze is neergeslagen in de schriftcultuur.

De Latijnse schriftcultuur is de oudste in onze landen. Monniken en seculiere geestelijken schreven of kopieerden theologische, wetenschappelijke, ambtelijke teksten en ook literaire in het Latijn; tot diep in de 13de eeuw werden aan de kanselarij van de landsheren in deze taal oorkonden en andere documenten opgesteld. De Middelnederlandse letterkunde, vooral de geestelijke, is voortdurend beïnvloed door de Latijnse. Ook de Oudfranse letterkunde heeft in onze landen een grote werking gekend. De hoofse cultuur, die zich vanaf de tweede helft van de 12de eeuw onder de Westeuropese adel verspreidde, is Frans van origine. In het tweetalige Vlaanderen, dat als graafschap leenplichtig was aan de koning van Frankrijk, was de Oudfranse letterkunde zelfs inheems te noemen. De invloed van de Latijnse en Oudfranse letterkunde op de Middelnederlandse manifesteert zich in vele vertalingen en bewerkingen.

In het volgende bespreek ik de Middelnederlandse dierenliteratuur in twee groepen: de niet-verhalende, wetenschappelijke dierenliteratuur (bestiarium-traditie) en de verhalende, fictionele dierenliteratuur (fabel, dierenepos). In beide groepen wordt het dier niet om zichzelf beschreven, maar dient het als instrument van een dieper liggende betekenis. Tot slot noem ik enkele teksten die niet tot de Middelnederlandse dierenliteratuur behoren, maar die, elk op eigen wijze, een meer of minder grote plaats voor het dier inruimen.

In de 2de eeuw ontstond in Alexandrië de *Physiologus*, een in het Grieks gestelde verzameling beschrijvingen van planten, stenen en vooral dieren, waaronder een aantal 'fabeldieren'. Elke beschrijving gaat vergezeld van een allegorische duiding, een diepere betekenis die christelijk georiënteerd is. De dieren staan met de eigenaardigheden van hun gedrag of uiterlijk voor Christus of de duivel, voor de deugdzame mens of voor de zondaar. Zo bouwt de feniks voor zijn dood een nest dat door de zon ontvlamt en waarin hij verbrandt. Uit de as ontstaat een nieuwe vogel. Volgens de uitlegging symboliseert de feniks Christus en zijn verrijzenis na de kruisdood. De *Physiologus* werd in het Latijn vertaald en vanaf de 10de eeuw ontwikkelde zich een eigen Westeuropese traditie van *bestiaria*, 'beestenboeken'. Van zelfstandige natuurobservatie was nog geen sprake. Men steunde volledig op de klassieke autoriteiten. Aan de stof van de *Physiologus* worden gegevens uit onder meer de *Historia naturalis* van Plinius de Oudere en de *Etymologiae* van Isidorus van Sevilla toegevoegd, en voor de uitleggingen gegevens uit de exegetische traditie. In de 12de eeuw ontstonden verschillende Oudfranse vertalingen van Latijnse *bestiaria*. Mogelijk heeft een Oudfranse *bestiaire* ten grondslag gelegen aan een verloren gegane Middelnederlandse vertaling. Dit valt op te maken uit de proloog van een wel overgeleverd Middelnederlands bestiarium, de *Naturen bloeme*, geschreven door de Vlaamse clericus Jacob van Maerlant (ca. 1235-1300) en opgedragen aan een Zeeuwse edelman, Nicolaas van Cats. Maerlant zegt een andere *bestiaris* te kennen, een van Willem Uten Hove, priester te Aerdenburch (Verwijs 1878, v. 104-107). Deze zou, anders dan Maerlant (die zich op de Latijnse traditie baseert), de verkeerde weg zijn ingeslagen: 'Want hine uten Walschen dichte,/So word hi ontleet te lichte,/Ende heeft dat waer begheven' (Verwijs 1878, v. 109-111).

Maerlants *Naturen bloeme* is een berijmde bewerking van *De naturis rerum* van Thomas van Cantimpré. In deze encyclopedie was zo ongeveer alle toenmalige uit de literatuur bekende natuurwetenschappelijke informatie opgeslagen. Ofschoon Thomas van Cantimpré ook ontleende aan geschriften van Aristoteles, was diens methode van zelfstandig onderzoek hem nog vreemd. Hetzelfde gold voor zijn Middelnederlandse bewerker Maerlant. Uitgangspunt blijft het middeleeuws realisme waarin de natuur, dat wil zeggen: de geschapen en vergankelijke werkelijkheid, verwijst naar de 'echte' werkelijkheid: de bovennatuurlijke, eeuwige werkelijkheid van God. Dat impliceert dat de natuur kan worden gelezen als een boek waarin de woorden verwijzen naar een achterliggende betekenis. Hiervan een voorbeeld uit Maerlants *Naturen bloeme*.

De *pelicanus* is volgens de Heilige Augustinus en de zeergeleerde Isidorus van Sevilla een grijze vogel. Hij komt voor in Egypte, aan de Nijl. De liefde voor zijn jongen is zijn opvallendste eigenschap. Toch doodt het ongelukkige dier zijn jongen wanneer hij niet langer kan verdragen dat ze ongeduldig op hun voedsel zitten te wachten. Drie dagen lang rouwt hij om hen. Op de derde dag rijt hij zijn zijde open en wekt hij zijn jongen met zijn rode bloed op uit de dood. [...] Laat de betekenis van de pelikaan, die zijn jongen van het leven berooft als straf voor hun verderfelijke gulzigheid en ze met zijn bloed weer opwekt uit de dood, eens goed

tot u doordringen. Zo heeft de goede God ook met onze stamvader Adam gehandeld, die lange tijd dood was geweest en in diepe ellende in het voorgeborchte van de hel verbleef, totdat zijn lot het medelijden wekte van de Heer, Die ons met Zijn bloed vrijkocht en levend maakte. Christus was de ware pelikaan.

(Burger 1989:77-79).

Het *Bestiaire d'amour* is een Oudfrans prozageschrift van Richard de Fournival († ca. 1260). Het bevat dierbeschrijvingen die ontleend zijn aan de bestiarietraditie. Richard, kannunik van de kathedraal van Amiens, bedient zich voor zijn uitleggingen evenwel niet van de gebruikelijke christelijke ethiek maar van de thematiek van de hoofse liefde. In de tekst richt de auteur zich tot zijn geliefde. De eigenaardigheden van de dieren past hij toe op zijn liefde en op de wreedheid van zijn vrouwe, die zijn liefde niet beantwoordt. Richards *Bestiaire d'amour* is ook doordrongen in de Middelnederlandse literatuur. Van een Vlaamse bewerking in verzen uit de 13de eeuw zijn slechts 198 verzen bewaard gebleven. Er wordt wel verondersteld dat de auteur van deze *Beestiaris* (aldus het overgeleverde expliciet) de door Maerlant genoemde Willem Uten Hove is (vgl. De Pauw 1901:37-40). Dat zou Maerlants opmerking dat Uten Hove met zijn uit het Frans overgezette bestiariis de waarheid geweld aandoet, begrijpelijk maken. De nieuwe uitlegging van de dierbeschrijvingen in de *bestiaire d'amour* staat immers haaks op de 'klassieke' allegorese in de Latijnse bestiarietraditie, waarin de goddelijke waarheid wordt onthuld.

Eveneens uit de 13de eeuw dateert een complete Middelnederfrankische prozaverzaling van Richards *Bestiaire d'amour*. Zij is overgeleverd in het Nederrijns Moraalboek, vermoedelijk een net afschrift dat was bestemd voor de graaf en gravin van Gelre. Hieronder volgt de passage over de pelikaan die kan worden vergeleken met het hierboven geciteerde pelicanus-kapittel uit Maerlants *Naturen bloeme*.

De pelikaan is een vogel die zijn jongen zeer liefheeft, zozeer dat hij graag met ze speelt. En tijdens het spelen zijn de jongen zo driest dat ze hun vader in het gezicht vliegen. Het gebeurt vaak dat ze met hun vleugels tegen zijn ogen slaan. En hij is zo hovaardig dat hij het niet kan dulden dat men hem misdoet. Dan wordt hij kwaad en doodt ze. Maar als hij ze gedood heeft, betreurt hij dat zeer. En dan heft hij zijn vleugel, steekt zichzelf met zijn snavel in de zijde en met het bloed dat uit zijn zijde komt, wekt hij zijn kuikens weer tot leven.

Net zo, liefste, toen ik u eerst leerde kennen en mijn nieuwe liefde voor u me tot uw kuiken had gemaakt, was u zó vriendelijk jegens mij dat ik dacht dat ik wel tot u zou durven spreken over wat mij het meest aangenaam is. En ik vertelde u mijn verlangen. Maar u had weinig waardering voor mijn woorden. Daardoor deed u mij de liefdesdood sterven. Maar indien u voor mij uw zijde opent en mij uw goedgunstigheid en uw vriendelijke hart schenkt, dan zou u mij weer tot leven wekken.

(vertaald naar Holmberg 1925:203)

De oudst bekende fabelbundel in het Nederlands is de *Esopet*. De 67 fabels zijn overgeleverd in een 14de-eeuws afschrift, maar de originele Vlaamse verzameling stamt nog uit de 13de eeuw. De *Esopet* gaat terug op een niet nader te bepalen versie van de *Romulus*, een Latijnse bewerking in proza van de fabels van Phaedrus (De Cock 1906:3-9).

Ic wille u, in die ere ons Heren,
Bi beesten ende bi vogelen leren,
Wisen ende wel bedieden
Die nature van den lieden.
(Stuiveling 1965/II:2)

Met deze verzen begint de anonieme Vlaamse dichter zijn proloog van de *Esopet*. De didactische functie van de fabels is meteen duidelijk: de gedragingen van de dieren in deze teksten beogen inzicht te verschaffen in de aard van de mens. Daarvoor moet men doordringen tot de overdrachtelijke betekenis van het diergedrag, waartoe de dichter ons in het vervolg van zijn proloog aanspoort: 'Ontdoet elc wort, ghi vinter in/Redene ende goeden sin.' Als voorbeeld volgt hier fabel 25, waarin de kikkers om een koning vragen (vgl. ook de bijdrage van Schrijvers, p. 18).

De kikkers waren zonder heer; daarom beklagden zij zich zeer. Ze vroegen dringend om een meester, om een graaf, die hen regeren zou volgens hun recht, zoals een heer zijn dienaren regeert. Tot deze kikkers werd een meester gezonden, dat was de slang, die hen bedwong en alle heeft verscheurd. Toen werd wat hun eens lief was, diep betreurd. Aldus verging het deze kikkers, die tevoor gelukkig waren. Terecht dat hij die 't goede van zich werpt, niets dan ellende heeft.
(vertaald naar Stuiveling 1965/II:31)

Net als in de bestiariumtraditie gaat het in fabels dus om de figuurlijke betekenis van diergedrag. Maar de verschillen zijn groter dan de overeenkomsten. In het bestiarium vormt telkens één dier het onderwerp van een beschrijving (zie boven, de pelikaan), een beschrijving die pretendeert natuurgetrouw te zijn; de betekenistoekening is allegorisch en richt zich op de christelijke ethiek. In de fabel is er bijna altijd interactie tussen verschillende protagonisten; de dieren handelen natuurgetrouw maar ook antropomorf (ze kunnen vaak spreken); het toekennen van betekenis, dat wil zeggen: het overdragen van 'waarheid', geschiedt via een impliciete of expliciete moraal die zich richt op verwerving van praktische levenswijsheid. Het bestiarium is een natuurwetenschappelijk geschrift, de fabel een verhaal met een fictief karakter. In het ene genre zijn de dieren tekenen uit de natuur, in het andere menselijk creaties, bedoeld om een beeld te geven van het menselijk leven.

Waarschijnlijk in het tweede of derde kwart van de 13de eeuw schreef een zekere Willem het dierenepos *Van den vos Reynaerde* (vgl. Lulofs 1983). Hoofdpersoon in dit beroemde Vlaamse gedicht is *Reinaert de vos*. Het verhaal begint met een hofdag van koning Nobel, de leeuw, waarop iedereen verschijnt, behalve de vos. Ysengrijn

de wolf, Pancer de bever en de haan Cantecleer beschuldigen de afwezige baron van verkrachting, mishandeling en moord. De koning besluit Reinaert te dagvaarden. Bruun de beer vertrekt als bode naar de vosseburcht Maupertuus, en na hem Tibeert de kater. Maar beide lopen, verblind door de honing en de muizen die Reinaert hun heeft beloofd, in een valstrik en worden zwaar mishandeld door toesnellende dorpers, alvorens ze kunnen ontsnappen. Met de derde bode, zijn verwant Grimbeert de das, begeeft Reinaert zich naar het hof. Onderweg gaat de vos bij zijn neef te biecht, waarbij heel wat misdaden de revue passeren. Aan het hof wordt Reinaert aangeklaagd en ter dood veroordeeld. Voordat de vos naar de galg wordt gevoerd, vraagt hij het woord voor een openbare biecht. Aanvankelijk beschrijft hij zijn zonden, maar hij schakelt subtiel over op een verhaal over een schat en een samenzwering tegen het leven van de koning. De wolf, de beer en de kater, alsmede Grimbeert en Reinaerts eigen vader zouden zich beijverd hebben om Nobel van zijn troon te storen en Bruun de beer tot koning te verheffen. De samenzwering werd slechts verijdeld doordat Reinaert de schat van zijn vader (waarmee de opstand zou worden gefinancierd) wist te stelen. Beducht voor zijn leven maar vooral begerig naar de schat hecht koning Nobel geloof aan Reinaerts woorden. Bovendien wijst de koningin hem erop dat Reinaert zijn eigen verwanten mee beschuldigt. Zijn verhaal moet daarom wel waar zijn. De koning laat zich de schat beloven en verzoent zich met Reinaert. Hij vraagt de vos vervolgens om de schat te helpen opgraven. Wetend dat er helemaal geen schat bestaat, verzint Reinaert een nieuwe leugen. Hij is drie jaar geleden geëxcommuniceerd en het wordt hoog tijd dat hij naar Rome reist om zich door de paus van zijn ban te laten ontslaan. Vandaar zal hij verder trekken naar het Heilige Land. De koning zwijgt tegenover zijn onderdanen over de schat en de excommunicatie en deelt mee dat Reinaert op bedevaart gaat. De beer en de wolf worden gevangengezet. Uit Bruuns rug laat de vos een pelgrimstas snijden, terwijl Ysengrijn en zijn vrouw moeten bloeden voor reisschoenen van wolfs huid. Zo wreekt Reinaert zich op zijn tegenstanders. Voordat hij, uitgedost als pelgrim, het hof verlaat, overreedt hij Cuwaert de haas en Belijn de ram om hem een eind op zijn bedevaart te vergezellen. In Maupertuus aangekomen, vermoordt hij Cuwaert, zendt Belijn (die buiten stond te wachten) terug naar het hof met een brief in de pelgrimstas. Hij adviseert de ram te zeggen dat hij de auteur is van de brief, die in werkelijkheid de bebloede kop van Cuwaert blijkt te zijn. Aldus geschiedt, zodat Belijn zich onbedoeld verantwoordelijk stelt voor de moord op de haas. Reinaerts bedrog is zonneklaar, maar koning Nobel heeft zich zozeer gecompromitteerd, dat hij zich alleen nog kan handhaven via een akkoord met de beer en de wolf, die hij voor eeuwig toestaat om Belijn en Reinaert en hun geslacht te vervolgen en te doden. De vrede is voor het oog gered. In werkelijkheid is de hofwereld echter gedegradeerd tot een wildernis, waar het recht van de sterkste heerst.

De *Reinaert* maakt deel uit van een middeleeuwse literaire traditie, die via diverse schakels – *Roman de Renart*, *Ysengrimus*, *Ecbasis captivi*, *Aeger leo* – uiteindelijk teruggaat op de aesopische fabel van de zieke leeuw. Willem bewerkte zijn gedicht naar een 12de-eeuws dierenverhaal uit het corpus van de Oudfranse *Roman de Renart*, getiteld *Le Plaid*: ‘het proces’ (vgl. Bouwman 1991). Waarschijnlijk heeft hij de fabel van de zieke leeuw niet eens gekend, want ze ontbreekt in het *Romulus-*

corpus. Toch is het voor ons aardig om er ter vergelijking kennis van te nemen. Aangezien deze fabel ontbreekt in de *Esopet*, baseer ik me op een (Duitse) vertaling van de Griekse tekst.

De leeuw was oud geworden en lag ziek in zijn hol. Alle dieren bezochten hun koning, alleen de vos kwam niet. Toen nam de wolf de gelegenheid te baat om de vos bij de leeuw zwart te maken: hij zou de heerser over alle dieren verachten en daarom niet op bezoek gekomen zijn. Op dat moment verscheen de vos; hij had juist nog de laatste woorden van de wolf gehoord. De leeuw brulde naar hem, maar de vos vroeg gelegenheid om iets tot zijn verdediging in te brengen en sprak: 'Wie van al uw bezoekers heeft zoveel voor u gedaan als ik. De hele wereld heb ik afgelopen op zoek naar een medicijn voor u – en nu heb ik het gevonden.' De leeuw beval hem het geneesmiddel direct te noemen. Toen zei de vos: 'U moet een levende wolf de huid afstropen en die nog warm om u heen doen.' En toen de wolf daar zo lag, lachte de vos en sprak: 'Heersers moet men niet vertoornen maar tot goetheid bewegen.' De fabel leert: wie een kuil graaft voor een ander, valt er zelf in.
(vertaald naar Schnur 1985:111).

Volgens Graf (1920:14) doorliep de structuur van deze fabel in de middeleeuwse traditie drie fasen:

1. de dieren bezoeken de zieke koning leeuw (zo in *Aeger leo*, waar overigens de wolf is vervangen door de beer);
2. de zieke koning ontbiedt de dieren op een hofdag; de afwezige vos wordt door een vriend ingelicht over de beschuldigingen van de vos (in episoden van de *Ecbasis captivi* en de *Ysengrimus*);
3. koning leeuw houdt een hofdag en ontbiedt alle dieren; de vos ontbreekt, wordt aangeklaagd en tot drie maal toe gedagvaard (*Le Plaid* en *Van den vos Reynaerde*).

De beknopte fabel van de zieke leeuw groeide in de middeleeuwen uit tot dieren-epos of tot een omvangrijk onderdeel ervan. De hofdagepisodische in de *Ysengrimus* (boek III) beslaat zo'n 1200 verzen; *Le Plaid* telt circa 1650 verzen, *Van den vos Reynaerde* al meer dan het dubbele en die omvang wordt nogmaals ruim verdubbeld in *Reynaerts historie*, de Vlaamse bewerking en voortzetting waarop de latere prozadrukken teruggaan. Vanaf de *Ysengrimus* zijn de dieren in de epen niet alleen meer de karakteristieke vertegenwoordigers van hun soort, maar ook individuen. De dieren ontvangen een vaste eigennaam; de wolf heet *Ysengrimus*, *Ysengrin*, *Ysengrijn*, de vos *Reinardus*, *Renart*, *Reynaert*. Verder worden talrijke trekken uit de contemporaine werkelijkheid opgenomen. Het is geen toeval dat de monnik die de Middellatijnse *Ysengrimus* voor een kloosterpubliek schreef, de vraatzuchtige wolf regelmatig presenteert als abt en bisschop. In *Le Plaid* en de *Reinaert*, vermoedelijk voor een adellijk lekenpubliek bestemd, prevaleert daarentegen de feodaal-ridderlijke situering: de wolf en de vos zijn baronnen geworden. De rechtspraak is duidelijk middeleeuws: de benadeelde partij klaagt zelf, er is sprake van een onschuldeed, en van drievoudige dading van de beschuldigde, die als hij blijft weigeren voor de rechter te verschijnen, tot woestballing wordt verklaard enzovoort. Bovendien blijkt zowel *Le Plaid* als de *Reinaert* gesitueerd tegen de achtergrond van de contempo-

raïne volkstalige ridderepiek, waaruit personages, thema's, plotelementen worden overgenomen en geparodieerd. Hierbij wordt een komische tegenstelling gecreëerd tussen de schijn van heroïsche of hoofse idealiteit enerzijds en de werkelijkheid van de dierlijke natuur (begeerte en list) anderzijds. Ten slotte wordt het gesproken woord steeds belangrijker; nog meer dan in de fabels dient in het dierenepos het gesproken woord, de taal als maskering van begeerten en als middel om die te vervullen, nadrukkelijk niet als uitdrukkingsmiddel van het gezond verstand.

In de fabel is het verzonnen verhaal nauw verbonden met de vaak expliciet geformuleerde moraal. In het dierenepos neemt het verhaal een grotere vlucht en is de band met de moraal losser. De moraal wordt niet expliciet geformuleerd maar is meest onderhuids aanwezig, verweven met de literaire handeling. Misschien kunnen we beter van een contra-moraal spreken. De list en het bedrog van de triomferende vos die de hofgemeenschap in *Van den vos Reynaerde* en *Reynaerts historie* tot de ondergang brengt, dienen zeker niet nagevolgd te worden. Volgens Wackers (1990) laten *Reinaert* 1 en II juist zien 'how society breaks down through the purposeful misuse of words for perfidious ends. This is shown with a didactic and moral purpose. The audience must choose against such verbal assault and strive for a better world' (p. 201-202). In de prozadruk van Gheraert Leeu, *Die hystorie van reynaert die vos* (Gouda 1479), wordt in de proloog de morele waarheid van een verhaal waarin dieren handelen en spreken als mensen, met veel omhaal van woorden uit de doeken gedaan – ten behoeve van nieuwe, ook stedelijke publieksgroepen:

Hier begint de historie of de gelijkenissen van Reynaert de vos. In welke historie door gelijkenissen veel fraaie lessen en bijzondere punten zijn beschreven, waardoor men de sluwe streken kan leren kennen die dagelijks gepraktiseerd worden in vergaderingen van heren en prelaten (zowel reguliere als seculiere) en onder de kooplieden alsook onder het gewone volk. En dit boek is gemaakt tot nut en profijt van alle goede mensen, opdat zij – erin lezende – zullen kunnen doorzien voornoemde sluwe streken die dagelijks in de wereld worden toegepast. Niet omdat men ze zelf gebruiken zal maar omdat eenieder zich kan beschermen tegen bedrog van schurken.

(vertaald naar Hellinga 1952:5)

Die hystorie van Reynaert die vos is in het laatste kwart van de 15de eeuw minstens tweemaal door Gheraert Leeu gedrukt (Gouda 1479 en Delft 1485). Deze prozabewerking van *Reynaerts historie* sloot – gezien bovenstaande gebruiksaanwijzing – goed aan bij de nieuwe burgermoraal die zich in de loop van de 15de eeuw begon te ontwikkelen rond noties als hard werken, spaarzaamheid en individuele slimheid, en die in literaire vorm excessen als klaploperij en bedrog ironisch aanprijst. Terzelfdertijd legde Leeu ook de fabels van Aesopus op de pers (Antwerpen 1485, ook gedrukt door Homberch, Delft 1498). De actieve Leeu deed zijn naam eer aan, want hij drukte nog een derde boek met dierenliteratuur: *de Twispraec der creaturen* (Gouda 1481 en 1482, ook gedrukt te Delft in 1488), naar de 14de-eeuwse *Dialogus creaturarum moralisatus*. Het is een verzameling van naar onderwerp gerangschikte fabels – over natuurverschijnselen, edelstenen en -metalen, planten, waterdieren, vogels, viervoeters en mensen – waarvan de moraal telkens overgaat in een apart, moralise-

rend betoog, vaak voorzien van een ander verhaal dat als exempel fungeert. Als voorbeeld noem ik *dialogus 52 'van die craen die inder sonnen vliegen woude dat ons leert hoe die hovaerdighe mensche hem verheffen wil boven al'*.

Keren we nog even terug naar *Vanden vos Reynaerde*. Opgemerkt kan worden dat er niet enkel een indirecte relatie met een aesopische fabel bestaat (namelijk met die van de zieke leeuw). Willem heeft – in afwijking van zijn Oudfranse voorbeeld – ook een aesopische fabel geïncorporeerd. Als de ter dood veroordeelde vos met zijn leugenverhaal over een schat en een samenzwering op de proppen komt, illustreert hij zijn angst bij de gedachte aan Bruun als nieuwe koning met de hierboven weergegeven fabel van de kikvorsen. (Voor de relatie met de *Esopet* zie Bouwman 1991:256-61.)

MENSEN DIER

Ook buiten het kader van wat men met de term 'dierenliteratuur' zou kunnen aanduiden, speelt het dier een meer of minder nadrukkelijke rol, hetzij als vijand, hetzij als partner van de mens. Het laatste is het geval bij de ridder en zijn paard. Hun verbondenheid weerspiegelt zich in de etymologie van het woord *ridder*, een afleiding van *riden* met als oorspronkelijke betekenis 'ruiter' (vgl. ook het Oudfranse equivalent *chevalier*). De affectie tussen ridder en paard vindt zonder twijfel zijn hoogtepunt in de relatie tussen Renout van Montalbaen en zijn wonderros Beyaert, dat ongelooflijk snel is en zó krachtig dat het de vier Heemskinderen met gemak kan dragen. Eens lag Renout in hinderlaag, wachtend totdat men zijn gevangen broer Ritsaert naar de galg voert. Hij valt in slaap maar wordt door Beyaert net op tijd gewekt om Ritsaert voor zijn terechtstelling te bevrijden. Tot een van de meest ontroerende passages behoort de scène die volgt op de verzoening tussen de langdurig rebellerende Heemskinderen en koning Karel, hun onsympathiek getekende leenheer. Deze eist dat het ros Beyaert wordt verdrongen. Renout heeft geen keus en staat het met bloedend hart af. Pas bij de derde poging, als Renout zijn blik afwendt, zinkt het met molenstenen verzwaarde paard weg in de rivier. Het complete verhaal kennen we via een prozaroman (vgl. Overdiep 1931); van de 13de-eeuwse berijming is slechts een aantal handschriftfragmenten overgeleverd.

Er zijn ook Middelnederlandse teksten te noemen waarin de dieren de mens niet vriendelijk maar vijandig bejegenen. De Karelroman *Van den bere Wisselau* neemt een tussenpositie in. Deze tekst is slechts overgeleverd in een 13de-eeuws Vlaams fragment (vgl. Kalff 1886). In de *Spiegel historiael* vermeldt Jacob van Maerlant *Van den bere Wisselau* twee keer als een ahistorisch, verzonnen verhaal over Karel de Grote (Vierde partie, boek 1, kap. 1 en 29). Karel de Grote is met zijn gevolg het land van Espriaen, koning der reuzen, binnengevallen. Een van zijn volgelingen, Geernout, voert een door hem getemde beer mee, Wisselau, met wie hij zich in een geheime taal verstaat. In de burcht van Espriaen verschaft de beer zich op bevel van Geernout toegang tot de keuken, werpt de kok in de ketel, sleept die naar de eetzaal en eet daar de verbrande resten van de kok op. Dit jaagt de reuzen grote schrik aan. Om hen te doen geloven dat de kleine mensen nog sterker en gevaarlijker zijn, worstelt Geernout met de beer, die vooraf is geïnstrueerd en zich laat overwinnen. Op dit punt breekt de tekst af.

Van heel andere aard is de *Reis van Sinte Brandaan*, die in het Middelnederlands in twee handschriften tot ons gekomen is. De Ierse monnik Brandaan ziet veel wonderlijke zaken op zijn wereldreis per schip. Deze reis had God hem als straf opgedragen omdat hij weigerde geloof te hechten aan de wonderen der natuur die hij beschreven vond in een boek. Brandaan komt tijdens zijn zeiltocht verschillende zeemonsters tegen. Uit de *Brandaan* spreekt interesse voor de natuur en haar schepselen zelf, maar dan zonder de op bovennatuur en christelijke ethiek gerichte uitlegingen van de bestiaria. Het is opmerkelijk dat de auteur zijn thema – geloof aan de wonderen van Gods schepping versus natuurobservatie met behulp van de rede – in een literaire vorm giet. Niettemin lijkt de verteller zich in te spannen om de literaire werkelijkheid met de historische werkelijkheid te verbinden. Hij verzekert de lezer herhaaldelijk dat hij zich baseert op een boek. Hij deelt eveneens meermalen mee dat Brandaan de wederwaardigheden van zijn reis in een boek laat noteren en besluit zijn reisverslag met de opmerking dat Brandaan dit boek na zijn terugkeer op het kloosteraltaar plaatst (ter vervanging van het verbrande boek?). De gedachte dringt zich op dat de Middelnederlandse *Brandaan* teruggaat op het boek dat tijdens Brandaans 'historische' bootreis tot stand is gekomen. Een boek van geprepareerde dierehuiden, beschreven met een veer.

BIBLIOGRAFIE

- Bouwman, A., *Reinaert en Renart, Het dierenepos 'Van den vos Reynaerde' vergeleken met de Oudfranse 'Roman de Renart'*, Amsterdam 1991.
- Burger, P., *Jacob van Maerlant. Het boek der natuur*, Amsterdam 1989. (De vertalingen van de pelicanus- en cethe-kapittels corresponderen met Boek III, vs. 2895-2908, 2965-2976 en boek V, vs. 197, 224-328 in Verwijs 1878).
- De Cock, J. (ed.), *Esopet*, Leuven 1906.
- De Pauw, N., 'Het leven en de werken van Diederic van Assenede en Willem uten Hove', in: *Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor taal- en letterkunde* 2 (1901), 22-53.
- Draak, M. (ed.), *De reis van Sinte Brandaan*, herdicht door Bertus Aafjes, Amsterdam 1949 (⁴1985).
- Graf, A., *Die Grundlagen des Reineke Fuchs, Eine vergleichende Studie*, Helsinki 1920.
- Hellinga, W. (ed.), *Van den vos Reynaerde*, dl. I, *Teksten*, Zwolle 1952.
- Holmberg, J., *Eine Mittelniederfränkische Übertragung des Bestiaire d'Amour*, Uppsala 1925.
- Kalff, G. (ed.), *Middelnederlandsche epische fragmenten*, Groningen 1886.
- Lulofs, F. (ed.), *Van den vos Reynaerde*, Groningen 1983.
- Overdiep, G. (ed.), *De historie van den vier Heemskinderen*, Groningen 1931.
- Schnur, H. (ed.), *Fabeln der Antike, Griechisch – Lateinisch – Deutsch*, München ²1985.
- Stuiveling, G. (ed.), *Esopet, Facsimile-uitgave naar het enig bewaard gebleven handschrift*, Amsterdam 1965.
- Verwijs, E. (ed.), *Jacob van Maerlants Naturen Bloeme*, Groningen 1878, (fotomechanische herdruk: [Arnhem] 1980).
- Wackers, P., 'Al ist som boert.... Methodological reflections on the study of comedy in animal stories', in: *Reinardus* 3 (1990), 199-212.

Paul J. Smith

De slang en de vijl

Zestiende- en zeventiende-eeuwse variaties op een
geïllustreerde fabel
(Corrozet – Vondel – Ogilby – La Fontaine)

In de ontwikkelingsgeschiedenis van de fabel nemen de in 1542 verschenen *Fables d'Esopé* van de Franse humanist Gilles Corrozet een belangrijke plaats in. Met deze bundel werd het genre verbonden met het humanistisch embleem, waarvan de Italiëaan Andrea Alciato als grondlegger wordt beschouwd. In diens *Emblemata* (1531), die in de 16de eeuw talloze malen zijn uitgegeven, vertaald, bewerkt en nagevolgd, presenteerde het embleem zich als een betekenisvolle drieëenheid van *motto* (een kernachtige spreuk), *pictura* (de illustratie, waaraan hiëroglifische zeggingskracht toegeschreven werd) en *subscriptio* (de bondige, in oorsprong epigrammatische tekst). Deze, met name in de beginperiode van het embleem nog relatief van elkaar onafhankelijke onderdelen diende de lezer te verbinden om aldus tot een hogere vorm van wijsheid te geraken. Corrozet nu, zelf auteur en uitgever van embleembundels, groepeerde zijn fabel op de wijze van een embleem: op elke linker bladzijde van de bundel vormen een motto, een fabelillustratie en een korte *subscriptio* het *emblema triplex*, terwijl op de rechter bladzijde de beide delen van de fabel, de *narratio* en de moraal, weergegeven staan (afb. 1). Op het combinatorisch-hermeneutisch vermogen van de lezer werd aldus een beroep gedaan om de vijf onderdelen tot een zinvol geheel te interpreteren (over Corrozets emblematische fabels, zie Tiemann 1974).

Deze koppeling van fabel en embleem moet worden gezien in het ruimere kader van de algemene opwaardering die het fabelgenre ondergaat ten tijde van de renaissance. Het genre maakt zich los van zijn lage, 'slaafse' oorsprong (Aesopus en Phaedrus waren slaven) en het stoffige beeld van de fabels als taal- en stijloefening bij het grammatica- en retorica-onderwijs. Deze emancipatie komt onder meer tot uiting in de zorg die aan de illustraties wordt besteed: zo roept Corrozet, voor de tweede editie van zijn *Fables* (1547) de hulp in van een bekende illustrator uit die tijd, namelijk Bernard Salomon. Ook de vele directe en indirecte navolgers van Corrozet zullen een beroep doen op kunstenaars van naam; soms zelfs blijkt het initiatief tot een fabelbundel niet van de dichter maar van de illustrator uit te gaan.

Het een en ander heeft tot gevolg dat de fabelillustratie niet slechts functioneert als tekstafhankelijk beeldmateriaal. Ze verkrijgt een eigen status, hetgeen te zien is in het opmerkelijke feit dat de van oudsher bekende, en veelal onveranderd gebleven teksten nu vaak ingrijpend aangepast gaan worden aan de illustratie. Aan deze interactie tussen woord en beeld in de geïllustreerde fabel zullen we in het komende de nodige aandacht besteden.

Met deze wederzijdse beïnvloeding hangt een ander punt samen dat we ter sprake zullen brengen, namelijk de rol die de *imitatio* speelt in de ontwikkeling van het



Ne prendre noïse à plus fort
que soy.



*Regarde bien deux fois comment
Tu commenceras quelque chose,
Qui pour autruy nuire s'expose,
Reçoit en fin son payement.*

Afb. 1: 'Du Serpent & de la Lime' in de Fables van Corrozet. De afbeelding komt uit de editie van 1596, die direct op de editie van 1547 teruggaat (ex. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag).

genre. Zoals bekend werd ten tijde van de renaissance, in tegenstelling tot de moderne tijd, de meeste kunst en literatuur niet zozeer bepaald door originaliteit, als wel door de navolging van illustere voorgangers, met de bedoeling hen te evenaren of te overtreffen (*aemulatio*). Pregnant gesteld: oorspronkelijkheid was altijd geworteld in navolging. Deze kunstopvatting, die op de moderne, postromantische lezer paradoxaal zal overkomen, maakt het mogelijk binnen het genre van de geïllustreerde fabel, hoe vernieuwend deze zich ook voordoet, de lijnen van navolging zonder al te veel moeite te traceren. In het volgende zullen we beide bovengenoemde aspecten – de *imitatio* en de tekst-beeldrelatie – nader bestuderen aan de hand van één representatieve fabel, namelijk 'De slang en de vijl', waarvan we binnen verschillende literaturen van de 16de en 17de eeuw enkele verrassende varianten zullen aantreffen.

Voor een goed begrip van de te schetsen ontwikkeling is het noodzakelijk terug te

gaan tot de klassieke oorsprong, namelijk Aesopus en Phaedrus. Bij Aesopus (6de eeuw v.C.) vinden we de twee prototypen van onze fabel:

De wezel en de rasp

Een wezel [in latere versies: een kat] ging de werkplaats van een koperslager binnen en begon een rasp af te likken. Maar zo schraapte zij haar tong open, die behoorlijk begon te bloeden. De wezel verheugde zich daar echter over in de veronderstelling dat zij ijzer oplikte; maar zo verloor zij haar hele tong.

Wie op ieder wat aan te merken heeft, die krijgt op den duur zijn trekken wel thuis [...].

De slang en de vijl

Een slang ging de werkplaats van een koperslager binnen en vroeg het gereedschap om een aalmoes. Nadat hij van de anderen wat had gekregen, kwam hij bij de vijl en vroeg haar hem iets te geven. Maar zij antwoordde hem: 'Gij zijt wel erg onnozel, als ge denkt van mij iets te krijgen, ik geef niet, ik neem alleen maar.'

Deze fabel toont ons dat alleen dwazen menen van schrapers hulp te kunnen krijgen.

(vert. De Driehoek, Amsterdam).

Beide fabels worden tot één fabel samengesmolten in het werk van de Latijnse fabeldichter Phaedrus (ca. 40 v.C.-ca. 50 n.C.):

De slang en de vijl

Wie met snode tand iemand wil bijten die nog hardere tanden heeft, houde zich in dit onderwerp voor beschreven.

Een adder kwam in de werkplaats van een werkman. Wijl zij wou onderzoeken of er soms iets te eten was, beet zij in een vijl. Maar deze weerbarstig als zij was, sprak: 'Waarom, dommerik, tracht gij met uw tand te kwetsen mij die gewoon ben alle ijzer af te knagen?'

(vert. M. Moonen).

Opvallend in de versie van Phaedrus is dat de moraal waarmee de fabel aanvangt over de zeggingskracht van de fabeltekst gaat: 'De vijl is Phaedrus zelf,' merkt een moderne tekstbezorger op in de noten van zijn editie (coll. 'Budé'). We zullen een vergelijkbaar 'metadiscursief' moment aantreffen bij La Fontaine.

Hiermee is meteen gezegd dat het vooral de versie van Phaedrus is die men bij de fabelschrijvers van de renaissance tegenkomt. De bloedlikkende wezel of kat en de aalmoes vragende slang komen slechts vrij sporadisch voor. Hierop maakt de reeds genoemde Corrozet geen uitzondering: ook hij volgt uitsluitend de Phaedrusversie, alhoewel op indirecte wijze, via een lange en ingewikkelde middeleeuwse en vroegrenaissancistische tekstoverlevering (de oorspronkelijke tekst van Phaedrus werd immers pas in de jaren '90 van de 16de eeuw herontdekt).

Als we nu de houtgravure van Bernard Salomon vergelijken met die van zijn voorgangers in de eerste editie van Corrozet (1542) of in andere, contemporaine fabelbundels (zoals die van Guillaume Haudent [1547]; zie afb. 2), dan valt de



Afb. 2: Anonieme houtsnede uit de eerste editie van de *Fables van Corrozet* (1542) en uit de niet-emblematische fabelbundel van Guillaume Haudent (1547).

pittoreske, relatief evenwichtige compositie op: in het midden is een groot decoratief aambeeld afgebeeld, dat de aandacht afleidt van de vijl en deze (ook letterlijk) in de schaduw zet. Dit aambeeld zal een belangrijke rol gaan spelen in de illustraties van Corrozets navolgers, om te beginnen al bij de Bruggenaar Marcus Gheeraerts.

Marcus Gheeraerts is de illustrator en initiatiefnemer van de Nederlandstalige bundel *De Warachtighe fabulen der dieren* (1567), waarvan de teksten werden verzorgd door zijn stadgenoot Eduard de Dene (over de *Warachtighe fabulen* en zijn navolgers, zie Geirnaert & Smith 1992). Deze emblematische bundel van 107 fabels speelt een belangrijke rol in de opwaardering van de fabel, niet in het minst omdat de houtsnedetechniek wordt verlaten ten gunste van de meer verfijnde koperretstechniek. Het resultaat is een prachtig lees- en kijkboek, waarop we hier evenwel niet verder kunnen ingaan, om de eenvoudige reden dat de fabel 'De slang en de vijl' hierin niet voorkomt.

Deze fabel komt wél voor in het anonieme *Esbatement moral des animaux*, door Philippe Galle te Antwerpen uitgegeven in 1578. Deze Franstalige bundel herneemt in sonnetvorm de 107 fabels van de *Warachtighe fabulen*, met de oorspronkelijke, licht bijgewerkte koperetsen van Marcus Gheeraerts, en voegt hieraan 18 nieuwe fabels toe, waaronder 'Du Serpent & de la Lime'. Ook deze nieuwe fabels worden voorzien van koperetsen, die eveneens worden toegeschreven aan Marcus Gheeraerts (zie Hodnett 1971). Opvallend is dat Gheeraerts' illustratie van onze fabel in hoge mate afwijkt van de tekst, en daarmee van de tekstgetrouwe illustratie van Salomon: de vijl is verdwenen, en wordt vervangen door het bij Salomon nog decoratieve aambeeld. De slang is een draak geworden die dit aambeeld verwoed aanvalt (vgl. afb. 3). Gheeraerts' vrije interpretatie van het thema stelt alle navolgers van het *Esbatement*, zowel dichters als illustrators, voor het probleem: hoe en in welke mate moeten tekst en beeld met elkaar in overeenstemming worden gebracht?

De eerste navolgers laten zich leiden door het beeld: zij passen hun tekst aan. Dit is te zien in de *Mythologia ethica* van Arnoldus Freitag[ius], de Latijnse bewerking van het *Esbatement moral*, één jaar later eveneens verschenen bij Galle te Antwerpen, en geïllustreerd met exact dezelfde koperetsen als het *Esbatement*. De Latijnse tekst volgt het Frans vrij getrouw; maar wijkt op één essentieel punt af: 'lime' wordt vertaald met 'incudis' (aambeeld).

21. 't *Serpent en Aembeelt*.

Gelijck de slingh te vergeefs met hiet swacke rindkens het aembeelt be-
siltet te knagen: alsoo hebben de vervolgers van Gods Kercke te ver-
geefs met hiet grimmige tyrannie onderlieden de Christenen en het Christen ge-
loofte uit te roeyen, gelick als *Neve, Traumont, Juliantus, Valerius, An-
soras* &c. Want hoe zy de Christenen naer vervolghen, hoe die kelse last
stoutvellyght bevoelen, soo dat *Serpens* tyndelick lichteude ende leyde, dieh
hem selven met zyn grimmie naer schacks dede als den Christenen, en die
het bloed der geboeden het zaeds der Christenen was. IN SYMBOLIS IM-
PERATORUM.

Afb. 3: 't *Serpent en Aembeelt*' in *Vondels Warande der Dieren* (1617; onveranderde herdrukken tot in de 18de eeuw; ex. Instituut van Nederlandse Lexicologie, Leiden). Het onderschrift in proza is een bewerkte vertaling van *Sadeleers* proza-commentaar (zie afb. 4). De aan *Marcus Gheeraerts* toegeschreven kopergravure komt ongewijzigd voor in *L'Esbatement moral* (1578) en in *Freitags Mythologia ethica* (1579).

In de Duitstalige bewerking van het *Esbatement* wordt voor een vergelijkbare oplossing gekozen, zoals de titel van de fabel aangeeft: 'Von der Schlang und Ambos' (afb. 4). Deze in velerlei opzichten interessante fabelbundel, getiteld *Theatrum morum. Artliche gesprach der thier* (Praag 1607), is van de hand van de Vlaming *Egidius Sadel[e]er*, werkzaam aan het Praagse hof van keizer *Rudolf II*. *Sadeleer* werkte de Franse tekst van het *Esbatement* om naar achtregelige gedichten in het Duits, en maakte zelf (of liet maken) zeer getrouwe kopieën van *Gheeraerts*' illustraties. Voorts voegde hij aan dit corpus een aantal fabels van eigen inventie toe, geïllustreerd in zijn eigen meer maniëristische stijl. De emblematische opzet blijft behouden: op de linker bladzijde staan de *pictura* en de als *subscriptio* fungerende fabel; op de rechter bladzijde bevindt zich een kort, geleerd proza-commentaar, met exempla uit de Oudheid en het vroege christendom. Deze sterk emblematische mise-en-page laat op de rechter pagina een grote hoeveelheid wit open, waarvan *Sadeleer* in zijn woord vooraf zegt dat dit kan dienen om 'etwas zu annotiren' (hetgeen de zelfwerkzaamheid die van de lezer wordt gevraagd, nog eens benadrukt).

Ook de nog jonge Nederlandse dichter *Joost van den Vondel* kiest in zijn bewerking van het *Esbatement*, getiteld *De Vorsteliike Warande der Dieren* (Amsterdam 1617) voor de oplossing van *Freitag* en *Sadeleer*: de tekst wordt aan het beeld

'T Scherprandige *Serpent* beluft was te vermalen
Len *aembeelt* hert van stael en yzer t' enemaelen,
Maer kon verwinnen niet op zulcken ys'ten romp;
En maecte 't *aembeelt* niet, maer al zijn tanden stomp.
Als nu des diers gebit ten lesten was bedorven,
Heeft her van 't *aembeelt* tot een antwoord dit verworven:
Wat dolheyd gaet u aen? dat met een scherp gebit
Ghy om mijn hertheyt te verbrijlen zijt verlut!
Laet af, laet af in tijds, al waren uwen tanden
Van koper en van stael, ick maecte dese ter schanden.
'Dees fabel wil de zulcke aen-spreken zonderlingen
'Die zich aen meten meer als menschelijcke dingen.
'Gelijck dat zotte volck dat met een ydel hoop
'Een vaert langs 't *Noorden* zoekt, spijt der natueren loop:
'Dat met een cycken planck, o stoute zee-gezellen!
'Drijft door 't bergachtigh ys gelijck als nae der hellen,
'En blijft al een schip in 't *Noorden* voor den tol
'Gelijck een toren slaen, zy varen even dol.

G ij



Ein Schlang sehr lang am Ambos nagt/
Der Ambos zu der Schlang sehr sagt.
Wann deine Zehn gleich Eysen weert/
So wurdst mich doch nicht verzeert.
Ein schwacher sol sich nicht vermeh/
Als ob er wolt den stärckern frey.
Wilt er gestum/ so slag ers frey/
Als sunen herren in gehrey.

Dem

Wie sich die Schlang vergebens vnderstanden den Ambos mit ihren klainen Zähnen zu vernagen. Also haben sich gar vmbsonst vnderwunden die Vbelosen Tyrannē Nero/ Maxentius/ Traianus/ Julianus/ Valerius/ Severus mit ihrer grimmigen Tyranney die Christen vnd den Christliche glauben zu vertilgen: den je mehr sie die Christen verfolgeten je bestendiger die Christen sich erzeigten. das leslich Severus erkennet/ das er im selber mit seiner Tyranney mehr/ dan den Christen schadet/ vnd saget: Sanguis iustorum, est semen Christianorū. das Blut der erdtöten/ ist ein samen der Christen. In symbolis sapens

e

Afb. 4: 'Von der Slang und Ambos' in Sadeleers Theatrum morum (1607) (ex. Nationalbibliothek Wien; foto IDC, Microform Publishers).

aangepast (afb. 3). De bundel, uitgegeven door Dirk Pietersz. Pers, die de beschikking had over de koperplaten van Marcus Gheeraerts, is een mooi voorbeeld van 'selectieve imitatie'. Vondel brengt in praktijk wat de klassieke schrijvers illustreerden met de bekende bijenmetafoor, die ook door La Fontaine, als metafoor voor zijn schrijven, zal worden geciteerd: 'Sur différentes fleurs l'abeille s'y repose, Et fait du miel de toute chose' (De bij strijkt neer op verschillende bloemen/ En maakt honing van alles [wat zij vindt] – vert. PJS). Vondels 't Serpent en Aembeelt' is een typisch product van een dergelijke vorm van imitatie, die karakteristiek lijkt te zijn voor een belangrijk deel van de fabelproductie in de renaissance. De Nederlandse tekst volgt, zoals gezegd, die van het *Esbatement*; de zesde versregel ('Heeft het van 't aembeelt tot een antwoord dit verworven:') is echter duidelijk geïnspireerd op de tekst van Freitag, die schrijft: '[...] atque huiusmodi ab incude responsum refert: [...]'. De vierde en vijfde regel zijn hoogstwaarschijnlijk ingegeven door de ongeïllustreerde fabeltekst van Anthoni Smyters, getiteld 'De Slanghe en de Vijle' (*Esopvs Fabelen*, Rotterdam 1604, een andere Nederlandstalige bewerking van het *Esbatement*), waar we lezen: '[...] Dat syn ghebit verderf, en al de tanden sleet' (Vondel schrijft: '[...] maer al zijn tanden stomp. Als nu des diers gebit ten lesten was bedorven [...]'). Enkele regels verder schrijft Smyters: 'Al waer al u ghebit van yser ofte stael [...]'. (Vondel heeft hier: '[...] al waren uwen tanden/ Van koper en van stael [...]'). Vondels onderschrift in proza ten slotte is, zoals dit bij alle fabels van de *Warande der Dieren* het geval is, een rechtstreekse vertaling van Sadeleers historische paral-

lel. Vondel maakt van deze bronteksten een superieure honing, waarin echter alleen de moraal werkelijk origineel is: hoogmoed wordt gestraft, zo schrijft hij, met een felle uithaal naar het 'zotte volck dat met een ydel hoop' in het kielzog van Barentsz en Heemskerck een noordelijke doorvaart zoekt naar de rijkdommen van het Verre Oosten.

Richten we ons nu op enkele Franstalige fabelbundels. Belangrijk is de anonieme, in 1593 door Plantijn gedrukte bundel *Les fables et la vie d'Esopé*. De manier waarop onze fabel in deze bundel wordt gepresenteerd, verraadt een zekere aarzeling van de illustrator (waarschijnlijk Pieter van der Borcht). De tekst, die geheel in de traditie van Phaedrus blijft, gaat vergezeld van een illustratie die het midden houdt tussen die van Corrozet (aambeeld in het midden) en Gheeraerts (de vijl ontbreekt; de slang is voorzien van minuscule drakeoortjes; zie afb. 5).

De latere, 17de-eeuwse Franse fabeltraditie is, zoals Alain-Marie Bassy (1986) laat zien, in hoge mate schatplichtig aan Sadeleers illustraties. Alhoewel de voor de emblematische fabel kenmerkende mise-en-page is verdwenen, is Sadeleers invloed duidelijk aanwijsbaar in de illustraties die Isaac Briot vervaardigde voor de fabelbundel van Jean Baudouin (de door Briot gegraveerde titelplaat vermeldt het jaar 1631; de eerste bekende editie stamt evenwel uit 1649). Deze bundel vertoont, wat betreft onze fabel, dezelfde discrepantie tussen beeld en tekst als in het *Esbatement*. De hoogstwaarschijnlijk op Sadeleer geïnspireerde illustratie (met draak en aambeeld)

Afb. 5: Gravure toegeschreven aan Pieter van der Borcht. Deze illustratie komt vrijwel onveranderd voor in *Les fables et la vie d'Esopé* (1593), in de 1669-editie van *Baudouins Fables*, en in *Esopé en belle humeur* (1663) (foto Koninklijke Bibliotheek, Den Haag).



wijkt af van de traditionele tekst van Baudoin, getiteld 'Dv Serpent et de la Lime' (afb. 6). Ook in zijn lange, geleerde commentaar doet Baudoin geen poging om de fabeltekst te relateren aan de illustratie. Als men echter de 1669-editie van hetzelfde werk in ogenschouw neemt, constateert men iets opmerkelijks: in deze door Foppens te Brussel uitgegeven editie, wordt de illustratie weer naar de tekst toegetrokken: er wordt namelijk gebruik gemaakt van dezelfde illustraties als die van de Plantijn-uitgave van 1593 (afb. 5).

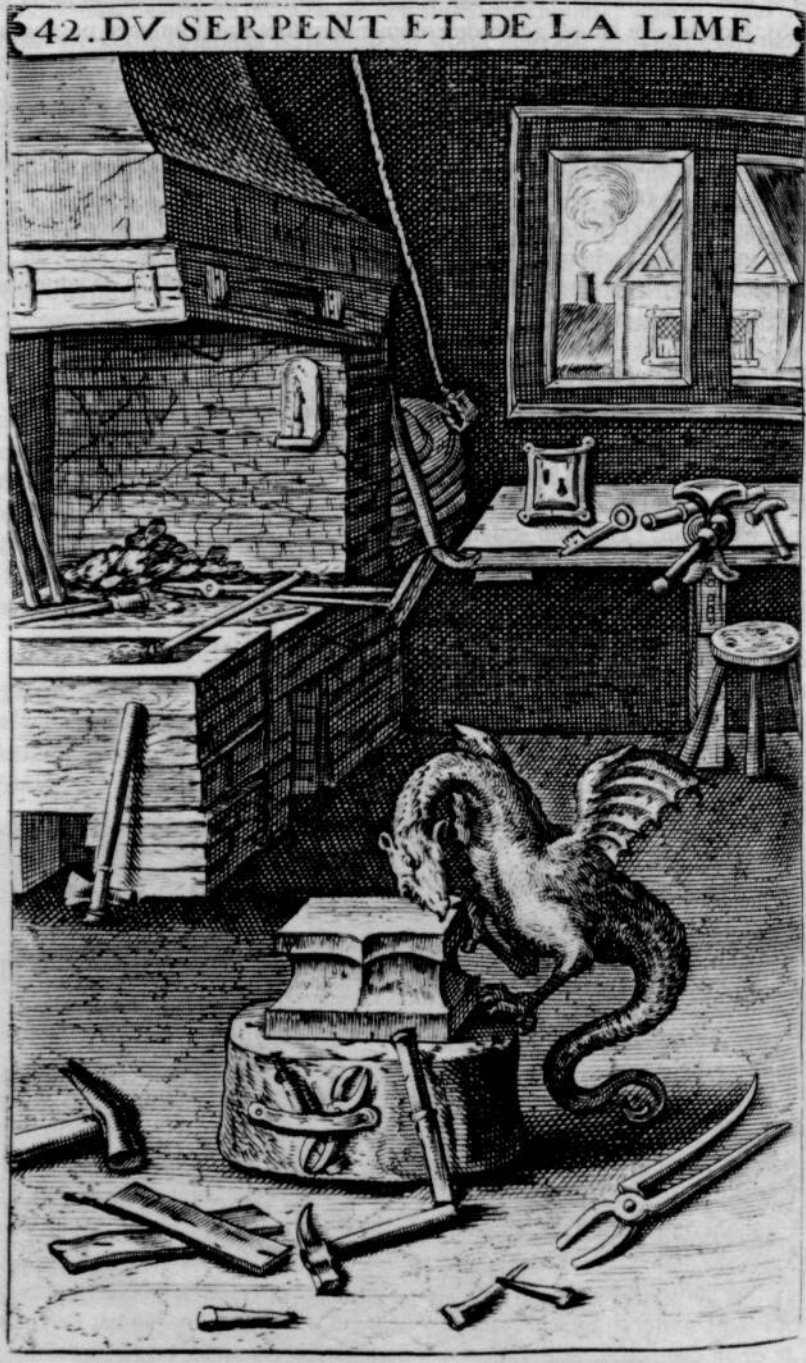
We komen nu bij een van de hoogtepunten in de Franse (en Europese) fabeltraditie: het in 1668 verschenen eerste deel van de *Fables choisies* van Jean de La Fontaine. De tekst van onze fabel luidt bij La Fontaine als volgt (in de vertaling van Ten Kate):

De slang en de vijl

Een slang, die naast een uurwerkmaker woonde,
– Een nare buur voor een fatsoenlijk mensch! –
Sloop eens, als haar de honger medetroonde,
Den winkel in, maar vond er niets naar wensch.
Daar ziet ze in 't eind een stalen vijl. 'Dat's binnen!'
Ze bijt er in, en knaagt, uit al haar macht.
De vijl, bedaard laat haar begaan, en lacht:
'Onnoozle hals! wat gaat ge toch beginnen?
Ge ontmoet in mij een sterker dan gij zijt:
Bijt gij uw gantsch gebit aan stukken:
Ik ducht alleen de tanden van den Tijd!'

Dat woord geldt u, jaloersche recensenten!
Gij zijt tot niets bekwaam, dus – alles aangerand!
Maar vruchteloos hoopt ge, dat uw vuile knabbeltand
De werken van 't genie uw schandmerk in zal prenten:
Zij zijn voor u metaal, en staal, en diamant.

Als we de door de bekende boekillustrator François Chauveau vervaardigde afbeelding (afb. 7) bekijken die bij onze fabel hoort, dan blijken dichter en illustrator nauw te hebben samengewerkt, zo nauw zelfs dat de illustratie niet alleen getrouw de fabelinhoud weergeeft, maar soms ook (alhoewel niet bij onze fabel) een nieuwe, door La Fontaine geautoriseerde interpretatie van de fabeltekst uitbeeldt (dit aspect gaat natuurlijk verloren in de vele moderne edities van La Fontaine, die de tekst uitgeven zonder illustraties, of met bekende illustraties uit latere tijd, bijvoorbeeld die van Grandville of Gustave Doré). Deze samenwerking komt onder meer tot uiting in de veranderingen die worden aangebracht in de traditie: weliswaar zijn er in het realisme van Chauveaus illustratie nog sporen aan te treffen van Gheeraerts, Sadeleer of Briot, en vertoont de tekst in rijm en woordkeuze opvallende overeenkomsten met het *Esbatement* (het rijmpaar 'manger' – 'ronger' komt ook voor in het *Esbatement*), toch is er in de uitbeelding van de protagonisten (de draak en het aambeeld zijn verdwenen) en vooral in de keuze van de plaats van handeling sprake van een grote mate van oorspronkelijkheid. Deze plaats van handeling, het atelier van een klokken-



Afb. 6: Gravure van Briot uit de 1649-editie van Baudouins Fables (foto Koninklijke Bibliotheek, Den Haag).

maker (die Phaedrus' ongespecificeerde 'werkman' ['faber'] vervangt), is niet per ongeluk gekozen. Hiermee wordt namelijk aangesloten bij de thematiek van de tijd (v. II: 'Ik ducht alleen de tanden van den Tijd'), en bij de in de moraal genoemde 'beaux ouvrages' ('de werken van 't genie'). Deze werken hebben eeuwigheids-waarde, omdat zij de hardheid bezitten van edelsteen, en tot in de finesses bewerkt en gepolijst zijn, geheel volgens het in het Frans classicisme aangehangen ideaal van de dichtelijke arbeid. In overeenstemming met dit ideaal lijkt La Fontaine te suggereren dat deze 'beaux ouvrages' met evenveel precisie gemaakt zijn als een uurwerk. Gesuggereerd wordt tevens dat ook zijn fabels gerekend dienen te worden tot de categorie van onsterfelijke werken, die immuun zijn voor het venijn van critici – hetgeen weer aansluit bij het bovengenoemde 'metadiscursieve moment', dat de moraal bij Phaedrus kenmerkte.

Als laatste voorbeeld van de Franstalige fabeltraditie noemen we de anonieme verzamelbundel *Esope en belle humeur* (Foppens, Bruxelles 1693). Als geheel is deze bundel te beschouwen als een produkt van 'selectieve imitatie': men vindt er onder meer, in al dan niet bewerkte vorm, de fabels van Aesopus, Phaedrus, het *Esbatement*, Sadeleer en La Fontaine terug. De enige die expliciet wordt uitgesloten (in het woord vooraf), is Jean Baudoin, wiens stijl als te langdradig en ouderwets wordt gekenmerkt. Met onze fabel is er iets vreemds aan de hand: de illustratie is vrijwel identiek aan die van de Baudoin-editie van 1669, eveneens door Foppens uitgegeven, die, zoals we hebben gezien, teruggaat op de *Fables* uit 1593. De tekst is echter ingrijpend gewijzigd, en wordt op artificiële wijze naar de illustratie toegerokken:

Een slang en een vijl

Een slang was opgesloten geraakt in het atelier van een slotenmaker. Uit woede viel hij een aambeeld aan, maar toen hij zag dat zijn moeite vergeefs was, dacht hij dat hij zich beter kon meten met de vijl. Deze sprak hem evenwel spottend toe: 'Dwaas beest! Hoe kun je mij met je tanden aanvallen; ik knaag ijzer, en kan met mijn tanden het aambeeld verpulveren, waarop jij zelfs geen krasje hebt kunnen maken.'

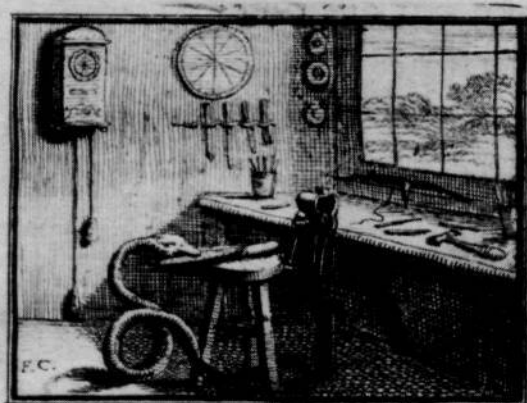
(vert. PJS)

We hebben hier niet meer, zoals bij Vondel of La Fontaine, te maken met selectieve imitatie, maar met een soort collagetechniek die een nogal hybride produkt oplevert, waarin vijl en aambeeld zijn samen gebracht. Deze collagetechniek is geenszins uniek: er zijn twee spectaculaire voorbeelden van aan te wijzen in de 17de-eeuwse Engelse fabeltraditie.

Het eerste voorbeeld, en tegelijkertijd een van de hoogtepunten van deze traditie, is de fabelbundel van de dichter-uitgever John Ogilby, verschenen in 1651. De lang uitgesponnen, barokke teksten die deze bundel kenmerken, zijn van de hand van Ogilby, die bijpassende illustraties liet vervaardigen door de Duitser Francis Cleyn, en de toen reeds befaamde Tsjechische kunstenaar Wenceslaus Hollar. Van deze uitgave verschijnt in 1665 een tweede editie, die nog mooier is uitgevoerd. Deze editie is vergroot van quarto- naar folioformaat, en is geïllustreerd door de Nederlander Dirk Stoop en de reeds genoemde Hollar. De door Cleyn vervaardigde illustratie



FABLE SEIZIESME.

*Le Serpent & la Lime.*

ON conte qu'un Serpent voisin d'un Horloger
(C'estoit pour l'Horloger un mauvais voi-
sinage)

Entra dans sa Boutique, & cherchant à manger

N'y rencontra pour tout potage

Qu'une Lime d'acier qu'il se mit à ronger.

Cette Lime luy dit, sans se mettre en colere,

Pauvre ignorant! & que pretends-tu faire;

Tu te prends à plus dur que toy,

Petit Serpent à teste folle;

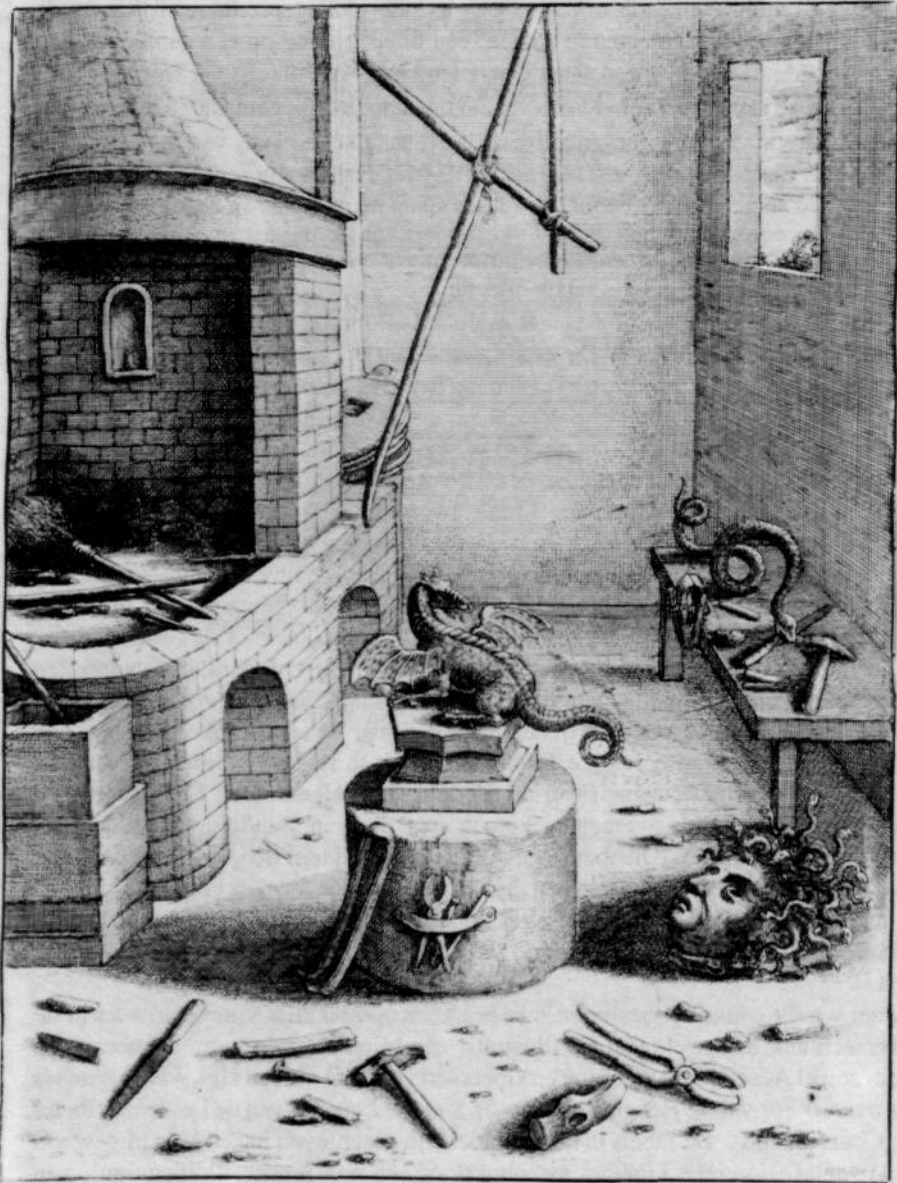
Ff

Afb. 7: Bladzijde uit de eerste druk van *La Fontaines Fables* (1668). De gravure is van Chauveau (foto Museum Meermanno-Westreenianum).

die op onze fabel betrekking heeft en die door Hollar in de 1665-editie vergroot en in spiegelbeeld gereproduceerd wordt, is een evident collageprodukt: zij brengt de volgende heterogene elementen te zamen: een draak zittend op een aambeeld, een slangharige Medusakop, en een slang worstelend met een vijl (afb. 8). Hoe wordt dit ogenschijnlijkse samenraapsel van elementen nu aannemelijk gemaakt? De tekst (die zonder illustratie vrijwel onbegrijpelijk is) geeft aan dat de plaats van handeling het atelier is van een beeldhouwer. De draak en de Medusakop zijn sculpturen, recentelijk bijgevoegd en gereduceerd door de vijl. De slang nu probeert op deze vijl wraak te nemen. Men constateert hier een sterke onderlinge semantische afhankelijkheid tussen tekst en illustratie: de een is onbegrijpelijk zonder de ander – hetgeen voor vele andere fabels geldt in Ogilby's fabelcollectie.

Tekst en beeld gaan weer uit elkaar in de polyglotte fabelbundel van de kunstenaar-uitgever Francis Barlow. De eerste editie van dit werk, verschenen in 1665, brengt een Latijnse en Franse tekst (van de hand van Robert Codrington) en een Engelse tekst (van Thomas Philipott) samen, geïllustreerd met prachtige etsen van Barlow zelf, zeer duidelijk geïnspireerd op die van Hollar. De veranderingen die Barlow aanbrengt, zijn spectaculair: het kleine draakje op het aambeeld is een enorme monster geworden, in gevecht met het aambeeld – een gevecht dat als het ware wordt gespiegeld door de slang in worsteling met een vijl (afb. 9). In de bijgaande teksten echter is, in tegenstelling tot die van Ogilby, nergens sprake van het gevecht tussen draak en aambeeld, zodat de illustratie onbegrijpelijk blijft, als men de traditie niet kent waaruit ze voortkomt. Dit geldt ook voor de tweede editie, verschenen in 1687. De prenten van deze editie blijven onveranderd; de fabelteksten daarentegen worden grondig gereviseerd. De Engelse tekst van Aphra Behn, de eerste Engelse professionele schrijfster, vervangt hier de oorspronkelijke tekst van Philipott; ook de oorspronkelijke Franse en Latijnse teksten worden vervangen, zonder dat overigens de namen van de auteurs worden genoemd. De Franse tekst blijkt echter woordelijk overeen te komen met die van Baudoin (compleet met geleerd commentaar). We hebben reeds gezien dat Baudoin nergens enige melding maakt van een aambeeld noch van een draak, en dit geldt eveneens voor de anonieme Latijnse tekst alsook voor de Engelse tekst van Aphra Behn. In de beide edities van Barlows *Fables* zijn tekst en illustratie van elkaar vervreemd als nergens elders te voren.

Laten we dit overzicht besluiten met een zeer opmerkelijk voorbeeld waarin de collagetechniek in zowel tekst als illustratie een bijna absurde vorm aanneemt, en waarin zowel Aesopus als Salomon en Gheeraerts terug te vinden zijn, – *bien étonnés de se trouver ensemble*. Het gaat hier om de *Sinryke Fabulen* van de Leidenaar Pieter de la Court uit 1685. De fabels in deze bundel zijn geschreven in een lang uitgewerkt proza, veelal van eigen vinding, gevolgd door een nog langere 'Uitlegging', van sterk politieke aard. De illustraties zijn anoniem. De titel van onze fabel luidt: 'Eene Kat, Draak, ende de Vijl'. De illustratie laat de volgende heterogene scène zien: een smederij, met daarin, op de grond een dode kat, verder een vijl, een draak (à la Gheeraerts) en een decoratief aambeeld (zoals bij Salomon) (afb. 10). Deze heterogene scène wordt als volgt 'genaturaliseerd', aannemelijk gemaakt (in samenvatting): Een kat komt een smederij binnen, ziet daar een vijl, in zoete olie gedompeld, en begint eraan te likken (herkenbaar is hier het wezel-katmotief bij Aesopus). Het



Afb. 8: Gravure van Hollar uit Ogilby's *The Fables of Aesop Paraphras'd* (1665)
(foto Kunsthistorisch Instituut Leiden).



Afb. 9: Gravure van Barlow uit zijn Aesop's Fables (1665). Deze gravure is onveranderd opgenomen in de tweede editie (1678) en in de Franse vertaling van de bundel van de Engelse fabeldichter Lestrangle, getiteld Les Fables d'Esopé [...], Amsterdam 1714. De hier afgebeelde illustratie is uit deze laatste uitgave afkomstig (foto Kunsthistorisch Instituut Leiden).

beest lijkt zolang door tot de dood erop volgt, of zoals De la Court schrijft: 'tot dat sy eindelijk door honger swak van lichame werdende, ende haare tong, om nieu voedsel te kunnen slikkende, missende, ellendig quam te sterven' (p. 170). Vervolgens komt een draak de smederij binnen, wiens schat gestolen is en die nu op zoek is naar een nieuwe schat (een bekend sprookjesmotief). Hij ziet daar de blinkend schoongelike vijl. In de veronderstelling dat dit een schat is, wil hij deze verorberen en breekt daarbij al zijn tanden; het beest wordt ten slotte bespot (het blijft onduidelijk door wie) omdat het troost zoekt bij iemand die nooit goed doet (vgl. het vijl-motief bij Aesopus). De 'Uitlegging' preciseert dat de kat staat voor wellust, de draak voor gierigheid en de vijl voor kwaadaardigheid.

Hoewel het bovenstaande overzicht geen aanspraak kan maken op volledigheid, is het mogelijk hieruit enkele algemene conclusies te trekken, die van dienst kunnen zijn bij een nadere bestudering van het nog relatief onbekende genre van de fabel in renaissance en classicisme. Opvallend is allereerst dat de emblematische structuur,

De Gierigheid, bedriegt de Wysheid,



Cum majore certare furiosum

34. Eene Kat, Draak, ende de Vyl.

Afb. 10: Gravure uit Pieter de la Courts Sinryke Fabulen (1689) (foto Universiteitsbibliotheek Leiden).

zoals we die aantreffen in vele fabelbundels verschenen tussen ca. 1540 en 1610, in de loop van de 17de eeuw wordt losgelaten, zonder dat daarmee de illustratie aan belang inboet. Opmerkelijk is ook dat de latere fabelbundels (zoals die van La Fontaine, Ogilby en Barlow) blijven teruggrijpen op de vroegere. Voor zowel illustratie als tekst geldt dat het aloude principe van de zogenaamde selectieve imitatie algemeen wordt toegepast. Ze wordt tot kunst verheven bij Vondel en La Fontaine, en neemt bij Ogilby, Barlow en De la Court barokke vormen aan. Voor zover mij bekend verdwijnt dit barokke element uit de 18de-eeuwse fabelproductie. De imitatie blijft echter bestaan: de picturele invloeden van Gheeraerts, Hollar en Barlow zijn merkbaar tot in de 19de eeuw (Hodnett 1971 en 1978). Vondels fabelbundel wordt onveranderd herdrukt tot in de 18de eeuw. La Fontaine ten slotte – 'l'inimitable La Fontaine', zoals men hem reeds tijdens zijn leven noemde –, stelt aan alle fabelauteurs na hem een norm die, nagevolgd of verworpen, bepalend blijft voor de fabelproductie na hem.

LIJST VAN BESPROKEN FABELBUNDELS

- 1542 Gilles Corrozet, *Les fables dv tresancien Esope Phrygien [...]*, Paris (Denis Janot).
 1547 Guillaume Haudent, *Trois centz soixante et six apologues d'Esopo [...]*, Rouen (Iehan le Prest).
- 1547 Gilles Corrozet, *Les fables d'Esopo Phrygien, mises en Ryme françoise [...]*, Lyon (Jean de Tournes en Guillaume Gazeau) [editie Genève, 1596].
- 1567 *De vvarachtighe Fabulen der dieren*, Brugge (Pieter de Clerck voor Marcus Gheeraerts, tekst Eduard de Dene).
- 1578 *Esbatement moral des animavx [...]*, Anvers (Gerard Smits voor Philippe Galle).
 1579 Arnold Freitag[ius], *Mythologia ethica [...]*, Anvers (Christ. Plantijn voor Philippe Galle).
- 1593 *Les fables et la vie d'Esopo [...]*, Anvers (Plantijn).
- 1604 Anthoni Smyters, *Esopvs Fabelen [...]*, Rotterdam (Jan van Waesberghe).
 1608 Egidius Sadel[e]r, *Theatrum morum. Artliche gesprach der thier [...]*, Praag (Paul Sesse).
- 1617 Joost van den Vondel, *Vorsteliicke Warande der Dieren [...]*, Amsterdam (Dirk Pietersz [Pers]).
- 1649 Jean Baudo[u]in, *Les Fables d'Esopo Phrygien*, Paris (Jean du Bray).
- 1651 John Ogilby, *The Fables of Aesop Paraphras'd in Verse [...]*, London (Thomas Warren voor Andrew Cook) [2de editie 1665].
- 1666 Francis Barlow, *Aesop's Fables [...]*, London (Francis Barlow) [2de editie 1687].
 1668 Jean de La Fontaine, *Fables choisies et mises en vers [...]*, Paris (Claude Barbin).
 1669 Jean Baudo[u]in, *Les Fables d'Esopo Phrygien*, Bruxelles (Foppens).
 1685 Pieter de la Court, *Sinryke Fabulen*, Amsterdam (Hieronymus Sweerts).
 1693 *Esopo en belle humeur*, Bruxelles (Foppens).

GECITEERDE LITERATUUR

- Bassy, A.-M., *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris 1986.
 Geirnaert, D. & P.J. Smith, 'Tussen fabel en embleem: *De warachtighe fabulen der dieren* (1567)', in *Literatuur* 9, 1992, p. 22-23.
 Hodnett, E., *Marcus Gheeraerts the Elder of Bruges, London and Antwerp*, Utrecht 1971.
 -, *Francis Barlow. First Master of English Book Illustration*, London 1978.
 Tiemann, N., *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München 1974.

GECITEERDE VERTALINGEN

- Aesopus, *Alle fabels [...]*, Amsterdam z.j.
 Phaedrus, *Fabels*, vert. M. Moonen, Amsterdam-Antwerpen 1951.
 Phaedrus, *Fabels*, ed. en vert. A. Brenot, Paris 1924 (coll. 'Budé').
 Jean de La Fontaine, *De Fabels [...]*, vert. J.J.L. ten Kate, met gravures van Gustave Doré, 1875 (herdruk 1980).
 Eigen vertalingen zijn aangegeven met PJS.

Fabels en fabeltheorie in het Frankrijk van de achttiende eeuw

Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794)

FLORIAN ALS FABELDICHTER

Van de talrijke fabelschrijvers die Frankrijk in de 18de eeuw heeft gekend, is Florian degene die het meeste succes heeft geoogst, niet alleen tijdens zijn leven maar ook gedurende de hele 19de eeuw. Hij is ook een van de weinigen die in onze tijd niet helemaal in de vergetelheid zijn geraakt; handboeken of encyclopedieën vermelden hem, meestal na La Fontaine en op een veel lager niveau, als de tweede Franse fabelverteller.

Florian werd in 1755 geboren op het slot Florian bij Anduze in Zuid-Frankrijk als telg van een adellijke familie met chronisch geldgebrek. De jongen vond een beschermheer in de hertog van Penthièvre, een deugdzaam, zeer vermogend edelman, die er op zijn kastelen een vrij omvangrijke hofhouding op nahield, met name te Sceaux, zes kilometer ten zuiden van Parijs. Hier trad Florian aanvankelijk als page in dienst van de hertog. Later, na een kort verblijf in het leger, kreeg hij een aanstelling die hem in staat stelde zich geheel aan de literatuur te wijden: hij werd 'gentilhomme ordinaire' (zo iets als privé-secretaris) van de hertog, een functie die hij heeft vervuld tot diens dood in 1793. Tijdens de Revolutie werd Florian gevangengenomen en ofschoon hij op 9 Thermidor (het einde van de Terreur in juli 1794) werd bevrijd, stierf hij kort daarna in september aan de gevolgen van zijn gevangenschap.

Florians oeuvre is omvangrijk. Vanaf 1783 werd hij, nog geen dertig jaar oud, bekend door een navolging van de *Galatée* van Cervantes. Hij schreef ook poëtische en heroïsche romans, herdersromans, toneelstukken en zelfs liefdesliedjes. Zijn reputatie heeft hij echter vooral te danken aan zijn fabels. De bundel verscheen in 1792, maar reeds voor de publikatie werden zijn fabels in de kennissenkring van zijn beschermheer hoog aangeslagen. De bundel, bestaand uit vijf delen met elk 22 fabels, werd ondanks de stormachtige gebeurtenissen van die tijd goed ontvangen. De *Almanach des Muses*, een tijdschrift dat veel aandacht aan fabels besteedde, verwees in 1794 naar het grote succes van Florians werk 'in een tijd waarin zeer belangrijke gebeurtenissen alle aandacht opeisen' (Hudde 1977:99). De dichter en criticus Jean-François de La Harpe (1793-1803) sprak zich erg lovend uit over Florians fabels. Hij deed dat in een reeks lezingen (*Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*) over de Franse literatuur die hij gaf sinds 1786 en die in druk verschenen in 1799. Volgens La Harpe waren de fabels van Florian de beste van de vele die in de loop van de 18de eeuw verschenen zijn.

Ook in de 19de eeuw genoten de fabels van Florian een niet aflatend succes: de catalogus van de gedrukte boeken van de Bibliothèque Nationale te Parijs telt niet minder dan 260 nummers van uitgaven en herdrukken. Daar moet men dan de Verzamelde Werken nog bijtellen evenals een twintigtal speciaal voor de jeugd bewerkte edities. Deze laatste bloemlezingen zijn een belangrijke factor geweest bij het ontstaan van een nogal zoetsappig beeld van de schrijver, die vaak de 'goede' of de 'milde' Florian werd genoemd. In werkelijkheid was Florian weliswaar beminnelijk en charmant, maar zeker niet zo sentimenteel of fijngevoelig als de helden van zijn herdersdichten en fabels. Zijn correspondentie laat duidelijk zien dat hij goed wist bij welke mensen hij moest aankloppen om hulp ten behoeve van zijn carrière. Sommige van zijn fabels, zoals *De hoveling en de zee-god Proteus* (IV,11), laten bijtende kritiek horen op vleiers en hielenlikkers en gezien de realistische details van de observatie kunnen we rustig aannemen dat Florian dit soort mensen uit eigen omgeving kende. Dat Florian in de negentiende eeuw ook nog kon gelden als subversieve geest moge blijken uit het woord vooraf van een Nederlandse vertaling van de *Fables*. De vertaler, C.S. Adama van Scheltema, waarschuwde christelijke ouders en onderwijzers dat er geen sprake van kon zijn 'om Florians fabelen in hun geheel aan ons opkomend geslacht als zedekundig handboek op hunnen levensweg [...] aan te prijzen', aangezien men wel moest bedenken 'van welk een tijdvak en van welk eene school ook deze gedichten eene vrucht zijn' (1851:II).

POPULARITEIT VAN DE FABEL IN DE ACHTTIENDE EEUW

In de 18de eeuw was de fabel overal in Europa een erg geliefd genre: in Engeland, in Spanje en nog meer in het Duitse taalgebied en in Frankrijk (Noël 1975). G. Saillard, die in 1912 een standaardstudie heeft geschreven over de fabel in Frankrijk in de 18de eeuw, somt een honderdtal fabeldichters op. Hij legt er ook de nadruk op dat het genre in hoog aanzien stond: fabels werden voorgedragen bij de Académie française. Als blijk van de populariteit van het genre kan verder worden vermeld dat er regelmatig fabels werden afgedrukt in bekende literaire tijdschriften, zoals de *Mercure*, de *Journal Encyclopédique*, de *Année littéraire*, de *Etrennes du Parnasse* en de al eerder genoemde *Almanach des Muses*. Natuurlijk heeft in Frankrijk het succes van La Fontaine ook aan de populariteit van deze kunstvorm bijgedragen. Franse fabeldichters streefden ernaar de roem van La Fontaine te evenaren, zoals de toneelschrijvers die van Corneille, Racine of Molière.

De 18de eeuw was niet alleen de tijd van de grote bloei van de fabel, maar er werd ook veel over het genre nagedacht. De verhandelingen over de fabelkunst zijn bijna even talrijk als de fabelbundels zelf. Waar Boileau, in zijn *Art poétique* (1674), nog met geen woord over de fabel repte, kreeg deze vorm in de 18de eeuw de status van een echt, zij het minder belangrijk, literair genre. Abbé Charles Batteux (1713-1780) schreef bijvoorbeeld in zijn *Cours de Belles-Lettres* (een reeks literatuurlessen voor jongeren, samengesteld in 1747-'48) dat hij in zijn overzicht van de verschillende literaire genres maar wilde beginnen met het eenvoudigste. Zijn hoofdstuk over de dichtkunst begon dus met de 'apologue' of aesopische fabel, de kortste en eenvoudigste van alle gedichten, met als personages voornamelijk dieren. Hoger in de

hiërarchie van de dichtkunst komt het herdersdicht met herders, gewone mensen, als personages en helemaal bovenaan staat het epische gedicht met helden en goden.

In Frankrijk is Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) eigenlijk de eerste theoreticus die de aesopische of dierfabel als zelfstandige literaire vorm heeft erkend. Hij deed dit in zijn verhandeling 'Discours sur la fable', verschenen als inleiding op zijn *Fables nouvelles* in 1719. Daarin gaf hij een definitie en een analyse van het genre en formuleerde hij regels om een goede fabel te schrijven. Natuurlijk hebben zijn vakgenoten opgemerkt dat zijn eigen fabels, ondanks de regels, die van La Fontaine niet konden evenaren en ook La Motte zelf gaf de grotere poëtische waarde van La Fontaine toe, maar tegelijkertijd beroemde hij zich op zijn eigen oorspronkelijkheid: hij had de onderwerpen van zijn fabels zelf verzonnen, terwijl La Fontaine meestal reeds bestaande fabels bewerkte. Als theoreticus van het genre blijft La Motte echter gezaghebbend (Noël 1975:72) en tot aan het eind van de 18de eeuw verwijzen bijna alle fabeldichters en critici die een verhandeling aan de fabel wijden, naar hem. Ook Florian heeft dit gedaan, evenals de reeds eerder genoemde abbé Batteux, Jean-François Marmontel (1723-1799), Claude-Joseph Dorat (1734-1780) en Guillaume-Antoine Le Monnier (1721-1797). Florians ideeën over het genre werden neergelegd in een verhandeling die hij aan zijn bundel liet voorafgaan onder de titel *De la Fable*.

FLORIAN: DE LA FABLE

Deze verhandeling is geschreven in de vorm van een gesprek tussen de schrijver Florian en de tachtigjarige oom van één van zijn vrienden. Op verzoek van de oude man, een groot liefhebber van fabels, in het bijzonder die van La Fontaine, leest Florian enkele van zijn eigen fabels voor en vervolgens begint er een discussie over het genre zelf. Wat zijn de verschillende punten die naar voren worden gebracht aan de hand van dit gesprek?

Ten eerste is er een lofrede op La Fontaine. Aan het eind van de 18de eeuw is die lofrede een gemeenplaats geworden, want La Fontaine, Aesopus en Phaedrus werden beschouwd als de grootste fabeldichters aller tijden (Pascal 1991:8-12). Deze superioriteit heeft iets ontmoedigends voor Florian, maar zijn gesprekspartner beoogt dat, hoewel La Fontaine niet te evenaren is, het best nog mogelijk is om een eervolle plaats te bereiken als fabeldichter. De vraag of het genre, na La Fontaine, zich kon vernieuwen, werd in de loop van de 18de eeuw wel degelijk gesteld. Sommige fabeldichters, La Motte bijvoorbeeld, hebben geprobeerd het genre nieuw leven in te blazen door de oorspronkelijkheid van de gekozen onderwerpen.

Deze kwestie van oorspronkelijkheid versus navolging komt ook ter sprake in het gesprek tussen Florian en de oude man. Enerzijds wil Florian zich distantiëren van La Fontaine: hij benadrukt dat hij naar onderwerpen heeft gezocht die de grote dichter niet had behandeld. Anderzijds geeft hij toe dat hij zich op Aesopus en Bidpai heeft geïnspireerd. Hij erkent ook, zonder iemand bij name te noemen, de invloed van de moderne 'Duitse fabeldichters'. Verder vermeldt hij de Engelse dichter en toneelschrijver John Gay (1685-1731), wiens eerste bundel fabels veel succes had (1727) en waarin politieke en sociale kritiek belangrijke thema's vormden. Ten slotte noemt

Florian ook zijn tijdgenoot don Tomas de Iriarte (1750-1791), wiens *Fabulas literarias* in 1782 verschenen: 'een Spanjaard, een dichter die ik zeer waardeer en die mij heeft geïnspireerd tot mijn beste fabels' (Florian 1991:6). Iriarte behandelt overigens graag literaire problemen: bij hem wordt de zedekundige les van de traditionele fabel vervangen door een esthetische les. De gesprekspartner van Florian, die in La Fontaine het grote voorbeeld ziet, beschouwt deze kwestie van originaliteit versus imitatie echter van ondergeschikt belang:

Het doet er voor de lezers weinig toe of de stof van uw fabel al eens eerder door een Griek of Spanjaard is verzonnen of door U zelf. Het belangrijkste is dat de fabel goed wordt verteld.

(1991:6)

Zoals we al eerder hebben opgemerkt, was La Motte naast La Fontaine het grote voorbeeld voor elke fabeldichter. Hij was de theoreticus die steeds werd aangehaald als het over het genre ging. Ook de oude man van Florian citeert de definitie van La Motte:

De fabel is een les verhuuld onder de allegorie van een handeling.

(1991:7)

Deze definitie, die door veel andere theoretici is overgenomen, benadrukt het allegorische en didactische karakter van het genre. De oude man vindt hem niet helemaal juist: sommige fabels bevatten geen morele les, andere hebben geen handeling. De definitie van La Motte is dus onvolledig. Waarschijnlijk, zo zegt Florian via zijn oude man, is het genre niet eens te definiëren. Toch probeert hij verderop, via een vergelijking met een ander genre, een idee te geven van wat de fabel zou kunnen zijn, namelijk

een uitgebreid toneelstuk bestaand uit honderd verschillende bedrijven en waarvan het toneel het heelal is.

(1991:10)

De vergelijking met het drama is op zich niet nieuw, want het citaat is afkomstig uit het werk van La Fontaine (*Fables*, v,1) en ook Batteux, in het midden van de 18de eeuw, gebruikte deze vergelijking. Hij legde er de nadruk op dat de fabel, evenals het epische gedicht en het drama, een handeling moet bevatten, met een expositie, een climax en een ontknopning. Hetzelfde zegt Florian en hij werkt het uit aan de hand van enkele fabels van La Fontaine. Hij voegt er bovendien aan toe dat de fabelverteller het decor van de handeling moet laten zien, evenals de kostuums van zijn personages en hun mimiek en gelaatsuitdrukking (1991:11). De fabelverteller is dus niet alleen vergelijkbaar met een toneelschrijver, hij is ook regisseur die bij wijze van spreken regieaanwijzingen in zijn fabels moet verwerken. Dit laatste kwam mogelijk voort uit de praktijk, want van Florian is bekend dat hij zijn eigen fabels regelmatig in de verschillende salons als toneelstukjes heeft opgevoerd.

Behalve de definitie van La Motte trekt de oude man ook het nut van diens regels in

twijfel. La Motte, zegt hij, geeft uitstekende regels om een goede fabel te schrijven maar toch blijven zijn fabels middelmatig, terwijl die van La Fontaine, zelfs als ze tegen de regels zondigen, meesterwerken zijn. Dat de grote Boileau in zijn *Art poétique* geen aandacht heeft geschonken aan de fabel wordt door de fabelschrijvers van de 18de eeuw vaak betreurd als een spijtige 'vergeetachtigheid' (Runte 1977:514, n. 6). Florian daarentegen verklaart het verzuim van Boileau als een bijna onbewuste erkenning van de onmogelijkheid om het genre aan regels te binden (1991:8). Deze opvattingen van Florian kunnen in verband worden gebracht met een aantal ideeën over het fabelgenre die tijdens zijn leven in Frankrijk opgeld deden.

Ook al benadrukte Batteux bijvoorbeeld bij herhaling (*Cours de Belles-Lettres*) het didactisch karakter van de fabel en het nut van de regels, hij voegde er in de gepubliceerde versie (1763) een lofrede op La Fontaine aan toe waarin hij beklemtoonde dat de dichter door de goden beziel was. Deze impliciete tegenstelling tussen dichterlijke begaafdheid en de navolging van regels is nog veel duidelijker benadrukt door Marmontel (uitvoerig aangehaald door Florian) in zijn opmerkingen over La Motte, die volgens hem de aangeboren aanleg van La Fontaine om fabels te schrijven miste. Dezelfde opvattingen zijn te vinden bij Dorat en Le Monnier: je wordt als fabeldichter geboren, je kunt het niet leren. Florian nam deze opvattingen over en werkte ze nader uit in een vergelijking tussen mensen en dieren: het talent om fabels te schrijven is eigenlijk aangeboren en lijkt, bij wijze van spreken, op het instinct van de dieren. Het heeft weinig zin zich hiertoe op de studie toe te leggen. De fabelschrijver werkt even goed als de zwaluw die zijn nest bouwt of even slecht als de mus die het zijne maar in elkaar flanst (1991:7).

Met deze verwijzing naar het dierenrijk kunnen we overgaan naar een ander punt, de rol van de dieren in de fabel volgens Florian. Als op een bepaald moment in de discussie tussen Florian en de oude man de oorsprong van de fabel ter sprake komt (het is een zeer oud en oorspronkelijk waarschijnlijk anoniem genre: Aesopus werd beschouwd als een min of meer fictief persoon), antwoordt de oude man dat Indië wel het land moet zijn waar de fabel vandaan komt, want

Nergens heeft men zich meer beziggehouden met dieren dan bij het volk waar zielsverhuizing een deel van de godsdienst uitmaakt.
(1991:14)

Dit kan worden gelezen als een poging uit te leggen waarom er in de fabel naast planten en mensen bij voorkeur dieren als personages worden opgevoerd, maar bij Florian ligt er een sterke nadruk op de nauwe band die er volgens het geloof in de zielsverhuizing bestaat tussen mens en dier: het is een soort eeuwigdurende familieland die stand houdt tegenover de vergankelijkheid:

zij [de dieren] waren tegelijkertijd voor de mensen toekomst en verleden, want men zag in hen altijd de voorvaderen, de kinderen en zichzelf.
(1991:14)

Het familiethema komt regelmatig voor in de fabels van Florian. De relatie met de moeder, de vader, de broers, dikwijls verbonden met het probleem van adoptie,

vormt het onderwerp van onder andere *Les serins et la chardonneret* (*De sijsjes en de distelvink*, 1,5), *La mère, l'enfant et les sarigues* (*De moeder, het kind en de buidelratten*, II,1), *L'éducation du lion* (*De opvoeding van de leeuw*, II,15) en *La carpe et les carpillons* (*De karper en haar jongen*, 1,7). Het bovenstaande citaat kan echter ook worden gezien als echo van theorieën die de fabel niet zozeer definiëren als didactische tekst maar als uitdrukking van de eenheid die er bestaat tussen de verschillende levende wezens in de natuur. In zijn opstel *Über Bild, Dichtung und Fabel* (1787) beweert Johann Gottfried von Herder (1744-1803) bijvoorbeeld dat de fabel teruggaat op de vroegste tijden, waarin de mens in diepe harmonie met de andere elementen van de schepping leefde (Noël 1975:130).

Het opvallendst in de uiteenzetting van Florian, of liever van de oude man die hier zijn woordvoerder is, is dat het dier wordt voorgesteld alsof het op een hoger zedelijk niveau staat dan de mens en dat het er om die reden recht op heeft op te treden als diens leermeester. De lof der dieren is op zichzelf niet nieuw. Florian haalt Montaigne aan die in zijn *Apologie de Raymond Sebond* (*Essais*, II,12), met veel voorbeelden de vindingrijkheid en de slimheid van het dier aantoonde. Het dier is ook in staat, volgens Montaigne, zich te hechten aan andere en andere lief te hebben. La Fontaine sluit hierbij aan in zijn verzet tegen de theorie van Descartes dat dieren machines zijn (*Discours à Madame de La Sablière; Fables*, IX). Maar ook al deed hij zijn best te bewijzen dat beesten intelligente wezens zijn, toch liet hij ze op hun traditionele plaats op de klassieke ladder van al wat geschapen is: boven de planten maar onder de mens. Als Florian de nadruk legt op de zedelijke superioriteit van het dier boven die van de mens gaat hij veel verder dan La Fontaine. Bij wijze van illustratie leze men de volgende passage uit *De la Fable*, waarin Florian door middel van een vergelijking tussen reeën en mensen uitlegt hoe de fabel is ontstaan:

Dit zo aardige, zo lieve dier leeft niet in een georganiseerde samenleving maar in gezinsverband [...] en blijft met zijn gezellin bij zijn vader en moeder wonen totdat hij, zelf vader geworden, zich gaat wijden aan het grootbrengen van zijn kinderen, hun lessen gaat geven in liefde, onschuld en geluk; lessen die hij zelf ontvangen en in praktijk gebracht heeft. Dit dier brengt ten slotte zijn hele leven door in het zoete geluk van vriendschap in de vreugde die de natuur biedt. [...]

Denkt u dat de eerste filosoof die de moeite heeft genomen deze zo zuivere, zoete zeden te plaatsen naast onze kuiperijen, haat en misdaden; die een vergelijking heeft gemaakt tussen mijn ree die vredig zijn voedsel zoekt en de mens, verborgen achter een struik, gewapend met de boog die hij heeft uitgevonden om op steeds grotere afstand zijn broeders te doden, die zijn inspanningen en talenten aanwendt om de roep van de moeder-ree na te bootsen opdat haar bedrogen kind dat op dat roepen afkomt een des te zekerder dood ontvangt door de hand van de gemene moordenaar; denkt u, zo zeg ik u, dat die filosoof niet direct bedacht heeft dat hij de reeën een gesprek moet laten voeren om de mens zijn barbaarsheid te verwijten, om hem harde waarheden te zeggen die mijn filosoof niet had durven uiten zonder zich bloot te stellen aan de wrede gevolgen van een gekwetste eigenliefde? Zo is de fabel uitgevonden.

(1991:15)

Het eerste punt dat uit dit tafereel naar voren komt, is het familiethema dat zojuist al even genoemd is. Hier wordt het in verband gebracht met indirecte kritiek op de maatschappij en met een pleidooi voor een terugkeer naar de natuur. Dit ideaal 'à la Rousseau' is in bijna gelijklopende termen te vinden aan het begin van de fabel *Le château de cartes* (*Het kaartenhuis* 1,12), waarin mensen worden opgevoerd:

Een deugdzaam man, zyn gade en hun twee jonge zoonen
Genoten, op het stil eenvoudig landverblyf,
Dat reeds hun voorgeslacht, in vrede, mogt bewonen,
De rust, en 't heilzaamst tydverdryf.
Deze echtgenooten, in de huwlykszorgen delend',
Beplantten zelf hunn' tuin, en oogstten zelf hun graan;
En, in den zomer, hen een zagt genoeg strelend',
Saam etende onder 't groen der blaën,
Of, in den winter, aan den warmen haard gezeten,
Vermaanden zy hun kindren, in hun jeugd,
Reeds tot verstand en deugd;
En spraken van 't geluk, dat beiden in 't geweten
Ten voorschijn brengen in 't gemeen;
(vert. A.L. Barbaz & P.G. Witsen Geysbeek, 1794)

Ten tweede vinden we in Florian een kritiek op de manier waarop de mensen de dieren behandelen. De bekritiseerde wreedheid is niet alleen die waartoe de mens in staat is ten opzichte van zijn gelijken, maar ook die tegenover onschuldige dieren. Dit thema komt onder meer voor in *Le chien et le chat* (1,11), of *La brebis et le chien* (11,3). In deze laatste fabel is de toon nogal bitter; de mens is niet alleen een wolf voor de mens maar ook voor de arme schapen. De bittere toon doet denken aan het taalgebruik van de oude man als hij het heeft over de 'haat', de 'misdadige houding', de 'barbaarsheid' van de mens, die ten opzichte van de reën 'een gemene moordenaar' is (1991:15).

Ten derde kan de moralist of, om met Florian te spreken, de filosoof, via personages ontleend aan het dierenrijk lessen geven die mensen niet gemakkelijk van hun gelijke zouden accepteren. Het argument dat de dieren in fabels worden gebruikt om de gevoeligheden van de mensen te sparen is zeker niet nieuw (zie o.a. Furetière, *Fables morales et nouvelles*, 1671, Richer *fables nouvelles*, 1729 en Batteux, *Principes de littérature*, 1774-1778), maar bij Florian valt toch wel een ongebruikelijke felheid van toon op. Bovendien lijken termen als 'de mens zijn barbaarsheid verwijten' en 'harde waarheden' de verhouding tussen lezer en schrijver die aan de fabel ten grondslag ligt opnieuw ter discussie te stellen.

VERHOUDING LEZER-SCHRIJVER

Volgens Phaedrus is de oorsprong van de fabel gelegen in het probleem hoe men zedelijke lessen moet inkleden zonder dat de lezer geïrriteerd raakt door de arrogantie van de schrijver. Phaedrus brengt deze kwestie ter sprake in het woord vooraf van zijn derde boek (vgl. de bijdrage van Schrijvers, p. 16):

Waarom het genre van de fabel uitgevonden is, zal ik nu kort verklaren. De onderworpen slaaf, die niet vertellen durfde wat hij wilde, droeg zijn gevoelens over in verhaaltjes en vermeed kritiek dankzij de grappige verzinself.

Deze zelfde relatie slaaf-meester wordt ook door La Motte in zijn *Discours sur la fable* (1719) genoemd: La Motte herinnert aan de traditie die Aesopus voorstelt als een slaaf die verplicht was zijn meester te behagen en hem niet met zedepreken mocht lastig vallen. La Motte ziet daarin, in zekere zin, de metafoer van de verhouding tussen de fabelverteller en zijn lezers. Welnu, in het begin van het gesprek tussen Florian en de oude man zegt de laatste dat hij het helemaal eens is met de opvattingen van Marmontel als die zegt dat La Fontaine naast zijn talent er door zijn 'naïviteit' in geslaagd is de eigenliefde van zijn lezers te ontzien:

Deze goede man is niet langer onze gelijke, we maken ons niet druk over de lessen die hij ons leert, zijn naïeve eenvoud amuseert ons, brengt ons aan het lachen en ontdoet hem in onze ogen van zijn superioriteit.
(1991:9)

Bij Florian wordt het idee dat menselijke gevoeligheden zouden kunnen worden gespaard door dieren op te voeren als leermeesters voor de mensheid, aanzienlijk afgezwakt door de ook bij Christian Gellert (1715-1769) voorkomende gedachte dat dieren met hun moreel hoogstaander gedrag mensen kunnen beschamen (Noël 1975:70). Zoals Hassauer-Roos aantoon (1981:140) lijkt het in *De la Fable* alsof Florian niet meer uitgaat van een relatie waarbij de auteur zijn lezer amuseert om hem te onderwijzen. Dit ideaal, dat typisch is voor het classicisme, is ook dat van de Verlichting, die gelooft in het positieve effect van een opvoeding tot deugd en in de vooruitgang van de mensheid. Hier is daarentegen de toon er een van een fel en regelrecht verwijt waaruit een pessimistische kijk spreekt op de mensheid, die wordt voorgesteld als wreed en barbaars. Deze tweeslachtigheid, waarbij een gevoel van desillusie voorkomt naast het optimistisch ideaal van de Verlichting, is typerend voor de verzameling fabels van Florian. De eerste en de laatste fabel van de bundel zijn hiervan een treffende illustratie.

De eerste, *De fabel en de waarheid*, laat zien hoe twee vrouwen, de Waarheid en de Fabel (lering en vermaak), samen een verbond sluiten, ze helpen elkaar en worden door iedereen (wijzen en dwazen) goed ontvangen. De achterliggende gedachte dat het menselijk geluk wordt bevorderd door wederzijdse hulp is trouwens een thema dat ook voorkomt in *Le lapin et la sarcelle* (*Het konijn en de taling* IV,13), of *L'aveugle et le paralytique* (*De blinde en de lamme* 1,20). In de epiloog die de bundel besluit, is er echter geen sprake meer van waarheden gehuld in de mantel der Fabel en de toon is verre van aangenaam. De mensheid wordt gekenmerkt door hoogmoed, eigenbelang en dwaasheid; mensen zijn er altijd op uit de harmonie in de wereld te verstoren. Ook de verhouding tussen lezer en schrijver is verstoord geraakt: niemand luistert meer naar de filosoof (of de filosofie), de dichter houdt op met zijn fabels en trekt zich terug in de beslotenheid van zijn persoonlijk leven:

Besluit

Genoeg, ontspannen we onze snaren;

Laat ons geen verdre vlyt besteên:

'Er viel noch vry wat uit te varen,

Tot gisping der ondeugendheên

En menschelyke zielgebreken;

Doch, laat een ander daarvan spreken,

Die 't meer gelukkig onderstaat;

Schoon hem meer zegen is beschoren,

De hoogmoed, zothed, eigenbaat,

Zal eeuwig deze waereld stooren:

De wysbegeerte laat zich hooren,

En hekelt 's menschen daên; maar zy

Verliest 'er tyd en moeite by.

Laat ons de waereld laten woelen

Naar haar believeen en gevoelen;

Laat ons een' stillen stand bedoelen,

En leven dus vernoegd en bly',

In afgetrokken maatschappy.

Wat kan ons daar gelukkig maken?

De rust, de zoete rust van 't hart,

Het waar genoegen, dat wy smaken,

Wanneer we uit 's menschen aandacht raken,

De werkzaamheid, die alle smart

En kwalen afwend van ons leven,

Genoegzaam middlen, om, in pyn,

Aan andren troost te kunnen geven,

Te weinig, om benyd te zyn!

(vert. A.L. Barbaz & P.G. Witsen Geysbeek, 1794)

Waarom deze tweeslachtigheid in Florian? De historische context kan misschien een verklaring bieden. Florian deelde het optimistisch ideaal van de Verlichting maar bleek uiteindelijk niet opgewassen te zijn tegen de gevolgen daarvan: de werkelijkheid van de Revolutie. In *La carpe et les carpillons* (1,7) wordt indirect gezinspeeld op de Revolutie en de gevaren daarvan in de waarschuwing van de oude karper tegen de jonge vissen die de overstroming toejuichen. De moraal van de fabel is duidelijk: het is maar beter veilig en geborgen thuis te blijven.

In de gedesillusioneerde epiloog kan men misschien ook een andere desillusie bespeuren die niet alleen de mensheid of de maatschappij betreft maar de fabelkunst zelf. Zou er sprake van kunnen zijn dat Florian beseftte dat het fabelgenre bezig was in verval te raken? Het verval van een genre dat door middel van lering en vermaak een nuttig sociaal doel poogde te bereiken en zijn tijd had gehad onder invloed van de opbloei van de meer op het individu zelf gerichte romantiek?

BIBLIOGRAFIE

- Florian, Jean-Pierre Claris de, *Fables complètes*, Étoile-sur-Rhône 1991.
- , *Fabelen en vertelsels naar het Fransch van den heere de Florian in Nederduitsche veerzen gevolgd*, Amsterdam 1794.
- , *De Spiegel der Waarheid. Fabelen, Florian naverteld door C.S. Adama van Scheltema*, Amsterdam 1851.
- Hassauer-Roos, Friederike, 'Die Fabeln Florians, Nivernais' und Vitallis': Überlegungen zum Funktionspotential der Gattung in Frankreich zwischen 1789 und 1799, in: *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Köln, Wien 1981, 135-145.
- Hudde, Hinrich, 'Florians Fabeln: Regression angesichts der Revolution', in: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, 1977, 99-141.
- Noël, Thomas, *Theories of the Fable in the Eighteenth Century*, New York, London 1975.
- Pascal, Jean-Noël, *La Fable au siècle des Lumières*, Université de Saint-Étienne, 1991.
- Runte, Roseann, 'The Paradox of the Fable in Eighteenth-Century France', in: *Neophilologus* 60 (1977), 510-517.
- Saillard, Georges, *Essai sur la fable en France au dix-huitième siècle*, Toulouse, Paris 1912.

Sjef Houppermans
Raymond Roussel en de fabel

Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être;
Le plus simple animal nous y tient lieu de maître,
La Fontaine

Bij zijn rondleiding over het landgoed Locus Solus, die het kader vormt van de gelijknamige roman van Raymond Roussel uit 1914, toont de eigenaar, Martial Canterel, zijn bezoekers vele wonderlijke zaken. Zo treft men er een gigantisch reservoir aan in de vorm van een diamant, gevuld met 'zuurstofwater', waarin bijvoorbeeld het gemummificeerde hoofd van Danton opnieuw zijn revolutionaire toespraken houdt. Ook staat er op het terrein een grote, gekoelde serre waar allerlei doden onder invloed van speciale stimulators opnieuw een markante scène uit hun leven opvoeren. Na nog een hele reeks spectaculaire zaken te hebben getoond, voert Canterel zijn gasten naar wat hij als de afsluitende topper van de visite aankondigt. Via een ingenieuze methode onttrekt hij aan de huid van een zwarte vrouw een aantal korrels die hij vervolgens door middel van een lange lont tot ontploffing brengt. Terwijl deze lont aan het smeulen is, vertelt de gastheer het bijbehorende verhaal dat de vorm aanneemt van een soort dierenfabel waarvan de titel zou kunnen luiden: 'Hoe de smaragdkever vuurwerk maakt'.

Canterel wist dat een bepaald poeder, als het op de huid van een negerin wordt gestrooid, tot een bloederige afscheiding leidt, waarin onder andere de bestanddelen van het buskruit voorkomen (Paracelsus zou deze techniek al hebben toegepast bij zijn homeopathische experimenten). Om evenwel echt tot een 'eclatante' demonstratie van dit fenomeen te kunnen komen, was het nodig eerst deze stoffen van de vloeibare bestanddelen te scheiden. En hiervoor bedacht Canterel toen een wel heel aparte methode.

Hij riep de hulp in van Félicité, een rondreizende kermisexploitante, die onder andere een opzienbarend nummer opvoerde met tarotkaarten die als muziekdozen functioneerden waarin kleine kevertjes het mechanisme virtuoos bedienden. Nu bleek dat deze diertjes, de 'émerauds' (of 'smaragjes'),* tot hun fraaiste muzikale prestaties kwamen als ze konden invallen wanneer hun de 'Bluebells of Scotland' werden voorgezongen. Dan produceerden zij bovendien een groene stralenbundel waarvan de kegelpunt als een soort lazerstraal overal in kon doordringen. Canterel riep de diensten van Félicité in om aan zijn 'open dag' een speciaal cachet te geven.

* 'Une émeraude' is een smaragd; hiernaar vormde Roussel zelf het woord 'émeraud'.

Als ander element was hiervoor aanwezig Siléis, een Soedanese die in haar vaderland verscheidene malen aan de 'oogstdans' had deelgenomen en daar een ernstige fobie aan had overgehouden (dit vanwege het feit dat wanneer de danseres, die een hoog opgetaste fruitschaal torstte, tijdens haar optreden ook maar de kleinste bes liet vallen, zij onmiddellijk ter dood werd gebracht). Wanneer Siléis een schilderij wordt getoond waarop juist dit fatale moment is afgebeeld, krijgt zij dan ook een hevige angstaanval waarbij haar huid reageert door sterk uitzetten van de poriën. Vervolgens wordt op haar arm, bedekt met het eerder genoemde poeder, de stralenbundel van de ijverigste 'émeraude' losgelaten (die verblijft in de tarotkaart met de naam 'het godshuis'). De straal dringt die verwijde poriën binnen en maakt de buskruitbolletjes los. Dat het experiment werkelijk geslaagd is, bewijst de enorme klap die onmiddellijk volgt op de laatste woorden van Canterel.

De fabel illustreert dus in zekere zin hoe emoties tastbaar worden: de insecten reageren zo intens op de 'Bluebells' omdat dit lied hun heimwee naar de Schotse geboortegrond opwekt en de angst van Siléis brengt haar in een soort trance. Verder dient het 'Maison-Dieu' als geleider en wie een tarotboek openslaat, kan lezen dat deze kaart ook wel 'la foudre', de bliksem, wordt genoemd – hoogst toepasselijk dus. Als men een stap verder gaat, kan men ook als boodschap toevoegen dat artistieke expressie niet zozeer een kwestie is van het etaleren van gevoelens, als wel van een uiterst precies construeren van een artefact (de tarotkaarten werden bijvoorbeeld ook geprepareerd door een horlogemaker uit Genève). Hierin gaat Roussel erg ver: voor hem is literatuur gebaseerd op het nauwkeurig exploiteren van taalprocédés en de resultaten van deze schrijfwijze fungeren bovendien meestal als een illustratie van deze vertrekpunten (als zogenaamde 'mise en abyme'). Met andere woorden: het feit dat hier weliswaar slimme, maar desalniettemin cartesians gedetermineerde beestjes en een als een automaat reagerende zwarte vrouw het grandioze sloteffect teweegbrengen, illustreert het vertrouwen dat Roussel heeft in het navolgen van precieze regels bij het opbouwen van een verhaal. De fabel treedt zo binnen in de (post)moderniteit waarin zijn boodschap autoreferentieel wordt, een 'allegory of literature' om met Paul de Man te spreken. De fabel illustreert het fabuleren en daarmee neemt Roussel plaats in een traditie waarin ook Lewis Carroll, Kafka en in Frankrijk bijvoorbeeld Francis Ponge thuishoren. De heel persoonlijke poëtica van Roussel, die dus in deze en andere fabels wordt verwoord, heeft in Frankrijk zowel voor surrealisten als Breton en Apollinaire alsook voor nouveau-romanciers als Robbe-Grillet en Butor en voor de Oulipo-auteurs Queneau en Perec als referentiekader gediend en een bron van inspiratie gevormd.

Om nu wat preciezer te kunnen aangeven waaruit deze opvattingen bestaan, is het nuttig even in te gaan op het werk van Roussel in het algemeen.

Raymond Roussel, die leefde van 1877 tot 1933, behoorde tot de zeer gegoede Franse burgerij. Na enige jaren studie aan het conservatorium in Parijs besloot hij zijn leven aan de literatuur te wijden. Hij was ervan overtuigd dat wereldwijde roem hem ten deel zou vallen of althans dat dit behoorde te gebeuren en hij besteedde er dan ook zijn hele fortuin aan om dit onder andere door zelf gefinancierde uitgaven en rijk opgezette uitvoeringen van zijn toneelstukken te bewerkstelligen. Zijn grote literaire voorbeeld was Jules Verne, van wie hij vooral de voorkeur voor bonte intriges overnam. Na enige beschrijvende dichtwerken in rijk-rijmende alexandrij-

nen en een aantal *Contes de Jeunesse*, publiceert hij in respectievelijk 1910 en 1914 zijn twee grote romans *Impressions d'Afrique* en *Locus Solus*. Deze werken worden gevolgd door de toneelstukken *L'Étoile au Front* en *Poussière de Soleils*, terwijl een jaar voor zijn nimmer helemaal opgehelderde zelfmoord in 1933 in Palermo *Nouvelles Impressions d'Afrique* verscheen. Dit laatste is een dichtwerk in vier zangen dat zich vooral kenmerkt door zijn veelvuldig ingebedde, hoogst complexe structuur: uitgaand van een korte, beschrijvende zin over bezienswaardigheden in Noord-Afrika, worden binnen haakjes telkens nieuwe haakjes geopend die dan uitkomen op lange series voorbeelden van bijvoorbeeld zaken die men niet dient te verwisselen of dingen die overbodig zijn et cetera (men kan een vertaling van 'Zang Twee' vinden in *Raster* 54 [1991]).

Michel Foucault heeft er in zijn studie over Roussel op gewezen dat deze *Nouvelles Impressions d'Afrique* kunnen worden gelezen als één lange verkenningstocht door het rijk der tropen, dat van de stijlfiguren wel te verstaan. Foucault heeft ook uitgezocht waar de tekst zijn diepste niveau bereikt en hij wijst erop dat die passage – op de negende etage of liever op de negende kelderlaag – misschien een sleutel aanreikt voor het lezen van Roussel. Deze passage is eigenlijk een soort minifabel, wat de Fransen een 'fable express' noemen. In het *Dictionnaire Robert* wordt de 'fable express' omschreven als een humoristische fabel, die vaak maar uit één of twee zinnen bestaat en waarvan de moraal is vervat in een woordspeling. De minifabel in kwestie is geënt op een van de beroemdste fabels van La Fontaine:

au fait, l'inconséquent

S'enfuit du cabanon, le reclus de la geôle,

Le fromage du bec du corbeau qu'on enjôle;

– De se taire, parfois, riche est l'occasion;

[De gek ontvlucht het gesticht, de gevangene zijn cel en de kaas ontsnapt uit de bek van de raaf die geveleid wordt; – op een gegeven moment kan men er beter het zwijgen toe doen.]

Deze woorden staan in de binnenste kern van de tekst en Roussel zal ze zelf in praktijk brengen: hij zwijgt voortaan. De fabel heeft het laatste woord, zoals ze steeds al de kern van Roussels schrijven verwoordde.

Wel zal er nog in 1935 een al eerder geschreven postuum werk van hem verschijnen, dat achteraf als sluitsteen van zijn oeuvre zal fungeren. Het betreft *Comment j'ai écrit certains de mes livres* dat, zoals de titel al aangeeft, uitlegt hoe een aantal van zijn boeken, namelijk die welke niet aan het rijm zijn gebonden, werden geschreven volgens een speciaal procédé, een soort alternatief in proza voor het rijm. Dit had volgens Roussel het grote voordeel dat hij helemaal afstand kon nemen van de buitentekstuele werkelijkheid om zich uitsluitend te wijden aan wat hij de 'imagination' noemt, de verbeelding die door de taal wordt gelanceerd (waarbij we natuurlijk meteen ook kunnen opmerken dat het Procédé veeleer een stimulans voor het ongebreideld beschrijven van zijn fantasmen aanreikt dan dat er sprake zou zijn van puur formalisme).

Laten wij even nader kijken naar de verschillende etappes die Roussel hierbij

onderscheidt. Het gaat in feite om een voortgaande radicalisering volgens drie hoofdstadia die haar hoogtepunt, haar rijkste manifestatie zal kennen waar ze uitkomt bij het 'procédé évolué'. De eerste vorm vinden wij in de al genoemde *Contes de Jeunesse*, die overigens voor het eerst in boekvorm verschenen als bijlage bij *Comment j'ai écrit...* en toen ook in een soort zelfdefinitie *Contes de genèse* werden genoemd. De gebruikte techniek is de volgende: het gaat erom, met als uitgangspunt een bepaalde zin, een verhaal te bedenken dat via een zo logisch mogelijk parcours naar een slotzin leidt die identiek is aan de openingszin op een of twee letters na, maar die in werkelijkheid een spiegel vormt voor die eerste zin, samengesteld uit een aantal homoniemen en een paroniem. Het bekendste voorbeeld is het verhaal *Parmi les noirs* dat begint met de zin: 'Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard formaient un incompréhensible assemblage' en eindigt met: 'Les Lettres Du Blanc Sur Les Bandes Du Vieux Pillard', waarbij een salonscène van heren die taalspeltjes doen op een regenachtige namiddag en daarbij met krijt letters schrijven op de rand van een biljard, overgaat in de spannende avonturen van een blanke gijzelaar in Afrika die smeebrieven verzendt.

De tweede etappe, waarvoor Roussel in *Comment j'ai écrit...* vooral een serie voorbeelden geeft ontleend aan *Impressions d'Afrique*, brengt als essentiële nieuwe factor het feit dat wanneer nog steeds series homoniemen aan de basis staan van het verhaal, voortaan nog slechts één van de twee polen in beeld verschijnt. Als voorbeeld kunnen we het vertrekpunt van de roman *Impressions d'Afrique* nemen, dat voortbouwt op de gegevens van het eerder besproken verhaal *Parmi les Noirs* (laten we nog even onderstrepen dat dit alles pas naar voren komt in de tekst van 1935 en dat bij het verschijnen van *Impressions d'Afrique* in 1910 deze constructie voor de lezer verborgen bleef – hetgeen het enigmatisch karakter van het boek mede veroorzaakte). Het verhaal in de roman gaat uit van een inheemse 'pillard', een plunderaar, die met behulp van zijn horden een groep blanken in gijzeling neemt. Roussel vertelt ons in *Comment j'ai écrit...* dat die 'pillard' voortkomt uit een paroniem dat uit de uiteindelijke tekst verdween, te weten het woord 'billard' waar andere groepen homoniemen op geënt zijn: de banden van het biljard weerspiegelen zich in de woeste horden ('bandes'), het biljardkrijtje ('blanc') levert de blanke gijzelaars op, en het plaksel bijvoorbeeld op het papier om dit krijt ('colle') levert een van de aanwezigen strafwerk (ook 'colle') op. Nogmaals: het hele 'baarmoederlijke' biljardvocabulaire komt in de roman dus niet voor. Meer in het algemeen zegt Roussel hierover: 'Toen nam ik afscheid van het biljard-vocabulaire, maar ik ging wel verder volgens dezelfde methode. Ik koos een woord en verbond het met een ander door middel van het voorzetsel 'à': en die twee woorden leverden mij dan, als ze in een andere betekenis werden genomen, een nieuwe vondst op' (p. 13). Deze formule was dus al bij het koppel 'billard à bandes' / 'pillard à bandes' werkzaam. De lange collage van wonderlijke feiten die *Impressions d'Afrique* aanbiedt, komt hieruit voort, met de hele serie buitengewone verrichtingen die daarbij hoort als de gijzelaars een grote gala-voorstelling organiseren om wat vertier te brengen in hun eentonig verblijf.

Wat echter vooral moet worden onderstreept, is dat Roussel slechts een beperkt aantal voorbeelden geeft en dat wij dus voor het grootste deel van *Impressions d'Afrique*, en in nog hogere mate voor de andere volgens het procédé geschreven boeken, de genererende woorden niet kennen. Verschillende onderzoekers hebben

getracht deze te reconstrueren. Sommige pogingen zijn geloofwaardiger dan andere, maar het kan in alle gevallen slechts om hypothesen gaan. Zo zou ik bijvoorbeeld willen suggereren dat de tarotkaarten in onze inleidende fabel als een homoniem bovendrijven voor 'taraud', een soort boor, welke laatste in het verhaal actief is, maar zonder zo genoemd te worden. Ook woorden als 'foraine' – kermisexploitante – en 'forêt' – het Schotse bos – kunnen verwijzen naar 'forer' – boren en 'foret' – boor. Er ontstaat zo een heel weefsel van taal als een voering van de zichtbare tekst en het is natuurlijk kenmerkend dat het daarbij juist om een bezigheid gaat waarbij in de diepten wordt gegraven, waarbij de huid als een beeld voor het taaloppervlak kan worden gezien. Maar veel blijft onbekend van deze diepere laag en dit verleent een bijzondere spanning aan de teksten.

Dit alles wordt geradicaliseerd op het moment dat Roussel in een derde fase het zogeheten 'procédé évolué' gaat toepassen. Hij schrijft in *Comment j'ai écrit...*: 'Ik kwam er zo toe een willekeurige zin te nemen die mij een aantal beelden opleverde als ik ze in stukken hakte, zo ongeveer als bij het omzetten ervan in een rebus' (p. 20). Een van de (weinige) voorbeelden die de auteur geeft, vertelt hoe hij het liedje 'J'ai du bon tabac' bewerkt. Zo levert de regel 'J'en ai du frais et du tout râpé' (ik heb lekkere verse snuiftabak) als resultaat op 'Jaune aide orfraie édite oracle paie' (Gele helper arend spreekt orakel uit betaalt). 'En dit geeft ons de episode bij de Chinees,' schrijft Roussel dan. Dat laatste is een van de scènes uit *Impressions d'Afrique*: een verliefde dichter raadpleegt een Chinese waarzegger; deze laat een arend opvliegen en voorspelt naar aanleiding van diens bewegingen een gelukkige toekomst aan zijn cliënt. Natuurlijk is deze zeer geslaagde 'vertaling' ook weer een uitbeelding van de literaire successen die het Procédé oplevert (want de passie zal inderdaad triomferen dankzij de zoete tonen van de dichter-zanger). De fabel van de arend als liefdesorakel 'verbeeldt' hoe uit een wirwar aan tekens een 'hogere' eenheid voortkomt. Het zal wel duidelijk zijn dat, als we voor een dergelijk voorbeeld niet zouden beschikken over de uitleg in *Comment j'ai écrit...*, het absoluut onmogelijk zou zijn de oorsprong van de orakelende roofvogel te bevroeden.

Uiteindelijk schrijft Roussel met betrekking tot het materiaal dat hij bewerkt: 'J'usais de n'importe quoi', 'ik gebruikte om het even wat', een uitdrukking die duidelijk het radicale karakter van zijn werkwijze aangeeft, die wat dit aspect betreft met Dada zou kunnen worden vergeleken. Daarbij moeten we echter niet vergeten dat het slechts om de eerste etappe van zijn onderneming gaat. Roussel ziet het als zijn voornaamste taak om van zijn oorspronkelijk materiaal een nieuwe eenheid te maken, een herwonnen homogeniteit, in een universum waar alle wonderen mogelijk zijn. Het is waarschijnlijk dat Roussel zelf de revolutionaire draagwijdte van zijn initiële manipulaties met taal niet zo onderkende, zoals hij er zich ook geen reukenschap van lijkt te geven dat het gebruik van hoogst clichématige vertelschema's (zoals de liefdesgeschiedenis uit voorgaand voorbeeld) de verlangde eenheid weer bedreigt en de scheuren toont in het traditionele culturele wereldbeeld. Wel behoudt de wonderwereld die hij in zijn verhalen creëert het stempel van haar oorsprong: van de ene kant de sporen van het Procédé, door de heterogene en bizarre natuur van zijn universum, en van de andere kant, nauw daarmee verbonden, de stempel van het Onbewuste, waarvan het Procédé de poorten opent (en hierin herkennen natuurlijk vooral de surrealisten zich).

We zullen ons verder tot *Impressions d'Afrique* beperken voor een nadere uitwerking. Naast een gedeelte dat verhaalt over machtsstrijd en familiegeschiedenissen tussen inboorlingen (met een uiterst stereotiepe voorstelling van het koloniale Afrika), wordt de lezer vooral geconfronteerd met een bijzonder veelzijdig gezelschap dat per boot onderweg naar Zuid-Amerika schipbreuk leed en door de inheemse vorst Talou vastgehouden wordt met het oog op een losgeld. Dat blijken naast een vertellende 'ik' die anoniem blijft, vooral kunstenaars, uitvinders en mensen van een groot circus te zijn, zodat alles voorhanden is om een bonte galavoorstelling te organiseren, waarbij kijker en lezer de schitterendste verrassingen te wachten staan. Het spreekt vanzelf dat juist het verhaal van een dergelijke voorstelling Roussel de gelegenheid biedt zijn uiterst heterogene materiaal in één geheel bijeen te brengen. Het is ook heel goed mogelijk om in al die magnifieke verrichtingen even zovele spiegelingen te ontwaren van de 'grandioze' taalconstructies van de auteur. Elke episode kan in zekere zin als een kort verhaal worden beschouwd, dat als geheime boodschap zijn oorsprong meevoert en zo de innerlijke rijkdom van taal illustreert; het is een fictionele uitdrukking van die origine en in die zin een mythologisch verhaal. Dit is ook de eerste betekenis van het woord 'fable' in het Frans. Ook een andere, afgeleide betekenis zou heel goed passen, namelijk 'apoloog, verhaal waarin de fictie een waarheid, een moraal in zich sluit', waarbij hier die waarheid dan allereerst betrekking zou hebben op de taal en het vertellen zelf. Wij zouden daarom de term 'metadiëgetische' of 'metafictionele' fabel willen gebruiken (in de betekenis van: de diëgesis, de fictie als onderwerp hebbend). Deze term wordt ook gebezigd door onder anderen Dieter Ewald (*Die moderne Französische Fabel, Struktur und Geschichte*, 1977) als hij bijvoorbeeld over de taalfabels van Francis Ponge spreekt.

Wij zagen reeds dat op andere plaatsen in het werk van Roussel ook dierenfabels voorkomen, die een soortgelijke metafictionele functie vervullen. In *Impressions d'Afrique* zijn het vaak dieren die de meest fantastische (allegorische) acts opvoeren (terwijl ook *Locus Solus* hiervan naast de 'smaragtjes' mooie staaltjes laat zien, zoals de batterijkat Kongh, de orakelsprekende haan Mopsus en de 'iriselles', vogels voorzien van een speciale ei-selector). In de *Impressions* zorgt natuurlijk vooral het circusaspect voor een rijk arsenaal aan verfijnde dompteerkunst, zoals van katten die overlooptje spelen, het paard Romulus dat een 'cheval à platine' is, dat wil zeggen: een paard dat geen vierkante maar een puntige tong heeft en daardoor praten kan, en een eland die aan een balletnummer deelneemt. Ook bij andere onderdelen van de wonderbaarlijke verrichtingen van zowel Europeanen als Afrikanen duiken dieren op. Bijvoorbeeld de wezens uit de zee die Fogar, de zoon van de koning, manipuleert; de slimme ekster die Louise Montalescaut assisteert en die op het juiste moment op het goede knopje drukt, zodat bijvoorbeeld het befaamde standbeeld gemaakt van baleinen over de nog roemruchtiger rails bestaand uit kalflong begint te rijden (dit baarde vooral opzien tijdens de opvoering van de toneelversie van de roman; later zou Roussel onthullen dat deze 'mou à rails' afkomstig was van een 'mou à raille', een slap persoon die men uitlacht). Fabels dus die allemaal op bepaalde punten van het Procédé de nadruk leggen: op de precieze regels, de perfecte uitvoering, de dubbele gelaagdheid enzovoort.

Het interessantste voorbeeld is echter misschien wel dat van de zigeuner Skarionoffsky en zijn worm. Dit geval is des te belangrijker omdat een van de meest

toonaangevende kunstwerken van de twintigste eeuw er zijn oorsprong in vindt en zo ook op een heel onverwachte wijze belicht wordt. We hebben het dan over *Le Grand Verre*, het *Grote Glas*, van Marcel Duchamp, zo genoemd naar het (overigens later gebarsten) glas voor de voorstelling, dat als een kenmerkend hoogtepunt mag gelden voor de avant-gardekunst van de jaren '10 en '20 van deze eeuw. Duchamp praat over deze verwantschap in zijn gesprekken met Sweeney:

De eerst verantwoordelijke voor het ontstaan van mijn glas 'La Mariée mise à nu par ses célibataires, même' was Roussel. Zijn *Impressions d'Afrique* gaven mij in grote lijnen aan hoe ik te werk moest gaan. Dat stuk dat ik samen met Apollinaire gezien heb, heeft mij enorm geholpen voor een van de aspecten van mijn expressie. Ik zag onmiddellijk dat ik de invloed van Roussel kon ondergaan. Ik dacht dat ik als schilder beter beïnvloed kon worden door een schrijver dan door een andere schilder. Roussel toonde mij de weg.

Wat minder naar voren is gebracht, is dat de eerste indruk die Duchamp had gekregen bij het kijken naar het stuk nogal vaag was; later heeft hij zich in de roman uitgebreider gedocumenteerd, maar toch is wat hij in een interview aan Pierre Cabanne mededeelt over zijn eerste indrukken veelbetekend:

Het was formidabel. Op de scène bevonden zich een pop en een slang die een beetje bewoog, het was echt waanzinnig vreemd [...]. Dat heeft mij getroffen.

Waarschijnlijk wordt met de pop ('mannequin') gedoeld op het al genoemde standbeeld op rails en wat dan verder Duchamp 'treft' is ongetwijfeld de scène met de worm, waarbij hij, zoals bij hem gebruikelijk, door over een slang ('serpent') te spreken de afstamming enigszins mystificeert. We hebben namelijk de sterke indruk dat het juist de klankvorm [vɛr] is met al zijn verschillende betekenissen in het Frans die de kern van de relatie uitmaakt (zo was ook bij de 'émerauds' de groene - 'vert' - laserstraal een gevolg van de bundeling van geel en blauw licht, als beeld voor het samenspel van twee woorden die als verzen - 'vers' - een tekst genereren, en de smaragd is, zoals bekend, de groenste der edelstenen; zie ook Raillard 1977).

Laten we eerst de tekst van Roussel wat nader bekijken. Skarioffzsky is dus een van de artiesten die deelnemen aan het Grand Gala des Incomparables in Ejur, de hoofdstad van het rijk van Talou VII. Zijn afgerichte worm bevindt zich in een grote bak met schuin naar beneden toelopende zijwanden en bedekt precies een smalle gleuf die werd opengelaten op de bodem van die kist. Door ritmisch steeds bepaalde gedeelten van zijn lichaam omhoog te drukken, laat hij druppels door van een bepaald soort 'zwaar water'. Deze druppels komen dan op een onder de bak geplaatste lier terecht en produceren zo een muziek waartoe geen mensenhand in staat is. *Comment j'ai écrit...* legt uit dat een spel rond het woord «ver» aan de wieg staat van dit fenomeen: «1. *Guitare* (titre d'une poésie de Victor Hugo) à vers (poésie); - 2. *guitare* (instrument - que j'ai remplacé par cithare) à ver (de terre)». Een gedicht van Hugo (*Guitare*) bestaande uit verzen levert de combinatie van citer (die gitaar vangt) en worm op. Wij hebben dus te maken met het Procédé volgens de tweede formule, maar 'aangetast' reeds door het 'bij benadering' herhalen. De verzen waar-

van werd uitgegaan, vinden hun echo in de muzikale gedichten; en zo vernieuwt, lijkt hij te impliceren, Roussel Hugo.

Skarioffzsky geeft aan zijn werk als dompteur de voorkeur boven zijn vroegere bezigheid als uitvoerend kunstenaar. Maar het spel is allereerst dat van de woorden: aan de al genoemde 'vers' moet bijvoorbeeld nog het groene bos (la verte frondaison) worden toegevoegd waar de relatie mens-worm ontstaat en verder ook de hoedanigheid van het water waarin de reuzenworm vertoeft, een kristalhelder, zwaar water, een glazen water (eau en verre) waarbij nog komt dat de bak ook van mica is gemaakt, dat wil zeggen: eveneens van een soort glas. En vooral, zou je in het Frans kunnen zeggen: 'Tout cela se verse entre les versants, se déverse, fait averse et de nouveau se reverse, se diverse, jusqu'au ver-tige' – tussen die wanden wordt alles gegoten en vergoten, een stortbui die telkens weer van voren af aan begint, naar alle kanten uitstroomt en uitmondt in een roes. Het is een soort liefdesspel van de woorden, wat zich weerspiegelt in de wijze waarop de prestatie van de worm wordt gepresenteerd:

Op het eind voerde hij de moeilijkheidsgraad nog flink op door aan elk van zijn tien vingers een rietje te bevestigen waarmee hij aan de worm menige polifonische acrobatie kon leren die normaliter niet op zijn repertoire voorkwam.

(p. 267)

Een ware euforie is het resultaat:

Een zinderend 'presto' bracht het reptiel in zijn uitzinnigheid tot een kookpunt en zo gaf het zich gedurende verscheidene minuten ongeremd over aan een wilde gymnastiek.

(p. 53)

Het is als de extatische euforie van een soort 'machine célibataire', een 'Junggesellenmaschine' (iedereen is 'vreemd ontroerd'), wat niet zonder enige verontrustende accenten gaat. Wat hier ook van zij, de combinatie vrijgezel/worm heeft ongetwijfeld Duchamp geïnspireerd tot de meest bekende van alle 'machines célibataires', een van die machines van de moderne tijd waarbij de relatie tussen mensen, vooral ook op seksueel gebied, zijn neerslag vindt in verwijdering, fetisjisme en sado-masochisme, zo een nieuwe mythologie creëerend voor het tijdperk van de volledige technologisering. Michel Carrouges zegt hiervan in *Les Machines Célibataires* sprekend over onder anderen Jarry, Kafka, Roussel en Duchamp: 'Hoe bizar hun grote spel-installaties ook mogen lijken, zij tonen in letters van vuur de voornaamste mythe waarin de viervoudige tragedie van onze tijd verwoord is; de gordiaanse knoop van de wisselwerking tussen de machines, de terreur, de erotiek en het geloof of anti-geloof' (p. 24).

De term 'machine célibataire' is van Duchamp en behalve door de studies van Carrouges heeft de term een grote bekendheid gekregen in de jaren '70 toen in een serie grote Europese musea (waaronder het Stedelijk Museum in Amsterdam) een spraakmakende tentoonstelling onder dezelfde titel werd ingericht (met als initiatiefnemer Harold Szeeman). De vrijgezellenmachine is een onafhankelijk van zijn

maker functionerende installatie die in plaats komt van verhoudingen tussen mensen, of er een kunstmatig, essentieel verlengstuk van vormt. Dit laatste aspect is in de *Impressions d'Afrique* nadrukkelijk aanwezig; liefdesgeschiedenissen worden slechts verteld over de inboorlingen en dan gaat het uitsluitend over donkere drama's; de deelnemers aan het gala zijn vooral solisten die al hun begeerte in hun machine stoppen (zo zijn er muziekmachines, een soort schermcomputer, een schilder-machine et cetera). De fabel van de zigeuner en de worm is het mythologische verhaal van zo'n 'machine célibataire', gecombineerd met en versterkt door een metafictionele dimensie die ook de provisorische overwinning van Roussel op de verscheurdeheid van taal en wereld viert. In het hart van de tekst rust de 'pierre philosophale', de steen der wijzen, het Procédé, dat klankverwantschappen – de 'economie' van de taal – omtovert tot een wonderwereld, zoals een zware, dikke worm vorm geeft aan de meest poëtische verzen. Het is een naïeve voorstelling in deze zin zonder de provocatieve kracht van het werk van Duchamp. Deze voelde zich aangesproken door de raadselachtige beelden van Roussel, maar wellicht was ook het spel van de klanken voor hem vanaf het begin – min of meer bewust – een inspirerende factor. Wij weten dat Duchamp minstens zo'n groot goochelaar met taal was als Roussel en de poëtische worm verwijst voor hem zo ook naar het groen dat zijn naam kleurt. Bij hem wordt het 'groene veld' – Duchamp – tot gezang – du chant – zoals de titel van zijn verzamelde geschriften ook aangeeft: *Duchamp du Signe*. In een gesprek met Cabanne antwoordde Duchamp ook nog op de vraag «Pourquoi avez-vous choisi le verre?» met de woorden «À cause de la couleur».

Duchamp creëert dus, of fabriceert zo men wil, hiervan uitgaand zijn vrijgezellen-machine, de bruid bovenin, de vrijgezellen beneden, en hij incorporeert het 'même' van na de komma dat hen scheidt en verenigt tegelijk, namelijk als 'hetzelfde' dat in [vER] huist. Dat is dan dus *Le Grand Verre* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) uit het museum van Philadelphia waarvan de documentatie (het *Comment*) zich bevindt in de Boîte Verte (een soortgelijk project van Duchamp leverde later de *Boîte en valise* op waarvan Museum Boymans van Beuningen onlangs een exemplaar aankocht; hopelijk komt ook *Impressions d'Afrique*, het beroemde schilderij van Dali, die eveneens door Roussel werd geïnspireerd, spoedig weer uit de restauratieruimte van Boymans om zich in dit gezelschap te voegen). De bruid – de juffer, als een groot insect, misschien naar een andere woordspeling van Roussel uit *Locus Solus* – richt weliswaar haar kunstangel naar beneden, zij wordt geroepen door wat boven haar is, wat Duchamp de Melkweg noemt, wat Carrouges weergeeft als 'chenille' = rups, wat ik weer 'VER' = worm zou willen noemen of de omkering daarvan misschien, de 'RÊVE' = droom van de Maagd; zo is hier dus ook sprake van een 'mise à nu' van het rijm.

In het begin was het woord, maar zou niet het woord ook de projectie zijn van die vierde dimensie waar Duchamp naar zocht? En dan is ook dit werk onder andere een taalfabel, voortgestuwd door de 'fable express' van de titel. Beneden in het Grote Glas bevinden zich de vrijgezellen, mensen gereduceerd tot een draad- en plaatconstructie (of 'kostuums en livreen', naar een werktitel van Duchamp) die reiken naar de trechters om zo in verbinding te staan met 'hun' machine, de chocoladevermaler. Zij gieten ook over (ils 'versent') in hun beweging naar ('vers') rechts en breiden zo het werkingsveld van de basisklankvorm uit. Aan het eind van dit parcours stralen de

zonnen en de glorie die ze aankondigen komt tot stand via de machine, en ook in deze machine heeft men duidelijke sado-masochistische tendensen kunnen zien. Wij kunnen er ook een naam herkennen: rondwentelende, stralende wielen verwijzen naar Raymond Roussel, die zelf ook zo zijn naam veelvuldig gebruikt. Natuurlijk hebben bij Duchamp gedurende de lange jaren dat hij aan Het Grote Glas werkte heel wat verschillende invloeden een rol gespeeld, maar ons inziens is de verwantschap die hij met Roussel voelde beslissend geweest voor de gekozen uitgangspunten, de talige 'grondstof' van zijn werk. De fabel van de bruid en haar vrijgezellen is evenals de fabel van de zigeuner en de worm een moderne mythe die de mechanisering van de begeerte uitbeeldt en die tevens de ontstaansgeschiedenis van onze machines aangeeft. De kunst van de twintigste eeuw komt hier telkens weer op terug. En zo is zeker de wens vervuld die Roussel uitdrukte in het begin van *Comment j'ai écrit...*: 'Het gaat om een heel speciaal procédé. En ik meen dat procédé te moeten onthullen, want ik heb de indruk dat toekomstige schrijvers er misschien een vruchtbaar gebruik van zouden kunnen maken.' Ook zijn laatste woorden vinden hun echo: 'En ik neem, bij gebrek aan beter, mijn toevlucht tot de gedachte dat ik misschien na mijn dood door mijn boeken enige bekendheid zal krijgen.'

BIBLIOGRAFIE

Het verzameld werk van Raymond Roussel verscheen oorspronkelijk bij Lemerre in Parijs. Tussen 1960 en 1975 werd de heruitgave waarnaar we hier verwijzen, verzorgd door de Éditions Jean-Jacques Pauvert; bij die gelegenheid werd ook een deel toegevoegd met de titel *Épaves*, dat later teruggevonden werk bevat. *Impressions d'Afrique* verscheen ook als Livre de Poche (numéro 3010) en *Locus Solus* in de reeksen Folio en L'Imaginaire (Gallimard).

De *Revue de la Bibliothèque Nationale* bevatte in haar nummer van maart 1992 een rijk geïllustreerd dossier waarin verslag werd gedaan van een voor een 20ste-eeuwse Franse schrijver unieke vondst – daterend uit 1989 –: bij het opslagbedrijf Bedel in Parijs werd toen een grote hoeveelheid door Roussel achtergelaten materiaal ontdekt waarbij vele varianten en twee volkomen onbekende boeken. Ook trof men de tekst aan van het toneelstuk *Impressions d'Afrique*, waarvan slechts enige fragmenten als zodanig bekend waren.

Over Roussel verschenen onder andere:

Caradec, F., *Vie de Raymond Roussel*, Paris 1972.

Foucault, M., *Raymond Roussel*, Paris 1963 (heruitgave in Folio-Essai 1992).

L'Arc, numéro 68, 1977, waarin o.a. van Georges Raillard 'Un homme en gazon'.

Houppermans, S., *Raymond Roussel, Écriture et désir*, Paris 1985.

Enige teksten van en over Roussel in het Nederlands vindt men in de nummers 6 (1978) en 54 (1991) van het tijdschrift *Raster* (De Bezige Bij). Zie ook: Rudy Kousbroek, 'De woordspeling als machine' in: *De logologische ruimte*, Amsterdam 1980.

Het televisie-interview van J.-J. Sweeney met Marcel Duchamp wordt geciteerd door G. Raillard in *L'Oeuvre de Marcel Duchamp 3. L'abécédaire. Approches critiques*, Musée National d'Art Moderne, 1977, p. 185.

Van de *Gesprekken met Marcel Duchamp* door Pierre Cabanne (Paris 1967) verscheen in 1991 een Nederlandse vertaling bij Meulenhoff, ter gelegenheid van de fraaie overzichtstentoonstelling bij Ronny van de Velde in Antwerpen. In 1993 vindt een nieuwe grote overzichtstentoonstelling plaats in Venetië.

• Zie ook Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, écrits*, Paris 1975, en Arturo Schwartz, *The complete Works of Marcel Duchamp*, London 1970. Over de teksten van Duchamp verder A. Gervais, *La raie alitée d'effets*, éd. Hurtubise, Ville LaSalle, Québec 1984.

Over de 'vrijgezellenmachines': M. Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Paris 1976.

Over de fabel: Dieter Ewald, *Die Moderne Französische Fabel, Struktur und Geschichte*, 1977.

Van gehoorzame kikkers en dansende vissen

De Russische fabel

Het opvallendste kenmerk van de Oudrussische literatuur (ca. 1050-ca. 1700) is haar sterk didactische inslag. Literatuur werd beschouwd als een middel tot het overbrengen van nuttige informatie; de schrijvers waren totaal niet geïnteresseerd in het bedenken van ingenieuze plots en originele vormen, en hun publiek verwachtte dit ook niet van hen. Trubetzkoy (1973:24) schrijft dit toe aan de bijzondere plaats die het geschreven woord innam in de middeleeuwse maatschappij: 'Het schrijven werd beschouwd als een plechtige, gewichtige handeling, die men niet zorgeloos, zonder gegronde redenen, kon verrichten. [...] In het middeleeuwse Rusland was het een principezaak alleen datgene op schrift te stellen wat naar de inzichten van die tijd vereeuwigd diende te worden [...]; dit werd niet om esthetische, maar om ethische en dergelijke redenen gedaan.'

Tussen spreek- en schrijftaal gaapte in het oude Rusland een diepe kloof. De kerktaal die na de kerstening van Rusland in 988 werd ingevoerd – het uit Bulgarije geïmporteerde Kerkslavisch – fungeerde als schrijftaal; in het Russisch werd aanvankelijk niet geschreven. De schrijftaal werd hierdoor in sterke mate geassocieerd met de hogere wereld van de religie. Dit had tot gevolg dat de opkomst van een in de eerste plaats op het verschaffen van artistiek genot gerichte literatuur onmogelijk was – Rusland moest het in de eerste eeuwen van zijn bestaan zonder 'schone letteren' stellen.

De fabel, die vanwege haar didactisch-moralistische karakter werd gelijkgesteld met de bijbelse parabel, is een van de weinige genres die zich in de Oudrussische literatuur een plaats hebben kunnen verwerven. In 1608 verscheen in Moskou een verzameling van 140 uit het Grieks vertaalde fabels van Aesopus. De vertalingen waren in proza; poëzie was in die tijd in Rusland nog nauwelijks bekend.

De eerste originele Russische fabels werden geschreven door Simeón Pólotskij (1629-1680), een geestelijke uit Wit-Rusland, die in 1663 in dienst trad aan het keizerlijk hof in Moskou. In zijn fabels hekelt hij menselijke ondeugden als onwetendheid en slechte manieren. De gedichten van Simeón zijn door latere dichters vergeleken met 'roestige deurhengsels' – dit vanwege de knarsende stroefheid van zijn verzen, die meer weg hebben van gewrongen proza dan van poëzie.

Deze roestigheid is te wijten aan de door Simeón toegepaste versificatiemethode, de *syllabische*. De syllabische poëzie kwam oorspronkelijk uit Frankrijk, waaid van daaruit naar Polen en Wit-Rusland over en werd rond 1660 door Simeón zelf in Rusland geïntroduceerd. Ze is niet gebaseerd op een regelmatige afwisseling van beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen (metrum), maar op het principe dat

elke versregel een gelijk aantal lettergrepen (syllaben) moet hebben, met het accent op de voorlaatste lettergreep. De syllabische dichters moesten alleen maar zorgen dat de voorlaatste lettergreep de klemtoon kreeg; wat er vóór die klemtoon gebeurde, deed er niet toe.

De syllabische methode kan tot mooie resultaten leiden in talen met een vast woordaccent, zoals het Frans en het Pools; voor poëzie in talen met een vrij woordaccent, zoals het Russisch en het Nederlands, is ze echter niet geschikt, hetgeen duidelijk blijkt uit de volgende fabel, die rond 1670 door Simeón werd geschreven.

De gehoorzame kikkers

Een zekere broeder leidde een vreedzaam leven.
Hij deed wat men hem opdroeg, zonder tegenstreven.
Bij zijn klooster nu was een moeras, vlak erbuiten.
Veel kikkers kwaakten daar, zodat je oren tuitten.
Zij plachten het klooster met hun gekwaak te plagen;
En eens op een keer, toen men de mis op ging dragen,
Dacht de abt, dat hij wat van het gekwaak zou krijgen.
Hij sprak: 'Laat iemand hun gaan zeggen dat ze zwijgen.'
De broeder, denkend dat men dit van hem verwachtte,
En niet ziende dat de abt bij die woorden lachte,
Ging naar de kikkers toe, en sprak: 'In naam des Heren,
Wilt niet meer met uw kabaal 't Heilig Woord onteren.
Houdt op ons met dat hinderlijk gekwaak te storen!
Van toen af waren de kikkers niet meer te horen.
Nu zijn het de mensen die met hun slechte zeden
De priester storen bij het zeggen der gebeden.
Er is grote ergernis door hun vele praten.
Je zegt hun te zwijgen, maar men kan het niet laten.
Men wordt nog nijdig ook, en wie moet het ontgelden?
De priester; want die gaat men openlijk uitschelden.
De praatzieke vrouwen maken het meeste leven;
Geven meer last dan door de kikkers ooit gegeven.
Tracht daarom naarstig, vrouwen, als kikkers te wezen,
En zwijgt, opdat men ongestoord de mis kan lezen.

Rond 1700 verschilde het geschreven Russisch nog steeds sterk van de spreektaal. De officiële schrijftaal was archaïsch, boordevol kerkslavismen, kortom: een taal waarmee moeilijk was om te gaan, een taal die zeker niet opwekte tot 'de allerpersoonlijkste uitdrukking van de allerpersoonlijkste gevoelens'. Toen Peter de Grote aan het begin van de 18de eeuw 'het venster naar het Westen geopend had' en de contacten met West-Europa steeds intensiever werden, nam in Rusland de behoefte aan een soepele, dicht bij het gesproken Russisch staande literatuurtaal steeds meer toe. De fabel – een wat luchtiger genre dan bijvoorbeeld de ode of het drama – leende zich goed voor de invoering van een wat meer alledaags Russisch in de schrijftaal. Vrijwel iedere Russische dichter heeft dan ook in deze periode van taalherforming fabels geschreven – vertalingen en bewerkingen van Aesopus, La Fontaine en Gellert, maar ook originele.

De ontwikkeling van de Russische fabel vertoont een sterke overeenkomst met die van de Russische komedie. Dat ligt ook voor de hand, omdat fabel en komedie dezelfde doelstelling hadden: de mens verbeteren door hem op een pakkende en humoristische manier te wijzen op zijn tekortkomingen. Dit doel kon alleen worden bereikt door de mensen te confronteren met duidelijk herkenbare personen en situaties.

Voor de komedieschrijvers leverde dit aanvankelijk grote problemen op. Omdat Rusland geen nationale literaire traditie had, moesten zij zich, evenals alle andere schrijvers, baseren op Westeuropese voorbeelden. De beoefenaren van de 'zware' genres – de ode, het drama – konden die voorbeelden zonder meer navolgen; bij de komedie en in mindere mate bij de fabel lag dit anders, omdat de stof veel meer milieugebonden was.

Al snel bleek dat de bewerkingen – min of meer vrije vertalingen – van Westeuropese komedies die het Russische publiek voorgeschoteld kreeg totaal niet aansloegen. De Westeuropese situaties en personages pasten eenvoudig niet in het referentiekader van de Russen.

De komedieschrijvers losten dit probleem op door middel van een methode die zij 'ombuiging naar onze zeden' (*sklonénie na násji nrávy*) noemden – een werkwijze die volgens Van het Reve (1985:50) '...later een van de charmantste trekken van de Russische literatuur zal worden: bij het volgen van het westerse voorbeeld probeert men de imitatie zo Russisch mogelijk te maken, niet door in de vorm enige Russische invloed toe te laten [...] maar door de "inhoud" zo Russisch mogelijk te maken: Russische namen, Russische uitdrukkingen, Russische zeden, titels, functies, spijzen, dranken, huiselijke, sociale, politieke instellingen. Zo bereikte door overplanting op maagdelijke bodem de Westeuropese literatuur in Rusland een nieuwe bloei.'

Hetzelfde gebeurde bij de fabel: de vorm bleef Westuropees, maar de inhoud werd gerussificeerd. Het gaat hier niet alleen om uiterlijkheden à la theepot-wordsamovar, maar ook om de algemene teneur. De Russische fabeldichters gingen behalve op algemeen-menselijke tekortkomingen ook in op specifiek Russische gebreken en misstanden: wreedheid jegens lijfeigenen, corruptie onder ambtenaren, juridische willekeur, verzet tegen meer en beter onderwijs, gallomanie. De Russische fabel kreeg daardoor veel meer dan haar Westeuropese tegenhanger een zekere maatschappelijke betrokkenheid. Dit betekent niet dat de achttiende-eeuwse Russische fabeldichters een soort revolutionairen *avant la lettre* waren. Hun satire was gericht tegen elementen die het gezag – uit domheid, hebzucht of gemakzucht – tegenwerkten, en niet tegen het gezag zelf.

Voorbeelden van dergelijk gezagsgetrouwe satiren zijn de fabels van A.P. Sumarókov (1718-1777). In *Het houtblok* (1760) vertelt hij over een stuk hout dat tot god wordt uitgeroepen. De nieuwbakken god wordt druk vereerd, hetgeen gepaard gaat met het afdragen van forse geldsommen aan de priesters. Als blijkt dat het houtblok geen enkel gebed verhoort, wordt het door de woedende menigte in het water gegooid.

Deze fabel wordt door Bristol (1991:59) beschouwd als 'een bespotting van blind despotisme'. Dit is onjuist. Sumarókov bespot niet het houtblok, maar het kader direct onder het houtblok – de priesters, die de houtblokaanbidders op sluwe wijze geld aftroggelen, 'net zoals klerken bij een rechtbank, als de rechters niet opletten,

mensen geld afpersen en dat in hun eigen zak steken, zonder zich te bekommeren om wat daarover in de wet geschreven staat'. *Het houtblok* is geen kritiek op despotisme, maar op het niet naleven van de door het gezag gestelde wetten.

Een ander voorbeeld van een wat al te onstuimige 'receptie' is de interpretatie van *Twee honden* (1764) van M.M. Cheráskov (1733-1807). Dit is een fabel over een schoothondje, dat door zijn baas en bazin 'als hun eigen dochter' vertroeteld wordt en een hofhond, die, ondanks zijn verdiensten als trouw bewaker van huis en haard, weinig eten en veel slaag krijgt. Als de waakhond weer eens erge honger heeft, krijgt hij van een binnengeslopen dief een stuk brood; de hond, in de mening dat de dief een engel is die uit de hemel is neergedaald om de hongerigen te spijzigen, geeft geen geluid en de dief kan alles wegslepen. Zo vergaat het heren 'die gul zijn jegens wie hun vreugde geeft, maar gierig jegens wie alleen maar nuttig is'.

Bristol (1991:66) noemt deze fabel een protest tegen klasseverschillen. Uit niets blijkt echter dat Cheráskov hier de revolutie wil prediken. Hij impliceert niet dat 'iedereen gelijk is' – hij stelt de heer des huizes beslist niet op één lijn met de honden – maar dat de heersende klasse de aan haar ondergeschikten niet met willekeur dient te bejegenen.

Het lijkt mij waarschijnlijker dat Cheráskov in *Twee honden* refereert aan de steeds slechter wordende positie van de lijfeigenen, die in 1754 bij de wet tot 'eigendom van de landheren' en daarmee tot volkomen rechteloze onderdanen van het Russische keizerrijk waren verklaard. Cheráskov had hier, voor zover bekend, niets op tegen. De 'boodschap' in zijn fabel luidt dan ook niet 'de lijfeigenschap moet worden afgeschaft', maar 'behandel je lijfeigenen goed, anders heb je niets aan hen'. De slechte behandeling van lijfeigenen door wrede en kortzichtige landheren was in de tweede helft van de 18de eeuw een gewild thema in de Russische literatuur; bekende voorbeelden zijn de komedie *De halfwas* (1782) van D.I. Fonvizin en de roman *Reis van Petersburg naar Moskou* (1790) van A.N. Radísjtsjev.

De beroemdste Russische fabeldichter is I.A. Krylów (1769-1844). Zijn eerste fabels – vertalingen van werk van La Fontaine – verschenen in 1806. Krylów schreef in totaal 205 fabels; ongeveer een derde deel van zijn oeuvre is gebaseerd op fabels van La Fontaine.

Krylów was een meester in het 'ombuigen naar onze zeden'; zijn bewerkingen ademen een totaal andere geest dan de originelen. Dit komt niet alleen door de russificatie van de dierfiguren en de situaties waarin zij verkeren, maar ook – en eigenlijk nog meer – door een verschil in stijl en verteltrant. La Fontaine schrijft geserreerd en elegant; Krylów is breedspakig, smeug en levendig. Krylóvs bewerkingen zijn dan ook vaak een stuk langer dan de originelen: *Le coche et la mouche*, *La fille* en *Les grenouilles qui demandent un roi* van La Fontaine tellen respectievelijk 32, 43 en 37 verzen; Krylóvs bewerkingen *De vlieg en de voerlui*, *De kieskeurige bruid* en *De kikkers die om een koning vragen* hebben er respectievelijk 41, 69 en 71.

Krylów vertelt in 'geuren en kleuren' – beeldend, aanstekelijk, met veel aandacht voor allerlei details die er voor de loop van het verhaal niet toe doen, maar die aan zijn fabels het Russische aroma geven waardoor ze zo populair werden. Zijn fabels worden niet ten onrechte 'Russische genrestukjes' genoemd (Wiltchek 1950:159).

In zijn originele fabels geeft Krylów vaak commentaar op actuele gebeurtenissen. Een voorbeeld van zo'n geëngageerde fabel is *De kraai en de kip*, waarin hij de

terughoudende tactiek van generaal Kutúzov in de oorlog tegen Napoleon en het in brand steken van Moskou in 1812 verdedigt: iedereen vertrekt uit Moskou, op de vlucht voor de oprukkende Fransen. Alleen een kraai blijft rustig zitten, en slaat de waarschuwing van een kip in de wind:

‘...Ik blijf lekker hier.

Jij en je zusters – ach, nou ja;

Maar kraaien worden immers niet gebakken of gekookt;

Ik zal het best wel met die gasten kunnen vinden.

Misschien valt er voor mij zelfs nog wel wat te halen:

Een stukje kaas, een botje, weet ik veel.

Vaarwel, kuifkoppetje, een goede reis!’

Maar de ‘gasten’ verhongeren door de listige manoeuvre van Kutúzov – en maken soep van de kraai: ‘Hoe dikwijls is de mens in al zijn overleggen blind en stom! Net wanneer je denkt dat je er bent – dan zit je in de soep, net als de kraai!’

Een voorbeeld van een door en door Russische fabel is *De vissendans*, een satire op machtsmisbruik door regionale functionarissen:

Vanwege klachten over rechters,

Over machtigen en over rijken,

Ging de Leeuw, wiens geduld was uitgeput,

Persoonlijk zijn rijk eens bekijken.

Hij kwam een boertje tegen, dat een vuur had aangestoken,

Daar hij wat vissen die hij had gevangen, wilde koken.

De hitte dreef de arme stakkers tot de raarste sprongen.

Ze wisten in hun doodsangst niet waar ze het zoeken moesten.

De Leeuw, zijn muil wijd opensperrend,

Vroeg toornig aan de boer: ‘Wie ben je? En wat doe je daar?’

Het boertje sprak gezwind: ‘Almachtig tsaar!

Ik ben de dorpsoudste hier van het watervolk;

En dit zijn diensthooften, allen bewoners van het water;

Wij zijn hierheen gekomen

Om u een hartelijk welkom te bereiden.’

‘Hoe staat het leven hier? Is deze streek welvarend?’

‘Sire! Men leeft hier niet op aarde, maar in het paradijs.

De goden bidden wij slechts om één ding:

Dat uw onschatb’re dagen lang nog mogen duren.’

(De vissen spartelden intussen in de koekepan.)

‘Maar zeg me toch eens,’ vroeg de Leeuw, ‘waarom

Bewegen zij zo wild hun koppen en hun staarten?’

‘O wijze tsaar!’ was ’t antwoord van de boer,

‘Van vreugde dat zij u zien, dansen zij.’

Toen gaf de Leeuw de dorpsoudste genadiglijk een lik,

Hij keek nog eens welwillend naar de dans,

En ging daarna zijns weegs.

De grote populariteit die het werk van Kryl'ov ook nu nog in Rusland geniet, heeft verschillende oorzaken. De belangrijkste is uiteraard zijn verteltrant, die zijn fabels tot boeiende en aangename lectuur maakt. Een andere is van ideologische aard.

Kryl'ovs werk wordt beschouwd als een 'afspiegeling van het Russische volksleven'. De 'volkse' sfeer die Kryl'ovs fabels uitstralen, paste bij de ideeën van de 'realistische' of 'linkse' literatuurkritiek, die rond 1840 opkwam en die zeer veel invloed heeft gehad op de ontwikkeling van de nieuwere Russische literatuur. De 'linkse' critici waren van mening dat de schone letteren vóór alles gericht moesten zijn op de verbetering van de maatschappij. Het was de taak van de literatuur de 'Russische volksziel' te analyseren en op grond van deze analyse oplossingen te bieden voor de problemen waarmee Rusland te kampen had. Van de schrijvers werd verwacht dat zij bereid en in staat zouden zijn het lezerspubliek inzicht te geven in de psychologische gesteldheid van het volk; dit werd aangeduid als *narodnost* (van *narod* = 'volk'). Door de linkse literatuurcritici werd het werk van Kryl'ov zeer geprezen, omdat zij meenden dat zijn fabels de handel en wandel van de Russische boer op realistische wijze weergaven en dus een hoog *narodnost*-gehalte hadden.

Narodnost werd al snel op één lijn gesteld met 'medelijden met het volk' zodat Kryl'ov niet alleen als een groot fabeldichter, maar ook als een sociaal bewogen en progressief man de literatuurgeschiedenis inging.

Sociaal bewogen en progressief was Kryl'ov zeer zeker niet; hij was behoudend en gezagsgetrouw en voor sociale vraagstukken had hij niet de minste belangstelling. Hij bekritiseerde uitsluitend zaken waarop ook de overheid kritiek had. Na de Oktoberrevolutie, toen het speuren naar 'revolutionaire' tendensen in de klassieke Russische literatuur een soort nationale ziekte werd, nam het progressieve image van Kryl'ov nog toe.

Na de dood van Kryl'ov daalde de populariteit van de fabel. Het genre was niet geschikt voor weergave van de grote maatschappelijke en ethische problemen waarop het opkomende realisme zich richtte. De fabel leefde nog korte tijd voort in de parodieën van Kozmá Prutk'ov (een gefingeerde schrijver die omstreeks 1850 ten tonele werd gevoerd door A. Tolst'oj en A. Zjemtsjuzjnikov), waarin de draak wordt gestoken met het nadrukkelijke moralisme en de bekrompen levenswijsheden die in veel fabels naar voren komen. Een voorbeeld van zo'n parodie is *De conducteur en de tarantula*.

Eens in Hispanje reed een zware équipage,
Met conducteur, door berg en dal op een voyage.
'n Hispaanse, nauw gezeten, sliep onmidd'lijk in;
Toen zag haar echtgenoot opeens een monsterlijke spin.
Hij schreeuwde: 'Conducteur, sta stil!
Kom hier, en gauw, om Godes wil!
De conducteur komt toegesnel op het getier
En grijpt een bezem en verjaagt daarmee het dier.
Hij voegde het nog toe: 'Jij hebt je reisgeld niet betaald!
En heeft het toen ter plekke met zijn hak tot moes vermaald.'

O lezer! Vorm u altijd eerst een beeld van de *dépenses*!
En neem toch nimmer zonder te betalen plaats in diligences,
Maar wees er steeds op ingesteld
Niet te vertrekken zonder geld.
Want anders komt gij zeker even droevig aan uw end
Als het insekt, u reeds bekend.

Na de Oktoberrevolutie grepen veel Russische schrijvers terug naar oude literaire vormen als het heldenepos en de panegyrische ode: deze plechtige genres waren naar hun gevoel het meest geschikt voor het weergeven van de 'grootsheid van de Revolutie'. Ook de fabel beleefde een *revival*.

Dit teruggrijpen naar oude literaire genres was eigenlijk in strijd met de marxistische leerstelling dat de 'onderbouw' (de economische verhoudingen) de 'bovenbouw' (de cultuur) bepaalt: volgens het marxisme heeft iedere maatschappij een eigen, uit haar economische structuur voortvloeiende cultuur. Niet iedereen was dan ook gelukkig met deze hang naar het oude; velen hadden verwacht dat zich direct na de revolutie een geheel nieuwe, 'proletarische' literatuur zou gaan ontwikkelen. De Sovjetleiders, onder aanvoering van Lenin, zagen hierin echter geen heil. Zij wilden de literatuur zo snel mogelijk omvormen tot een spreekbuis van de Communistische Partij en zij vonden nadenken over en experimenteren met nieuwe literaire vormen alleen maar tijdverspilling. Literaire vernieuwers werden gewantrouwd en gedwarsboomd; de schrijvers werden aangespoord zich te spiegelen aan hun beroemde voorgangers uit de 18de en de 19de eeuw. Hierbij werd het standpunt verkondigd dat alle in artistiek opzicht goede literatuur in wezen progressief is: Friedrich Engels had immers gezegd dat goede schrijvers 'de waarheid' altijd laten prevaleren boven hun eigen classesympathieën (Ermolaev 1963:115)! Door deze 'annexatie van de klassieken' wisten de Sovjetleiders hun voorkeur voor prerevolutionaire – dus uit de kapitalistische maatschappijvorm voortgekomen – literaire vormen aannemelijk te maken en te rechtvaardigen.

De fabel was voor zoekers naar sociale bewogenheid in de literatuur een dankbaar object: ieder lam kon worden gezien als een onderdrukte proletariër, iedere krekel als een door het burgerdom vertrapte kunstenaar. De dansende vissen van Kryl'ov waren, behalve voor het boertje, ook voor de bolsjevistische literatuurvorsers *gefundenes Fressen*. Bovendien leende de fabel zich vanwege haar bondigheid en aanschouwelijkheid goed voor politieke propaganda.

De produktiefste bolsjevistische fabeldichter was Demján Bédnyj (pseudoniem van E. A. Pridvórov, 1883-1945). Zijn fabels geven vaak commentaar op een actuele gebeurtenis; als 'promythion' dient dan een kranteberichtje. *De advocaat van de wolven* (1922) begint met een citaat uit een verklaring van geëmigreerde Russische mensjeviken, die van plan waren verdedigers af te vaardigen naar een in 1922 gevoerd proces tegen de sociaal-revolutionairen. De fabel verhaalt over een wolf die in een wolfsklem is geraakt; wolven hebben nu eenmaal boevenstreken, en het is boeren bij de wet toegestaan zich daartegen te verweren. De wolf roept 'de hele wildebeestenboel' te hulp en een vos werpt zich op als zijn verdediger. Hij probeert de boer die de wolfsklem heeft gezet wijs te maken dat de wolf nog nooit een schaap heeft geroofd, maar de boer laat zich niet 'met praatjes bedonderen' en jaagt de vos

smadelijk weg. De fabel eindigt met een 'epimythion', waarin het 'verloederd mensjeviekgebroed met zijn verrot geweten' wordt aangeraden zich niet te bemoeien met de verdediging van wolven.

Toen een literatuurcriticus in 1935 eens poneerde dat de fabel toch eigenlijk *passé* was, repliceerde Bédnyj met een lang gedicht, getiteld: *Ter verdediging van de fabel. Over een poging de fabel te verwijderen van het revolutionaire literatuurfront* (1936). 'Hoe kan de fabel nu uitsterven?' roept Bédnyj in deze apologie het lezerspubliek toe. 'Zij is na verwant aan de volkskunst. En dat had ik voor ogen toen ik, de kortste weg zoekend tot de volksmassa's, hun in fabels haat inboezemde jegens de vijandige klassen... En kan men ooit vergeten, door wier genie de fabel toen hoog geschat werd? Mijn fabelpijl werd niet zelden geleid door *Lenin* zelf. En *Stalin* heeft me vaak, als hij zijn blik over de vestingen van de vijand liet gaan, gewezen: 'Het zou geen kwaad kunnen daar het fabelgeschut eens op af te vuren!' [...] De fabel is nog steeds zeer bruikbaar [...] Wie zegt dat de fabel een dode vorm is en zo ons wapenarsenaal verarmt, is niet slechts dom, maar zelfs misdadig.'

Bédnyj borduurt voort op de fabels van Krylón; zijn werk mist echter de gemoedelijkheid, de sappigheid en de aandacht voor schilderachtige details die de fabels van Krylón zo aardig maken.

Van geheel andere aard zijn de fabels van V.V. Majakóvskij (1893-1930). Majakóvskij was futurist; hij wilde de literatuur naar vorm en inhoud vernieuwen en met zijn experimentele gedichten 'de publieke smaak een klap in het gezicht geven'. Na de Oktoberrevolutie stelde Majakóvskij zijn talent voor enige jaren in dienst van de revolutionaire zaak: hij schreef 'agitatiepoëzie' voor de brede volksmassa's - geestige, op de actualiteit gerichte gedichtjes waarmee hij de mensen enthousiast wilde maken voor de nieuwe orde. Majakóvskij's agitatiepoëzie is propagandaliteratuur van hoog niveau: levendig, oorspronkelijk, vol onverwachte rijmen en metra. In zijn *Ballade over een koning en ook over een vlo* (1919) drijft hij de spot met de Witte generaal Denkin, die probeerde de hulp van de geallieerde regeringen tegen de bolsjeviëken in te roepen:

Er was eens een Engelse koning,
in hermelijn gekleed.

Hij zat aan de whisky-soda,
en plots - eer hij het weet -
ziet hij een vlo.

Een vlo?

Ho-ho-ho-ho!

De vlo schreeuwt: 'Als je wilt, geef ik
de bolsjeviëken op hun vel!

Maar jij moet dan flink dokken
voor al mijn werk, begrijp je wel?'

Een vlo? Aan 't werk?

Hee, dat is sterk!

De koning werd week bij die woorden,
hij is zo'n aardige vent.

Gaf vlo een ridderorde

en ook nog een lieve cent.
Geld?
Aan een vlo?
Ho-ho-ho-ho!
Toen kwamen troepen vlooien
met moordlust in hun blik.
Maar 't vel van ons, dat rooie,
bleek voor een vlo te dik.
Een vlooieland?
Niks aan de hand!
De generaal liep rond met hoge borst –
een roodgardist, die was dat worst...
hij pakte vlootje bij een poot,
onder zijn nagel – en 't was dood!
De vlo kapot!
Je lacht je rot!
De koningen zijn flink van slag.
Wij zijn niet te stuiten.
De vlo, die kan, vandaag de dag,
naar zijn duiten fluiten.
Vlo is fini.
Hi-hi-hi-hi!

De fabel is in Rusland langer populair gebleven dan in West-Europa; dit komt doordat de Russische literatuur in veel sterkere mate dan de Westeuropese didactisch en moralistisch is. De middeleeuwse eerbied voor het geschreven woord waarvan hierboven sprake was, is nooit geheel uit de 'Russische volksziel' verdwenen; de Russische literatuur heeft vrijwel altijd in de eerste plaats gefunctioneerd als een middel tot het nastreven van ideële en maatschappelijke doeleinden. Het karakter van de fabel is hiermee in overeenstemming.

Een bijzonderheid van de Russische fabel is dat zij – in tegenstelling tot andere literaire genres – altijd 'in staatsdienst' is geweest: in de 18de eeuw propageerde zij de hervormingen van Peter de Grote en Catharina II, na de Oktoberrevolutie stond ze pal voor het Sovjetbewind. Van 1840 tot 1917, toen de literatuur zich uitgesproken kritisch opstelde ten opzichte van het staatsgezag, werden er in Rusland geen echte fabels geschreven. Dit is te verklaren uit wat ik zou willen noemen het 'passieve' karakter van de fabel: ze illustreert en ridiculiseert wantoestanden en menselijke tekortkomingen, maar verder kan ze niet komen. Dit maakt haar tot een ideale literaire partner voor de overheid, die behoefte heeft aan een literatuur die hervormingen van overheidswege propageert en populariseert, en niet aan een literatuur die zelf met voorstellen voor hervormingen aankomt. Dit geldt bij uitstek voor een overheid die hervormingen wil invoeren waartegen veel verzet is. Voor Peter de Grote, Catharina II, Lenin en Stalin was de fabel daarom een soort godsgeschenk.

- Bristol, Evelyn, *A History of Russian Poetry*, New York/Oxford 1991.
- Ermolaev, Herman, *Soviet Literary Theories, 1917-1934. The Genesis of Socialist Realism*, Berkeley/Los Angeles 1963.
- Reve, Karel van het, *Geschiedenis van de Russische literatuur. Van Vladimir de Heilige tot Anton Tsjechov*, Amsterdam 1985.
- Trubetzkoy, N.S., 'Vorlesungen über die altrussische Literatur', in: *Studia historica et philologica*, Sectio Slavica 1, Firenze 1973.
- Wiltshchek, F., 'La Fontaine und Krylov. Ein literaturwissenschaftlicher Vergleich', in: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 1 (1950), 155-192.

Van wolven, haaien en een bot

De fabel in de moderne Duitse literatuur

De dierenfabel heeft in de nieuwere Duitse literatuur (gerekend vanaf ca. 1600) slechts een marginale rol gespeeld. Fabeltheoretici (Leibfried 1982, Dithmar 1988) constateren een bloeitijd in de Verlichting, in de tweede helft van de 18de eeuw, en neigen ertoe alles wat daarna kwam als verschijnselen van verval van het genre te beschouwen. Dit berust uiteraard op een in de historiografie gebruikelijke constructie van continuïteitslijnen, en als men die voor het genre fabel chronologisch probeert te trekken, ziet het er voor de kwantitatieve en kwalitatieve status van dit genre inderdaad niet best uit. Die weg zal ik hier dan ook niet volgen. Ik wil een aantal fabels, of toch verhalen met fabelachtige elementen, in omgekeerd chronologische volgorde ter sprake brengen, niet om me daarmee vanuit de diepte van het verval naar de top, de 'hoogtepunten' op te werken, maar juist om aan het gevaar te ontsnappen 'ontwikkelingslijnen' uit te zetten die er niet zijn. Zo kunnen de behandelde teksten op hun eigen waarde worden gezien. Daarmee wil geenszins gezegd zijn dat moderne schrijvers niet ook gebruik maken van de fabeltraditie, maar in de gekozen aanpak gaat het eerder om het singuliere, het eigen-aardige van die moderne fabelvormen.

VAN ROMANTISCH DIERENSPROOKJE NAAR FABELACHTIGE ROMAN:

GÜNTER GRASS

Zo heeft de manier waarop bijvoorbeeld Günter Grass veelvuldig dieren in zijn verhalen gebruikt, op het eerste gezicht weinig met de fabeltraditie van doen. Weliswaar blijkt zijn preoccupatie met dieren al direct uit een flink aantal titels als *Katz und Maus* (1961), *Hundejahre* (1963), *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972), *Der Butt* (1977) en *Die Rättin* (1986), maar dat zijn steeds gewone dieren in de mensenwereld, soms met een metaforische functie, maar nooit in een traditionele fabelstructuur. Het barokke verteltalent van Grass uit zich bij voorkeur in omvangrijke romans en is dus niet erg geschikt voor de geserreerde fabelvorm. Wel ligt aan *Der Butt* een dieren sprookje van de gebroeders Grimm ten grondslag, namelijk *Von dem Fischer un syne Fru*. Dat is zoals bekend een variant van het wensverhaal, waarbij in dit geval de onverzadigbare vissersvrouw haar wensen via huis, paleis, koning- en keizer-schap en pausdom al te ver opschroeft: als ze goddelijke macht eist, is het sprookje uit. Van dit uiterst vrouwvijandige sprookje gebruikt Grass de beginsituatie, de ontmoeting van vis en visser, om tussen beide een pact te laten smeden, waarbij de bot zich verplicht het op dat moment (we schrijven 2211 v.C.) bestaande matriar-

chaat in een mannenmaatschappij te veranderen. De roman is dan ook voor het grootste deel, als historische terugblik, een verslag van eeuwenlang patriarchaat, waarbij de rol van de vrouw tot de keuken beperkt blijft (de roman is ook een soort geschiedenis van de kookkunst), van waaruit de rij van kokkinnen overigens niet zelden met succes in de loop van de geschiedenis vermag in te grijpen. Maar er is, in Grass' fictie, nog een tweede variant op het sprookje: daarin is de man de mateloze eiser, zodat de samenstellers van het sprookjesboek wel zo wijs waren die versie te vernietigen. Niettemin kent de alwetende bot deze variant en in de actualiteitslaag van de roman doet hij aan een groep feministen het voorstel om nu eindelijk uit die tweede versie de consequentie te trekken en terug te keren tot het matriarchaat. Want pas beide sprookjes te zamen tonen de waarheid. Zonder op de prachtige verwickelingen die de ommezwaai van de bot met zich mee brengt te kunnen ingaan, kan wel worden vastgesteld dat Grass uit het sprookje van de gebroeders Grimm het fabelement geselecteerd en uitvergroot heeft door de accentverschuiving van het visserspaar naar de bot. Tegelijkertijd expandeert het fabelmotief tot een omvangrijke roman, die vierduizend jaar geschiedenis compact samenvat tot de strijd tussen patriarchaat en matriarchaat. Dat de bot daarbij een bepaald mythische machtspositie inneemt, toont hoe Grass een soeverein spel speelt met een op zich eenvoudig en kleinschalig fabelmotief.

FABELS IN DIENST VAN HET SOCIALISME: BERTOLT BRECHT

Een van de karakteristieke elementen van de fabel is de projectie van mensengedrag op dieren. Vanuit die optiek zou men kunnen verwachten dat de dierenfabel een genre is dat de sterke voorkeur van Bertolt Brecht zou genieten. Immers, het projectiebeprijp neemt ook in diens theorie van het vervreemdingseffect een centrale plaats in. Nu is het zo dat Brecht voor zijn projecties de voorkeur geeft aan tijd (historische drama's en romans) en plaats (bijvoorbeeld Amerika of China als drama-locaties) en qua genre niet zozeer de fabel favoriseert als wel de verwante parabel. Niettemin zijn Brecht de mogelijkheden van de fabel geenszins ontgaan, zoals blijkt uit de *Geschichten vom Herrn Keuner*, korte verhalen, soms met slechts de omvang van een anekdote, die voornamelijk in het begin van de jaren '30 zijn geschreven. Ze worden veelal omschreven als belletristische oefeningen in dialectisch denken, gedemonstreerd door Brechts alter ego Mijnheer K. Het vervreemdingseffect ontstaat vaak uit de verbluffende tegenstelling tussen het conventionele denken van Mijnheer K.'s opponenten en diens eigen originele standpuntbepaling. Als veelzeggend voorbeeld kan het kleine verhaaltje *Erfolg* (Brecht 1965:118 – alle vert. 50) dienen:

Mijnheer K. zag een actrice langskomen en zei: 'Ze is mooi.' Zijn begeleider zei: 'Ze heeft onlangs succes gehad omdat ze zo mooi is.' Mijnheer K. ergerde zich en zei: 'Ze is zo mooi omdat ze succes heeft gehad.'

In dit kader komen ook drie verhalen met fabelkarakter voor. Het eerste heet *Herr K. und die Katzen* (Brecht 1965:118) en deelt mee dat Mijnheer K. weinig met katten op heeft, maar ze wel met respect behandelt. Het slot luidt:

Ook als katten voor zijn deur stonden te janken, stond hij op van zijn bed, zelfs als het koud was, en liet ze binnen, in de warmte. 'Ze gaan van een eenvoudige berekening uit,' zei hij, 'als ze roepen, wordt hun opengedaan. Als hun niet meer opengedaan wordt, roepen ze niet meer. Roepen, dat is vooruitgang.'

Zoals bij zoveel van de Keunerverhalen is de didactische strekking opvallend: het kattegejank is een emancipatorische daad, die het verdient gehonoreerd te worden. 'Vooruitgang' (Fortschritt) is bij Brecht dan ook een heel belangrijk begrip, dat vaak in contrast gebruikt wordt met 'voortgang' (Fortschreiten). Het meeste van wat men in de regel als vooruitgang aanduidt, is slechts voortgang – achter deze gedachte gaat de complete marxistische opvatting van de loop der geschiedenis in het tijdvak van het kapitalisme schuil. In het tweede verhaaltje, *Herrn K.s Lieblingstier*, antropomorfiseert Mijnheer K. de olifant, met het volgende resultaat:

Hij heeft een dikke huid, daarin breken de messen af; maar hij is zacht van karakter. Hij kan verdrietig worden. Hij kan toornig worden. Hij danst graag. Hij sterft in het diepste oerwoud. Hij houdt van kinderen en andere kleine dieren. Hij is grijs en valt slechts op door zijn massa. Hij is niet eetbaar. Hij kan prima werken. Hij drinkt graag, en wordt dan vrolijk. Hij doet iets voor de kunst: hij levert ivoor.

(Brecht 1965:118v.)

Ondanks het thans ecologisch niet meer te verdedigen slot is het duidelijk: olifanten zijn veruit superieur aan de mens, die nog heel wat van hen kan leren. De laatste fabel in de Keunerverhalen is het wat langere *Wenn die Haiische Menschen wären* (Brecht 1965:126v.). Ook hier is, zoals de titel al aangeeft, sprake van een eenvoudige antropomorfisering, projectie van de mensenmaatschappij op het vissenleven. Het slot van het verhaal luidt:

Als haaien mensen waren, zouden ze natuurlijk ook kunst hebben. Er zouden mooie schilderijen bestaan, waarop haaietanden in prachtige kleuren, hun muilen als paradijselijke tuinen, waarin het heerlijk spelen is, te zien zouden zijn. De theaters op de zeebodem zouden laten zien hoe heldhaftige vissen vol enthousiasme haaiemuilen binnenzwemmen, en de muziek zou zo mooi zijn dat de vissen bij de klanken, met het orkest voorop, dromerig en in de aangenaamste gedachten verzonken de haaiemuilen zouden binnenstromen. Ook een godsdienst zouden ze kennen, als de haaien mensen waren. Die zou leren dat voor de visjes pas in de buik van de haaien het ware leven zou beginnen. Overigens zou er ook een eind aan komen, als de haaien mensen waren, dat alle vissen gelijk zijn, zoals het nu is. Een paar zouden een ambt krijgen en boven de anderen geplaatst worden. De wat groteren zouden zelfs de kleineren mogen opeten. Dat zou voor de haaien alleen maar prettig zijn, omdat ze dan zelf vaker grotere exemplaren te eten zouden krijgen. En de grotere vissen, die met een baan, zouden voor orde onder de vissen zorgen, leraar, officier, ingenieur in de opbouw van de kasten enzovoort worden. Kortom, er zou pas echt cultuur in zee tot stand komen, als de haaien mensen waren.

Was de olifant al superieur aan de mens, de door mensen zoveel gevaarlijker geachte haaien blijken in vergelijking met de mens ook nog betrekkelijk onschuldige dieren te zijn – veel cynischer en ontluisterender kan kritiek op het kapitalisme niet worden gepresenteerd. Want de geschilderde ‘cultuur in zee’ is overduidelijk een projectie van het op uitbuiting gerichte maatschappelijke systeem dat volgens Brecht zo snel mogelijk diende te worden afgeschaft.

FABELS MET VRAAGTEKENS: FRANZ KAFKA

In de verhalen van Franz Kafka komen vaak dieren voor. Zonder volledig te kunnen zijn, geef ik een paar voorbeelden van fabelachtige structuren bij Kafka, die vooral laten zien dat hij niet probeert te voldoen aan bepaalde genre-eisen, maar integendeel fabelelementen integreert in zijn zo eigensoortige fictionele wereld. Niettemin heet een kleine tekst zelfs *Kleine Fabel*:

‘Ach,’ zei de muis, ‘de wereld wordt met de dag kleiner. Eerst was zij zo breed dat het me bang maakte, ik liep verder en was gelukkig dat ik eindelijk links en rechts in de verte muren zag, maar die lange muren lopen zo snel op elkaar toe, dat ik nu al in de laatste kamer ben, en daar in de hoek staat de val, waar ik in loop.’ – ‘Je hoeft alleen maar van looprichting te veranderen,’ zei de kat en vrat hem op.
(Kafka 1961:326)

Dit verhaaltje heeft wel de authentieke fabeleigenschap van de antropomorfiserende dialoog tussen twee dieren, maar het belangrijkste fabelelement ontbreekt: de uitleg, de levensles, de toepassing op de mensenwereld, het zogeheten epimythion. Wat Kafka’s *Kleine Fabel* van een gangbare vertegenwoordiger van het genre onderscheidt, blijkt precies ook het grote probleem van alle Kafka-onderzoek te zijn: zijn verhalen kennen een zo grote mate van openheid dat ze velerlei interpretaties toelaten, die al naar gelang het ideologisch standpunt van de lezer meer of minder overtuigingskracht hebben. Er gaat wel altijd een suggestie van bedreiging, vervreemding, uitzichtloosheid van Kafka’s teksten uit, maar een passende sleutel tot de interpretatie ontbreekt – in die zin vat de *Kleine Fabel* het ‘probleem Kafka’ in een notedop samen.

Niet veel anders is het gesteld met de iets langere tekst *Der Geier*, die als een gruwelijk sprookje begint:

Er was een gier, die hakte in mijn voeten. Schoenen en kousen had hij al opengescheurd, nu hakt hij reeds in de voeten zelf. Steeds weer sloeg hij toe, vloog dan onrustig verscheidene keren om mij heen en zette dan zijn werk weer voort. Er kwam een heer langs, keek een poosje toe en vroeg toen, waarom ik de gier zijn gang liet gaan. ‘Ik ben immers weerloos,’ zei ik, ‘hij kwam en begon te hakken, toen wilde ik hem natuurlijk weggagen, ik probeerde hem zelfs te wurgen, maar zo’n beest heeft een enorme kracht, ook wilde hij me al in mijn gezicht springen, toen heb ik maar liever mijn voeten opgeofferd. Nu zijn ze al bijna helemaal verscheurd.’ ‘Dat u zich zo laat kwellen,’ zei de heer, ‘een schot en het is gedaan

met de gier.' 'Is dat zo?' vroeg ik, 'en zou u daar voor willen zorgen?' 'Graag,' zei de heer, 'ik moet alleen naar huis om mijn geweer te halen. Kunt u nog een half uur wachten?' 'Dat weet ik niet,' zei ik en stond verward van de pijn, toen zei ik: 'Probeer u het alstublieft in elk geval.' 'Goed,' zei de heer, 'ik zal me haasten.' De gier had tijdens het gesprek rustig staan luisteren en zijn blik nu eens op mij, dan weer op de heer gevestigd. Nu zag ik dat hij alles begrepen had, hij vloog op, ver boog hij achterover om voldoende vaart te maken en stootte toen als een speerwerper zijn snavel door mijn mond diep in mij. Achterover vallend voelde ik bevrijd, hoe hij in mijn alle diepten vullende, over alle oevers stromende bloed reddeloos verdronk. (Kafka 1961:323)

Na het sprookjesbegin is het gedrag van de gier tijdens de dialoog enigszins antropomorfiserend, maar aan het slot volgt een verrassende surrealistische wending, die de lezer opnieuw met onbeantwoorde vragen achterlaat. Want hij zal niet alleen willen weten hoe het nu precies met de ik-verteller afloopt (is hem nog iets meer gegund dan bevrijding door de dood?), hij zal daarenboven grote moeilijkheden hebben met de zingeving van het hele verhaal. En hij zal zelf voor die zingeving moeten zorgen – geen enkele professionele interpreter kan het hem zeggen. Algemene noties van menselijke ontoereikendheid en ongeluk, van existentiële kwelling zijn de uiterste interpretatieve conclusies die nog wel op consensus mogen rekenen. En zo is het in Kafka's werken steeds, ook in andere dierenverhalen – bijvoorbeeld *Die Verwandlung*, het horrorverhaal waarin Gregor Samsa plotseling merkt dat hij een kever is geworden en dan een tragisch proces van toenemende verdierlijking doormaakt, of ook het pendantverhaal *Ein Bericht für eine Akademie*, waarin een dier, in dit geval een aap, in toenemende mate vermenselijkt wordt, overigens zonder dat dit tot een mindere of mildere graad van horror leidt: Kafka gebruikt fabelementen voor het opbouwen van zijn eigen fictionele wereld, en een vrolijke wereld is dat niet.

DE FABEL VAN DE DESILLUSIE: HEINRICH VON KLEIST

Kafka's verhalen zijn 20ste-eeuws, naar jaartal (de hier genoemde teksten ontstonden alle tussen 1912 en 1920) en naar mentaliteit, levensgevoel. Als we nu een sprong van ruim een eeuw naar 1806 maken, dan is dat omdat bij Heinrich von Kleist een verbluffende verwantschap met Kafka te constateren valt. Van Kleist zijn twee fabels bekend, al spelen ze in de Kleistreceptie lang niet zo'n rol als zijn toneelstukken en novellen. De eerste fabel heet *Die Hunde und der Vogel* en luidt als volgt:

Twee brave jachthonden die, in de school van de honger slim geworden, alles grepen wat zich op aarde aan hen vertoonde, stuitten op een vogel. De vogel, uit zijn doen omdat hij niet in zijn element was, ontweek hen met sprongetjes nu eens hierheen dan weer daarheen, en zijn tegenstanders triomferden al; maar direct daarna, al te heftig in het nauw gebracht, ontvouwde hij zijn vleugels en koos het luchtruim: daar stonden ze nu, als oesters, de helden van de jachtgronden, en ze staken hun staart tussen hun poten en gaapten hem na. – Geest, als gij U ten hemel verheft, hoe staan dan de wijzen U na te kijken!

In zijn eenvoud is dit een volkomen traditionele fabel: het gaat om een normale biologische observatie, de dieren blijven dierlijk, en pas aan het slot volgt de leerzame toepassing op de mensenwereld, waarbij het Duitse woord 'Witz' behalve geest ook nog begrippen als esprit en creativiteit als connotaties kent. Veel verrassender is Kleists tweede fabel, die om te beginnen al de ketterse titel *Die Fabel ohne Moral* draagt:

Als ik jou toch eens had, zei de mens tegen een paard dat met zadel en bit voor hem stond en hem niet wilde laten opstijgen; als ik jou toch eens had, zoals je destijds, onopgevoed kind der natuur, uit de bossen kwam! Dan zou ik je wel leiden, licht, als een vogel, ver weg over berg en dal, naar het mij goed zou dunken; en jij en ik zouden daar wel bij varen. Maar nu hebben ze je kunsten geleerd, kunsten waarvan ik, naakt als ik voor je sta, niets weet; en ik zou naar je toe moeten komen, de manege in (waarvoor mij echter God moge behoeden), als we tot wederzijds begrip wilden komen.

(beide fabels: Heinrich von Kleist 1990:83)

Net als bij het 'Lehrstück ohne Lehre' van Max Frisch' *Biedermann und die Brandstifter* (1955!) is onmiddellijk duidelijk dat er heel wel een leer, een moraal is: beide auteurs maken gebruik van een verrassingseffect dat we intussen gewend zijn brechtiaans te noemen. Maar als gezegd doet de fabel van Kleist misschien nog meer aan Kafka denken (waarbij ik de antieke traditie van deze fabel bij Aristoteles, Phaedrus en Horatius buiten beschouwing laat). Er is sprake van een, als men dat van een tekst uit 1806 kan zeggen, surrealistische omkering: tegenover de naakte mens staat het opgetuigde, 'aangeklede' paard. Bovendien valt het begrip natuur, een sleutelwoord uit geschiedfilosofie en esthetica rond 1800. Zo zagen Schiller en Goethe de ontwikkeling van de mensheid als een opeenvolging van drie fases: oorspronkelijke harmonische eenheid van mens en natuur (in het geïdealiseerde antieke Griekenland) – vervreemding van de menselijke geest, verwijdering van de natuur (in het heden van de voortgeschreden cultuur) – nieuwe harmonische synthese en symbiose van mens en natuur (in een utopische toekomst). De taak van de schrijver in de actualiteit van de tweede cultuurfase diende te worden gezien als een opvoedende: de kunst zou een zo gunstige morele uitwerking op de mensheid moeten verwerven, dat deze daardoor geestelijk geëquipeerd zou raken voor de derde fase. Dit idealisme stelde dus duidelijke opvoedkundige eisen aan de literatuur, en Kleist voldeed daar niet bepaald aan. Bekend is bijvoorbeeld Goethes afkeer van Kleists toneelstuk *Penthesilea*, waarin de heftige liefde van de Amazone voor Achilles haar tot kannibalistische razernij brengt – hier ontbrak het streven naar harmonie al te opzichtig. In de geciteerde fabel kan men nu heel duidelijk zien wat er voor kloof gaapt tussen Kleist en de optimistisch-idealistische visie van zijn tijdgenoten. Bij Kleist vindt men slechts een oriëntatie op het verleden, een verlangen naar een verloren gegane harmonie, toen het paard nog een 'onopgevoed kind der natuur' was, naakt als de ik-figuur. Nu kent het kunstjes, maar zijn natuur is het kwijt, en begrip, communicatie is niet meer mogelijk, tenzij de ik-figuur bereid zou zijn die kunstjes ook te leren. Dat is hij niet – Kleist wijst daarmee het optimistische beeld van de vooruitgang af en beperkt zich tot een nostalgische herinnering aan de mogelijkheden van een beter verleden. Met andere

woorden: deze kleine tekst toont in alle scherpheid de tragedie van Heinrich von Kleist, een begenadigd dichter die echter op grond van zijn geschiedenis-, levens- en cultuurvisie niet in zijn tijd paste en er dan ook door middel van zelfmoord afscheid van nam.

DE FABEL EN DE VERLICHTING: GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Een halve eeuw eerder, tijdens de Verlichting, bereikt het fabelgenre in Duitsland een ongekende populariteit. Begrijpelijk: de in Verlichtingspoëtica's verlangde symbiose van Horatius' 'prodesse' en 'delectare', de combinatie van een aangename esthetische vorm met een aanzienlijke didactische en morele nuttigheidsfactor, kan in de fabel optimaal worden gerealiseerd. Interessant genoeg echter is het hoogtepunt tegelijkertijd met een richtingensrijd verbonden. Aan de ene kant staan vertegenwoordigers van de La Fontaine-traditie als Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) en Magnus Gottfried Lichtwer (1719-1783). Zij leveren keurige, moraliserende fabels in tamelijk lichtvoetige versvorm, waarbij inderdaad het amusementskarakter wordt gelegitimeerd door het propageren van algemeen-menselijke deugden als bescheidenheid en edelmoedigheid. Daartegenover staan de fabels van Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Hij oefent zowel formele als inhoudelijke kritiek op de La Fontaine-traditie. Formeel richten zijn bezwaren zich tegen de elegante maar gladde versificaties, die hij liever vervangen ziet door de oorspronkelijke aesopische prozafabel, kort, krachtig en met een epigrammatische pointe. Lessing uit die kritiek ook in een speciale anti-La Fontainefabel met een duidelijke afwijzing van diens sierlijke vormgeving: *Der Besitzer des Bogens*:

Een man bezat een voortreffelijke boog van ebbehout, waarmee hij zeer ver en trefzeker schoot en waarop hij ongemeen trots was. Op een keer echter, toen hij hem nog eens goed bekeek, zei hij: Een beetje te plomp ben je toch wel! Al je opsmuk is je gladheid. Jammer! – Maar daar is wel wat aan te doen, schoot hem te binnen. Ik wil naar de beste kunstenaar gaan die ik ken en hem voorstellingen in de boog laten snijden. – Zo gezegd, zo gedaan, en de kunstenaar sneed een hele jachtpartij in de boog, en wat had ook beter op een boog gepast dan een jachtpartij? De man was volkomen tevreden. 'Je verdient die versiering, mijn beste boog!' Met deze woorden wil hij hem proberen, hij spant hem, en de boog – breekt.
(Lessing 1970:259)

Maar ook inhoudelijk heeft Lessing kritiek. Hij vindt de La Fontaine-traditie te conformistisch, uiteindelijk maatschappelijke ondersteuning biedend aan bestaande hoofse, feodale verhoudingen. In plaats daarvan ziet Lessing liever emancipatorisch gedrag en pleit hij voor een gerechtvaardigd zelfbewustzijn van het burgerdom, dat tot dan toe door de feodale vorsten werd onderdrukt maar zich tijdens de Verlichting begint te ontplooiën. In *Der kriegerische Wolf* (Lessing 1970:236) laat Lessing een jonge wolf over zijn krijgshaftige vader opscheppen, die meer dan tweehonderd vijanden in het stof heeft doen bijten tot hij ten slotte heldhaftig sneuvelde. De vos becommentarieert die opschepperij met de vaststelling dat de tweehonderd verslagen

vijanden schapen en ezels waren – de wolf kwam om toen hij de vergissing beging een stier aan te vallen. Daarmee wordt de overdreven heroïsche zelfoverschatting van de zich oppermachtig wanende onderdrukker gerelativeerd – als we de wolf met een feodale vorst identificeren, ondergraaft deze fabel het gedrag van de onderdrukker. Omgekeerd staat het schaap model voor de onderdrukte burger. In *Zeus und das Schaf* wendt het zich tot de godheid met het verzoek om zijn lijden te verminderen. Zeus biedt hem achtereenvolgens tanden, klauwen, gif en horens aan, maar het schaap ziet niets in die instrumenten van gewelddadigheid. De fabel eindigt dan zo:

En toch, sprak Zeus, moet je zelf schade kunnen toebrengen als anderen zich wel twee keer moeten bedenken om jou schade toe te brengen. Is dat zo, zuchtte het schaap. Laat me dan maar, goede vader, zoals ik ben. Want het vermogen schade te berokkenen wekt, ben ik bang, lust op om dat dan ook te doen; en het is beter onrecht te ondergaan dan het te doen. Zeus zegende het vrome schaap en dat klaagde vanaf dat moment niet meer.

(Lessing 1970:252)

Op het eerste gezicht lijkt dat een weinig revolutionaire houding, in ieder geval geen oproep tot burgerlijke emancipatie. Maar wel toont deze fabel de ethische en morele superioriteit van de zwakkere op overtuigende wijze aan, maakt daar zo ook propaganda voor, en levert een bijdrage tot ontluikend burgerlijk zelfbewustzijn. Maatschappijconformistisch zijn de fabels van Lessing dan ook allesbehalve. Integendeel, ze vertonen een dwarse, opstandige houding, die in een ander geval ook kan leiden tot een omkering van bekend fabelrepertoire. Een van de beroemdste fabels van Aesopus is die van de wolf die na allerlei drogredenen eenvoudigweg het recht van de sterkste uitoefent en het lam opvreet (vgl. de bijdrage van Schrijvers, p. 17). Bij Lessing luidt die fabel als volgt:

Dorst dreef een schaap naar de rivier; dezelfde reden leidde er aan de overkant een wolf naar toe. Door het ertussen liggende water beveiligd en door die veiligheid in een spotzieke bui gebracht, riep het schaap de rover toe: Ik maak het water toch niet troebel, meneer de wolf? Kijk me eens goed aan: heb ik u niet een week of zes geleden uitgescholden? Of toch in ieder geval mijn vader? De wolf begreep de spot maar al te goed; hij keek eens hoe breed de rivier was en knarsetandde. Het is je geluk, antwoordde hij, dat wij wolven gewend zijn zoveel geduld te hebben met jullie schapen. En liep weg, met trotse tred.

(Lessing 1970:276)

Alle bouwstenen van de oorspronkelijke fabel zijn in Lessings versie op hun kop gezet – dit keer wint het schaap en de fabel is nu geen constatering meer van het 'recht' van de sterkste, maar een pleidooi voor emancipatoir gedrag. Lessing heeft dat effect bereikt door zijn aesopische bron te parodiëren.

Het ontstaan van parodieën is een signaal dat een genre zijn hoogtepunt heeft overschreden. In die zin kan men er begrip voor hebben dat de droge genretheorie de La Fontaine-adepten Gellert en Lichtwer tot hoogtepunt heeft uitgeroepen en het verval van het fabelgenre in Duitsland met Lessing laat ingaan. Maar tegelijkertijd geeft het bovenstaande betoog er alle aanleiding toe het genretheoretische concept van 'hoogtepunt' en 'verval' te relativiseren. Er komt dan ruimte voor de zienswijze dat Lessing door zijn parodistische omkering het genre als het ware heeft 'opengebrouwen'. Bij hem worden niet langer de bestaande genrevoorschriften keurig doch voorspelbaar uitgevoerd, maar vindt voornamelijk een oriëntatie op de eigen intenties plaats, waaraan dan de genrewetten soepel worden aangepast. Fabel-achtig vertellen is dan niet meer het voldoen aan genre-eisen, maar het spelen met fabelelementen binnen het kader van de eigen problematiek én poëtica. Door deze focusverschuiving wordt misschien, zoals de 'hoogtepunt'-en-'verval'-these wil, het oorspronkelijke genre niet of nauwelijks meer in zuiverheid beoefend, maar wel worden de fabelvarianten erdoor mogelijk gemaakt die in het bovenstaande besproken zijn. Zo maken Lessing, Kleist, Kafka, Brecht en Grass allen op geheel eigen wijze gebruik van (delen van) het genrerepertoire, maken het genre dienstbaar aan hun eigen intenties, trekken de fabel als het ware naar zich toe, in plaats van het omgekeerde. En zo hoort het natuurlijk ook: de schrijver maakt zich het genre ten dienste, liever dan dat hij zich in dienst van het genre plaatst. De besproken voorbeelden tonen aan dat dit in het geheel geen slechte zaak is: het variërend voortborduren op de genremogelijkheden heeft kwalitatief hoogwaardige literatuur opgeleverd.

Een laatste mogelijkheid van het spelen met de genreconventies ontbrak nog. Ik doel op de autoreflexieve parodie, het verschijnsel waarbij het genre vanuit zijn eigen wetten, vanuit het eigen repertoire met expliciete verwijzing naar de eigen traditie geparodieerd wordt. Ook die laatste stap is inmiddels gezet. In de fabelverzameling van Helmut Arntzen (1966) duikt het aesopische verhaal van de wolf en het lam, dat we al in Lessings parodie hebben gezien, opnieuw op. Zijn versie luidt als volgt:

De wolf kwam bij de beek. Daar sloeg het lam op de vlucht.

Je mag best blijven, je stoort me niet, riep de wolf.

Nee, dank u, riep het lam terug, ik heb Aesopus gelezen.

BIBLIOGRAFIE

- Arntzen, Helmut, *Kurzer Prozeß. Aphorismen und Fabeln*, 1966.
- Best, Otto F., *Aufklärung und Rokoko*, Stuttgart (= Die deutsche Literatur in Text und Darstellung Bd. 5, Reclam Universal-Bibliothek 9617) 1980.
- Brecht, Bertolt, *Geschichten Bd. 2. Kalendergeschichten, Geschichten vom Herrn Keuner, Flüchtlingsgespräche*, Frankfurt a.M. 1965.
- Bretschneider, Werner, *Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung*, Berlin 1971.
- Dithmar, Reinhard, *Die Fabel. Geschichte, Struktur, Didaktik*, Paderborn/München/Wien/Zürich (= UTB 73) 1988.
- Grass, Günter, *Der Butt*, Darmstadt und Neuwied 1977.
- Kafka, Franz, *Die Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1961.
- Kleist, Heinrich von, *Der Zweikampf, Die heilige Cäcilie, Sämtliche Anekdoten, Über das Marionettentheater und andere Prosa*, Stuttgart (= Reclam Universal-Bibliothek 8004) 1990.
- Leibfried, Erwin, *Fabel*, Stuttgart 1982.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke, I. Bd. Gedichte, Fabeln, Lustspiele*, Sybille von Steinsdorff (ed.), München 1970.
- Ott, Volker, 'Die Fabel', in: Otto Knörrich (ed.), *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart (= Kröners Taschenausgaben, Bd. 478) 1981, 99-106.

Ernst van Alphen

Anton Koolhaas' dierenverhalen

Over totemistische lotsverbondenheid

De olifant Branoul uit Anton Koolhaas' kort verhaal 'Een mannetje in de kop en de vis' uit de bundel *Gekke witte* (1959), verschilt van zijn medeolifanten door zijn zelfbewustzijn. Alle olifanten leren op jeugdige leeftijd dat ze een mannetje in hun kop hebben. Ze kijken wel even raar op van deze mededeling, maar accepteren het vervolgens gelaten als een lichamenlijk, anatomisch feit. Het zelfbeeld raakt er niet gespleten van: het leidt er niet toe dat ze zichzelf vanuit de positie van het mannetje gaan bekijken.

Olifanten hebben een mannetje in hun kop! Helemaal achterin je achterhoofd kan je het voelen. Het zit denkkelijk op je schouders, maar toch in je kop. Van binnen is het zo, dat het daar allemaal ongemerkt in elkaar over gaat. Dat was het probleem, waar iedere olifant die de tijding omtrent het mannetje vernam, even mee zat, hoe dat dan moest. Ze bekeken er elkander op, vol anatomische belangstelling, maar vergenoegden zich doorgaans met de berusting, dat je nu eenmaal niet precies alles kunt weten van hoe het binnen toegaat. Dus vooruit: een mannetje in je schedel en op je schouders.

(p. 67)

Branoul valt echter wanneer hij van het mannetje weet, niet meer samen met de intense lichamenlijke ervaringen die tot dan toe, net als bij de andere olifanten en de dieren uit Koolhaas' andere verhalen, zijn zelf-ervaring uitmaakten. 'Branoul was eens [...] getroffen door de eigenaardige vorm van olifanten. De slurf bijvoorbeeld! Hij zou niet weten waar hij dat elders gezien had. [...] hij keek met zijn ogen langs de hele slurf omlaag, omhoog en opnieuw omlaag. Daarna maakte hij er een kleine beweging mee en ontspande hem toen weer. Een geducht ding!' (p. 69) Wanneer Branoul zich realiseert dat zijn zelfbewustzijn een nieuwe en afwijkende ervaring is, komt hij na enige tijd tot de slotsom dat het mannetje in zijn kop er verantwoordelijk voor is.

Het is onmogelijk om op grond van Branouls ervaringen te beweren dat hier de eigenheid van de olifantenwereld wordt beschreven. De tegenovergestelde en vaak bepleite optie is echter even oninteressant. Wanneer we zouden concluderen dat Branouls lotgevallen een allegorie zijn van het menselijk vermogen tot zelfbewustzijn, dan hebben we alle vreemdheid van het verhaal weggenivelleerd. Wanneer Branoul met zijn afwijkend gedrag geen 'echte' olifant is, dan impliceert dat nog niet dat hij 'typisch' menselijk is.

Branouls eigenaardigheid schuilt niet alleen in het feit dat hij op menselijke wijze nadenkt en vragen stelt, maar ook in de dierlijke manier waarop hij tot antwoorden komt. Wanneer hij zijn slurf in de rivier laat bungelen, maakt een vis die vlak bij zijn slurf in het water zwemt, bij hem levensvragen los.

Zijn verwondering over de vis werd steeds groter. Vanwaar komt hij en waar gaat hij heen? Waar begint een vis zijn bestaan en waar eindigt het? Mogelijk eindigt het zelfs helemaal niet. En zo groot en ongenaakbaar Branoul was: op zeker moment zou hij aan het einde zijn! Zo'n vis in het stille water niet. Die ademt, waar het niet kan en verlengt het leven niet.

(p. 73)

Branoul weet uiteindelijk wel waar zijn einde uit bestaat. 'Ik heb een eindpunt, dacht Branoul en het lag voor de hand, dat dit dan tevens het uiteinde van zijn slurf moest zijn.' *Branoul faalt in menselijkheid doordat zijn denkvermogen totaal niet abstrahe-rend is.* Hij filosofeert over 'het einde', maar hij verzandt daarbij al heel gauw in het letterlijke en lichamelijke eindpunt van zijn slurf. In de misvormde uitbeelding en projectie van een menselijk vermogen, krijgen we oog voor de strikte lichamelijke-hood waardoor het dier hier gedefinieerd lijkt te worden. Zoals het mannetje in de kop voor de andere olifanten niet meer dan een anatomisch gegeven is, zo valt voor Branoul ondanks zijn reflecterende denkimpuls 'het einde' toch heel gewoon samen met het uiteinde van zijn slurf. In deze misvormde uitbeelding van een menselijk vermogen openbaart zich het dierlijke verschil. Een mens is dat wat Branoul niet lukt te zijn, maar een olifant is dat wat Branoul niet meer is. Via Branoul, het onmens en on-dier, komen we in aanraking met zowel mens als dier, niet in hun overeenkomst, maar in hun verschil.

Branoul lijkt door zijn impuls tot zelfreflectie waanzinnig te worden. Wanneer hij oog in oog komt te staan met een olifantenjager, denkt hij dat dit het mannetje in zijn kop moet zijn dat hem verlaten heeft. In een poging weer met zichzelf samen te vallen, plaatst hij zijn lichaam boven op de jager. 'Branoul ging ook liggen, met woeste angst in zijn ogen; mangelde de jager plat, maar bood hem naar hij dacht, tegelijkertijd een laatste kans om in te stappen' (p. 90). Wanneer Branoul ten slotte aan zijn door de jager veroorzaakte verwondingen overlijdt, stopt daarmee de mis-vormende uitbeelding van zowel mens als dier. 'Niemand dacht' staat er in de slotalinea.

De dierenverhalen van Anton Koolhaas vormen in het Nederlands taalgebied een uniek oeuvre dat alle vastgeroeste ideeën over dit genre op losse schroeven zet. Ook al hebben Koolhaas' boeken wel degelijk een enthousiast (maar klein) leespubliek gevonden, toch heeft Koolhaas hoegenaamd geen positie binnen het Nederlandse literaire circuit. Terwijl enkele van zijn verhalen steevast in schoolboeken voorko-men ('Gekke witte' met name), komt hij in Anbeeks literatuurgeschiedenis van de 20ste eeuw niet voor. Hij moest tot 1992 wachten alvorens hij eindelijk de P.C. Hooftprijs kreeg voor zijn zeer omvangrijke oeuvre.

Koolhaas' werk is slachtoffer geworden van de slechte reputatie van de naam van het genre waartoe het behoort. Dierenverhalen zijn in de 20ste-eeuwse westerse

literatuur in dubbele zin marginaal. Het genre wordt op de eerste plaats nog maar weinig beoefend. Terwijl in literatuurgeschiedenissen gewoonlijk een aparte paragraaf wordt gewijd aan het middeleeuwse dierenverhaal, is dat voor de 20ste eeuw ondenkbaar. Het dierenverhaal is kwantitatief gezien nu te verwaarlozen. Maar de dierenverhalen die desondanks in de 20ste eeuw zijn geschreven, zijn ook om nog andere redenen marginaal te noemen. Het literaire publiek brengt er nog maar weinig waardering voor op. Dierenverhalen worden op z'n gunstigst ingeschat als vertederende niemendalletjes. Een auteur mag zich er af en toe heus wel mee vermaken, maar er valt geen serieus, canoniek oeuvre meer mee op te bouwen.

De teloorgang van de populariteit van dit genre kan worden verklaard vanuit de strekking die het dierenverhaal aanvankelijk had. Het westerse dierenverhaal is van oudsher sterk allegorisch. De dieren die ten tonele worden gevoerd, verbeelden nooit zichzelf, maar staan op figuurlijke wijze voor een mensentype of een menselijke eigenschap. De lezer van het dierenverhaal wordt een spiegel voorgehouden. Hij/zij belandt niet in een vreemde wereld, de dierenwereld, maar hij/zij wordt geconfronteerd met eigenschappen, deugden en ondeugden van de eigen soort. Het allegorische dierenverhaal is vooral didactisch, belerend bedoeld. Via de lotgevallen van bijvoorbeeld de vos wordt de lezer voorgehouden waartoe te ver doorgevoerde slinksheid leidt.

De allegorische verbeelding moest in de romantiek al aan populariteit inboeten. Angus Fletcher betoogt in zijn standaardwerk over de allegorie (1964) dat men zich dan tegen de allegorie gaat keren vanwege de indirecte manier waarop deze betekenis bemiddelt. Goethe, maar later ook Coleridge hebben beargumenteerd dat de allegorische verbeelding verwerpelijk was omdat het concept, de betekenissen die moeten worden uitgedrukt, het uitgangspunt is voor de allegorische vorm die erbij gezocht gaat worden. De relatie tussen de allegorische vorm en de betekenis ervan is dan willekeurig. In het symbool daarentegen zou de conceptuele betekenis werkelijk, direct belichaamd of geïncarneerd zijn. Daardoor zou de lezer in het symbool de betekenis *direct* kunnen *waarnemen*. De allegorie vereist echter vertaalarbeid: de indirecte allegorische vorm moet via het intellect worden omgezet in betekenis.

Het grote publiek van de 20ste eeuw verzet zich echter niet zozeer tegen de indirectheid van het allegorische dierenverhaal als wel tegen het veronderstelde didactische karakter ervan. Het dierenverhaal roept, al dan niet terecht, bij de moderne lezer haast automatisch de leeshouding op die aan het dierenverhaal een stichtelijk allegorische interpretatie oplegt. Wanneer de ideologische overtuiging dat literatuur autonoom is zich als een dogma in het Westen heeft verbreid, dan wordt didactische literatuur, en daarmee dus ook het dierenverhaal, in het vervolg bestempeld óf als literatuur *à thèse* óf als kinderliteratuur. Het dierenverhaal is daarmee suspect geworden: het is voor dominees of voor kinderen. De literaire fijnproever glimlacht voortaan minzaam wanneer haar een dierenverhaal onder ogen komt.

Dit komt wellicht doordat de 20ste-eeuwse, westerse lezer nog steeds het meeste op heeft met het 19de-eeuwse genre van psychologisch realisme. De dominante leeshouding die door die voorkeur wordt bewerkstelligd, heeft weinig sympathie voor het genre dat Koolhaas beoefent. Het vooroordeel van de moderne westerse lezer, haar/zijn geprogrammeerde leeshouding, heeft daarom serieuze aandacht en analyse van dit oeuvre in de weg gestaan. Vandaar dat de vraag relevant is hoe

allegorisch en belerend Koolhaas' dierenverhalen nu eigenlijk zijn. De weinige interpretaties die er van zijn werk bestaan, spreken zich elkaar op dit punt radicaal tegen. Fens distilleert via een allegorische leeshouding inderdaad allerlei menselijke, existentiële thema's uit de dierenverhalen. De meeuw Tractaal uit *Vergeet niet de leeuwen te aaien* (1957) zou ons leren dat 'levensverlangen [...] onbewuste doodsdreiging' is (Fens 1964:143). Het verhaal 'Frederick abstract' uit dezelfde bundel zou tot een vergelijkbare algemene slotsom te herleiden zijn: 'bestaanservaring is in wezen doodservaring' (1964:145). De verhalen 'Balder D. Guorg, spin' uit *Er zit geen spek in de val* (1958) en 'Zonder Mia' uit *Gekke witte* (1959) zouden volgens Fens een ander algemeen thema bevatten, 'dat van de zinloosheid van alles' (1964:146). Deze interpretaties lezen de gedragingen en uitlatingen van eigenaardige, individuele dieren allegorisch als de belichaming van menselijke, existentiële obsessies.

Fens laat deze allegorische leeshouding echter achterwege bij Koolhaas' latere dierenverhalen:

Later zijn het echt dierlijke dialogen, onvervangbaar, niet in de bek van de dieren gelegd, maar van binnenuit ontstaan, zoals langzamerhand ook het denken van de dieren – en er wordt veel gedacht door Koolhaas' beesten, want het leven is problematisch – een eigen, in niets aan menselijk denken herinnerend karakter heeft gekregen [...]
(p. 148)

De impuls tot het allegorisch lezen van Koolhaas' dierenverhalen treedt zelfs op de voorgrond op het moment dat deze leeshouding niet meer van toepassing kan zijn. Terwijl de dialogen 'echt dierlijk' zijn, krijgen we via die dialogen toch weer uitzicht op een algemeen inzicht waardoor het eigene van de dierenwereld wederom ondergesneeuwd raakt door de gelijkenis met de mensenwereld: 'want het leven is problematisch'.

Fens' onweerstaanbare neiging tot allegorisch lezen wordt echter weersproken door uitlatingen van andere critici die Koolhaas' werk juist zien als het resultaat van scherpe observatie en het vermogen het eigene van de dierenwereld plastisch onder woorden te brengen (zie bijvoorbeeld Van Aart 1980). Dit type beweringen keert zich impliciet tegen de allegorische interpretaties. Koolhaas is juist niet uit op de *gelijkenis* tussen mens en dier, hij heeft oog voor het *eigene* van de dierenwereld.

De tegengestelde visies op Koolhaas' verhalen vinden een evenwicht in een recent essay van Bronzwaer. Volgens hem worden er uiteindelijk wel menselijke ervaringen en gevoelens op het fictieve dierbeleven geprojecteerd, maar die projectie is niet direct spiegelend, is niet zozeer gebaseerd op gelijkenis; de weergave van het menselijk ervaren is 'vervreemd'.

Het dier is een 'misvormende' spiegel waarin de lezer zijn menselijkheid herkent.
(1991:102)

Deze paradoxale typering geeft aan dat herkenning ook op een ander principe dan dat van gelijkenis kan plaatsvinden. Ook het verschil waarvan een misvorming het

resultaat is, kan differentieel tot bewustzijn van het eigene voeren. Het grote voordeel van de basis waarop deze herkenning plaatsvindt, is dat het punt van herkenning niet wordt overrompeld door de gelijkenis met iets anders. Juist omdat het referentiepunt als *mis*-vorming van het eigene wordt gezien, blijft het verschil – het eigene van de ander, het dier in dit geval – erkend.

Ik wil hier Bronzwaers interpretatie verder uitwerken en radicaliseren. De brug die Koolhaas tussen mens en dier slaat, is niet die van allegorie op basis van gelijkenis, maar die van verwantschap tussen ik en ander, tussen mens en dier, op basis van contiguiteit. Koolhaas' dierenverhalen maken herkenning van het eigene mogelijk door de erkenning van verschil. Het imperialisme van de allegorie (het verontachtzamen van verschil) wordt, zo zal ik beargumenteren, daarbij ingewisseld voor de samenlevingsvorm (in de meest letterlijke zin) van het totemisme.

Bronzwaer stelt dat het Koolhaaseffect op een misvormende uitbeelding van het menselijke berust. Maar op de eerste plaats bestaan ze natuurlijk uit een misvormde uitbeelding van het dierlijke. Doordat de dieren praten en peinzen, en dus menselijke gedragingen vertonen, verschillen de dieren van de redeloze schepsels die zij 'eigenlijk' zijn. Dit gaat op voor ieder dierenverhaal. Koolhaas' dieren zijn echter in dubbele zin misvormd uitgebeeld doordat zij niet alleen aan menselijkheid lijden, maar ook, zoals Bronzwaer stelt, zich daarvan bewust zijn.

De snoek Wampoei uit het verhaal 'Het grote stikken' (*Gekke witte* [1959]) geniet intens en wellustig van zijn vraatzuchtige moordpartijen. Met uitzonderlijk welbehagen ondergaat hij het welzijn van zijn snoekelichaam. Dat welbehagen spreekt al goed uit de openingsalinea.

De snoek Wampoei tracteerde zich zelf op een grote golf tussen zijn kieuwen want hij had nu al uren zuinig staan ademhalen onder de brug van de vijver en het was wel lekker om met zo'n gulzige stroom water door de kleppen, te bemerken dat alles nog goed werkte en niet verdorde.

(p. 7)

De uitbeelding van deze snoek is weer op dubbele wijze 'misvormd'. Op de eerste plaats praten en denken snoeken niet. Op de tweede plaats is Wampoei zich zeer zelfreflexief bewust van dat wat hem van 'echte' dieren doet verschillen. Hij geniet niet zomaar van zijn lichamelijke ervaringen, hij geniet van zijn unieke vermogen, van zijn eigen 'superieure houding tegenover het verslinden' (p. 8). Het zelfbewustzijn is in dit verhaal niet in de vorm van een mannetje in de kop verbeeld, maar als gefantaseerde toeschouwers die Wampoei sprekend invoert op het moment dat hij zijn prooi opschrokt.

De projectie van het menselijk vermogen tot zelfbewustzijn op een snoek leidt tot een misvormde uitbeelding van een 'waarachtig', realistisch snoekportret. Toch is het ook weer erg moeilijk om dan de tegenovergestelde leeshouding aan te nemen: dit verhaal moet dan niet letterlijk, maar figuurlijk worden gelezen. Het zou een allegorie zijn voor een menselijke eigenschap. Maar om welke menselijke eigenschap gaat het hier dan?

Wampoei wordt steeds overmoediger. Hij gaat zijn succesvolle verslindpartijen zien als teken van zijn onoverwinnelijke levenskracht. Door zelf te moorden, door zelf

te heersen over leven en dood, heeft hij de dood overwonnen. Hij komt tot dat inzicht wanneer hij een eend heeft verslonden die eigenlijk voor zijn bek al te groot was.

Het was namelijk zo, dat Wampoei op de rand van het stikken ineens de vervulling vond van al zijn verlangens. Met die opengesperde muil, met die dichtgepropte keel, met die kieuwen die niet meer bewegen konden door de deformatie van de kop, op dat ene moment van het wegvallen van alles wat nog komen kon, waren alle krachten in hem gevaren, die hij zich altijd gewenst had als hij dacht aan de bodem van grint. De krachten van steen en onoverwinnelijkheid, van de enorme slag die hij geven kon en die alles wat zich teweer stelde vernietigde in een verlamde dood; de krachten van de triomf, wapen te zijn.

(p. 31)

Wampoei moet het uiteindelijk toch afleggen tegen 'het grote stikken', tegen de dood, wanneer een hengelaar hem aan de haak heeft geslagen. Minutieus focaliseert Wampoei zijn eigen doodstrijd.

[...] alles ging vernietigend toe en onbewogen en genadeloos en scherp. [...] Het snoer van de hengel liep misplaatst dwars door hem heen naar de haak, die binnen rondsneed en zo verminkte, dat het toch aan de grote strijd deed denken. [...] Wampoei draaide als een dolle met zijn ogen, dat voelde hij. [...] De snoek strekte zich een ogenblik helemaal recht uit en zette zijn vinnen met een slag rechtop. Zijn kieuwen bolden en kraakten en schaaften. Hij lag gestrekt op de grond. Het leger kon naar voren, langs de haak en langs het snoet. Het gestrekte lijf bleef doof. Er speelde zich niets in af. Snijden, jawel en pijn, maar verder niets.

(p. 33-34)

Dit citaat laat nog een ander aspect van Koolhaas' werk zien. In veel van Koolhaas' verhalen wordt niet alleen koelbloedig gemoord, er wordt ook uiterst uitvoerig en gewelddadig de laatste adem uitgeblazen. Koolhaas' oeuvre bevat de meest afgrijzenwekkende sterfscènes uit de wereldliteratuur. Zijn dieren gaan pagina's lang de pijp uit.

De bewering dat in zulke scènes op allegorische wijze het menselijk lijden, zijn doodsangst of doodsverlangen wordt uitgebeeld, klinkt mij lachwekkend pathetisch in de oren. Het is ronduit arrogant om deze uitgesponnen geschiedenissen van wanhoop en destructie toe te eigenen door ze tot algemene en menselijke thema's te reduceren. Wampoeis overmoedige streven om met zijn levenskracht de dood te beheersen kan met een beetje behendigheid nog wel worden vertaald tot de 'menselijke' proporties van een allegorische uitbeelding van bijvoorbeeld nazifantasiën (zie hierover Theweleit 1978). Maar in zo'n zoektocht naar gelijkenissen verdwijnen juist de vreemdste, nieuwste en meest onvoorstelbare details uit het zicht. Of andersom: wanneer de onvoorstelbare vreemdheid van Koolhaas' ondieren tot een menselijke essentie wordt bestempeld, onderschrijven we ongemerkt een uiterst extreem en morbide mensbeeld. Toch is de allegorisch lezende lezer zich daar niet van bewust, althans, men heeft Koolhaas nooit dit morbide mensbeeld verweten.

Koolhaas maakt met behulp van zijn ondieren en onmensen letterlijk het *onvoor-*

stelbare voorstelbaar. Maar ook al raakt het onvoorstelbare de mens, dat wil nog niet zeggen dat het zijn wezen definieert. De compassie die lezers wellicht voelen wanneer zij over de lotgevallen van Koolhaas' dieren lezen kan behalve door een misplaatst groeiend zelfgevoel, immers ook door lotsverbondenheid worden veroorzaakt.

Koolhaas sluit met zijn dierenverhalen daarom aan bij een traditie die gewoonlijk als het 'primitieve' beginpunt van het genre wordt voorgesteld; het totemisme. In zijn studie over Koolhaas schetst Jacques Kruithof het totemisme als een mythische verbeelding die actueel is tijdens de overgang van een zwervende jachtcultuur naar het moment dat een cultuur verbonden raakt aan een plek voor levensonderhoud. Deze zogenaamd primitieve volkeren hangen veelal een wereldbeschouwing aan die uitgaat van de verwantschap tussen mens en dier, van een groep (een clan of deel van een stam) die haar levenskracht deelt met een diersoort, of van een enkeling die in een bepaald dier een geleidegeest ziet (Kruithof 1976:16). Binnen het totemisme heeft het dierenverhaal de functie de mens met een ordelijk universum te omringen, en hem er zijn plaats in aan te wijzen (p. 18). Ondanks alle bijzondere vermogens waarover de dieren in deze totemistische verhalen beschikken, functioneren de dieren hier dus niet als allegorische spiegels. De dieren leven in deze verhalen als contigu met de mens. Mens en dier leven er *naast* elkaar en maken samen, metonymisch, onderdeel uit van een geordend universum. Die ordening is dus niet gebaseerd op gelijkenis (allegorie of metafoor) maar op de contiguitéit waarop metonymie is gebaseerd. Mens en dier hebben geen gedeeld lot, maar er is lotsverwantschap tussen hen.

Het moge duidelijk zijn dat het totemistische dierenverhaal niet noodzakelijk als een primitieve voorganger van het latere, superieure allegorische dierenverhaal hoeft te worden gezien. De superioriteit van het latere allegorische dierenverhaal raakt juist in het geding wanneer men oog krijgt voor de imperialistische verwaarlozing van verschil die de allegorische produktie van betekenis met zich meebrengt (zie voor de ideologische implicaties van de allegorie: Bal 1991 en Van Alphen 1991). De kracht van Koolhaas' dierenverhalen schuilt juist in de mate waarin hij een totemistische lotsverbondenheid tussen mens en dier stimuleert en de allegorische verbeelding onproductief maakt. Koolhaas slaat met zijn personages die dier noch mens zijn, een brug tussen mens en dier. De lezer raakt op deze wijze doordrongen van het menselijke wanneer het wordt geconfronteerd met het onvoorstelbaar dierlijke en het eigene van het andere.

BIBLIOGRAFIE

- Aart, J.C. van, 'A. Koolhaas', in: *Kritisch Literatuur Lexicon*, onder redactie van A. Zuiderent e.a., Alphen a/d Rijn/Groningen 1980.
- Alphen, Ernst van, 'Mystiek lichaam: Een geschiedenis tegen allegorie', in: *De Revisor* 1991/1 & 2, 34-40.
- Bal, Mieke, 'The Semiotics of Rape', in: *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991, 60-93.
- Bronzwaer, Wim, 'De dierenverhalen van Anton Koolhaas', in: *Het eerste spoor. Opstellen over literatuur en moderniteit*, Baarn 1991, 100-105.
- Fens, Kees, 'Holen, vijvers en nesten van Damocles', in: *De eigenzinnigheid van literatuur*, Amsterdam 1964.
- Fletcher, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca 1964.
- Koolhaas, Anton, *Vergeet niet de leeuwen te aaien en andere dierenverhalen*, Amsterdam 1957.
- , *Er zit geen spek in de val en andere dierenverhalen*, Amsterdam 1958.
- , *Gekke witte en andere dierenverhalen*, Amsterdam 1959.
- Kruithof, Jacques, *Vertellen is menselijk. Essay over Koolhaas*, Groningen 1976.
- Theweleit, Klaus, *Männerphantasien*, Reinbek bei Hamburg 1978.

NOOT

Dit essay verscheen eerder in: Ernst van Alphen, *De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur*, Amsterdam 1993, 30-40.

Dierenfabels in het oude Mesopotamië

INLEIDING

De grote culturen van het oude Nabije Oosten waren tot de helft van de vorige eeuw voor ons vrijwel een gesloten boek. Via de bijbel had men gehoord van de grote rijken van de Assyriërs en de Babyloniërs, maar een werkelijke voorstelling van hun politieke en culturele betekenis kon men zich pas na de grote opgravingen aan het eind van de vorige eeuw vormen. Van zeer groot belang bij de ontsluiting van deze culturen was de ontcijfering van het spijkerschrift omstreeks 1850. Dit spijkerschrift heeft men aangetroffen op kleitabletten, opgegraven in vrijwel het gehele Nabije Oosten van Iran tot zelfs in Egypte. Het spijkerschrift was in het 3de en 2de millennium het medium voor het vastleggen van veel talen van het oude Nabije Oosten en speciaal Mesopotamië, zoals het Sumerisch, het Semitische Akkadisch met zijn dialecten Assyrisch en Babylonisch, het Indoeuropese Hettitisch, Hoeritisch en nog enkele andere talen. Mesopotamië is steeds het gebied geweest waar veel talen naast elkaar gesproken en geschreven werden. In het algemeen kan men stellen dat vanaf ca. 2600 v.C. het Sumerisch de taal was van het zuidelijk deel van Babylonië (Zuid-Mesopotamië), ook wel Sumer genaamd, en het Akkadisch (Oostsemitisch) de taal van het noordelijk deel van Babylonië, ook wel Akkad geheten. Het Akkadisch werd verder als cultuurtaal en administratieve taal gebruikt van Noordwest-Mesopotamië tot in Syrië.

Zuid-Mesopotamië was voor de landbouw volledig afhankelijk van kunstmatige bevoeiing. Via een ingewikkeld stelsel van kanalen en sloten, bracht men water vanuit de rivieren op de akkers. Dit bevoeiingssysteem is zeer onderhoudsgevoelig. Het onderhoud van de kanalen werd veelal georganiseerd door tempel en paleis en door dienstplichtigen uitgevoerd. Dit werk en de vergoeding in de vorm van graanbetalingen moesten nauwkeurig worden geadmistreerd. Dit is waarschijnlijk de oorsprong van de bureaucratie van Mesopotamië. De godin van de graanbetalingen, Nisaba, is dan ook tevens de godin van schrijfkunst. Dankzij de vrijwel onbeperkte houdbaarheid van het schrijfmateriaal, de kleitablet, kunnen we de ontwikkeling van de bureaucratie in Mesopotamië goed volgen, al moet men bedenken dat nog steeds erg veel materiaal niet is opgegraven.

De schrijver vormde de spil van deze bureaucratie. De schrijver leerde spijkerschrift schrijven in schrijversscholen. Men moet zich niet een te grootse voorstelling maken van deze schrijversscholen; een schrijversschool was vaak niet meer dan het huis van een schrijver, waar hij schrijfonderricht gaf. De opleiding tot schrijver was

in de eerste plaats praktisch, gericht op het beroep van administrateur in dienst van grotere of kleinere instellingen en bedrijven. Toch heeft men vanaf de oudste periode, ca. 3000 v.C., ook tabletten aangetroffen met seriewerken, een soort encyclopedieën. Aan deze werken kan men een zekere theoretische instelling niet ontzeggen (systeemdwang en paradigmavorming), ook al bleef het doel van deze lijsten praktisch: het aanleren van tekens en woorden, uitdrukkingen en formuleringen, die nodig waren in administratieve en juridische documenten, of in de vaak propagandistische inscripties van vorsten. Over het schoolbedrijf in de Oudbabilonische periode, 2000-1700 v.C., zijn we goed ingelicht dankzij de opgravingen in de schrijverswijk van Nippur, het 'Vaticaan' van het oude Mesopotamië. Aan de hand van de verschillende soorten daar aangetroffen oefentabletten kan men het lesprogramma van de Oudbabilonische school reconstrueren. Sumerisch was de school- en geleerdentaal in de Oudbabilonische periode en bleef dat tot in het eerste millennium.

Men begon in de school met het afschrijven van eenvoudige tekenlijsten en later encyclopedische lijsten met naar teken geordende combinaties van woordtekens. Naast 'taal' hielden de jongste schrijversleerlingen zich ook al bezig met 'rekenen', blijkens de wiskundige opgaven op de leerlingtabletten. Men heeft veel lensvormige oefentabletten gevonden, waarop de leraar aan de platte voorkant de opgave schreef, die de leerling vaak nog met onbeholpen hand aan de achterkant naschreef. Vrijwel direct na het leren naschrijven van de eenvoudige tekenlijsten en ongeveer tegelijk met de encyclopedische lijsten, leerde men Sumerische zinnen aan de hand van 'spreekwoorden' schrijven. 'Spreekwoord' is een onder assyriologen ingeburgerde term voor allerlei korte, literaire eenheden in het Sumerisch of Akkadisch, zoals vaste zegswijzen, raadsels, vermaningen, verhaaltjes, religieuze gewoonten en magie (Falkowitz 1981:78-103). Na de 'spreekwoorden' kwam de studie van het ingewikkelde Sumerische werkwoord aan de hand van teksten met grammaticale rijtjes en literaire werken.

DIERENFABELS IN DE 'RETORISCHE COLLECTIES'

De reden voor de keuze van spreekwoorden als oefenstof was ongetwijfeld dat spreekwoorden behoorden tot de volksliteratuur, die tamelijk dicht bij de alledaagse werkelijkheid van de schrijversleerling stond. De spreekwoorden zijn vaak als een zogenaamd retorische collectie op één groot tablet bijeengebracht. In deze retorische collecties komen nogal eens dieren voor. Twee retorische collecties zijn zelfs volledig aan dieren gewijd: collectie 5 (Gordon 1958) en collectie 8, en één voor een groot gedeelte: collectie 2 (Gordon 1959). In een aantal spreekwoorden worden dieren handelend of sprekend opgevoerd. In de literatuurwetenschap is dat één van de criteria om een verhaaltje dierenfabel te noemen (Abrams 1971:5-6). Daarom zou men zonder moeite enige 'spreekwoorden' kunnen kwalificeren als dierenfabels. Uit de vele dierenvergelijkingen in de Sumerische literatuur valt op te maken dat het dier een belangrijke rol speelde in de alledaagse werkelijkheid van de Mesopotamiër. Ook in de Mesopotamische iconografie speelt het dier een belangrijke rol.

Het verhaalelement in de meeste diersprekwoorden is echter gering, het beperkt zich veelal tot één gebeurtenis (G) + reactie van het dier (R). Dergelijke

spreekwoorden kunnen dan ook nauwelijks als fabels worden aangemerkt, maar meer als echte spreekwoorden, waarin dieren levenswijsheid verkondigen. Vaak is het voor ons moeilijk de betekenis helemaal te vatten:

2.82

- G Twee ezels van een inwoner van Akkad waren weggelopen.
R 'Als hij komt en [ons] neersteekt, is dat een zonde voor altijd.'

(Voor de inwoners van Akkad is de ezel blijkbaar een soort heilig dier.)

5.57

- G Een leeuw heeft een wild zwijn gevangen en hij blijft hem maar slaan:
R 'Tot nu toe verzadigt je vlees mijn mond nog niet, maar je geschreeuw is te veel voor mijn oor.'

(Spel met de begrippen 'vol zijn', 'verzadigen' en 'veel zijn'.)

5.83

- G Een hond... en likt een molensteen (bovenste en onderste molensteen) met zijn tong.
R Hij zegt tot zijn kameraad: 'Het is een boodschap [voorteken] van boven: Ik zal je met een dubbel kleed bekleden.'

(Mogelijke verklaring: In de delen van de molensteen wordt het dubbele kleed van het voorteken gezien. Eenvoudige gelovigen zijn goedgelovig.)

5.103

- G Opeen hond, die in de winter lange, koude dagen doormaakt, [valt sneeuw neer?] en die omsluit zijn neus.
R 'Omstreeks de zomer maak je een stroom water op mijn neus.'

5.116

- G Een hond ging naar een feestmaaltijd. Maar toen hij botjes ervan gezien had, ging hij weg.
R 'Waar ik heenga, zal ik meer eten dan hier.'

Het blijft een moeilijke vraag, wat er eerst was: de fabel of de zegswijze. Het voorbeeld van het spreekwoord van de klaagzanger – niet een echt dierenspreekwoord – laat zien hoe men soms een verhaal als een conditionele zin kan formuleren en kan condenseren in een spreekwoord.

2.101

- G Wanneer een klaagzanger een leeuw in het veld tegenkomt, maar weet weg te gaan, treft hij in de stad in de poort van Inanna de leeuwfiguur van klei aan de zijkant met een werpspeer [zeggende]:
R 'Wat deed je broer in het veld?'

(De klaagzanger is een bekende figuur in de cultus van de godin van de seksualiteit Inanna, in haar tempel voelt hij zich pas weer veilig.)

Aan de spreekwoorden 2.67 en UET 6 nr. 216 kan men zien dat de traditie hetzelfde aforisme soms verschillend overlevert.

2.67

- G Nadat de vos in zee geplast had, [zei hij]:
R 'De hele zee is mijn plas.'

UET 6 nr. 216

- G De vos zei, toen hij in de Tigris plaste:
R 'Ik doe de vroege vloed rijzen.'

Complexer zijn spreekwoorden met een dialoog. Er heeft een gebeurtenis plaatsgevonden of er is een bepaalde situatie, naar aanleiding waarvan een dier een opmerking maakt (G). Op die opmerking van het ene dier reageert het andere dier (R):

5.1

- G De olifant richt zich trots op. 'Er is niets zoals ik, dat...'
R Het... vogeltje antwoordt hem:
'Ik ben voor de maas van het voor mij [opgestelde] net even groot als jij.'

5.72

- G Wolven naderden de afvoerbak van het dak van een huis [*en zeiden ertegen*]:
'Vorig jaar werden we weggejaagd door je stank.
Ach, dit jaar worden we nog steeds weggejaagd.
Hoe lang nog moeten we je stank vervloeken?'
R 'Ach, wat zal ik eten nu ik honger heb?'

UET 6 nr. 238

- G Dakbalken vallen op een vos en een rat komt naar hem toe: 'Alles van jou is kapot.'
R 'Als jij dat [*kapotte lichaam*] niet benadert [*om het op te eten*], zal alles van jou daaraan gelijk zijn.'

UET 6 nr. 308

- G Aldus spreekt een jonge vos tot zijn moeder: 'Ik ga naar buiten en zie niemand.'
R Zijn moeder antwoordt hem: 'Je moet je blik naar iemand wenden.'

UET 6 nr. 315 a

- G Een vos zwemt in de rivier, [hij ziet] een hond voor zich uit het droge opgaan.
'Waarheen ga je boven mij het water uit?'

- R 'Op het droge, waarop ik ben aangekomen, houd ik mijn blik van boven op jou gericht.'

Slechts enkele spreekwoorden bevatten korte verhaaltjes die men dierenfabels kan noemen.

2.69

GI De vos zegt tot zijn wijfje: 'Kom, laten we Uruk als een prei stukbijten, laten we Kulaba als een sandaal aan onze voeten doen.' [*Uruk-Kulaba is één stad*]

G2 Als zij de stad nog niet op drie en een halve kilometer genaderd zijn, schalt de stad van het hondegeblaf.

R 'Dienstmeisje van Tummal [*stad*], dienstmeisje van Tummal [*vossewijfje*], kom mee naar jouw verblijfplaats. De stad schalt van het kwaad.'

5.55

GI Een leeuw heeft een hulpeloos geitje gegrepen.
'Laat me gaan, ik zal je mijn kameraad de ooi geven, wanneer ik ben teruggekeerd.'

RI 'Als ik je laat gaan, zeg me dan je naam.'
Het geitje antwoordt de leeuw: 'Weet je mijn naam niet?
"Men zal je verstandig maken" is mijn naam.'

G2 Wanneer de leeuw naar de veekraal is gegaan en 'Ik heb je vrijgelaten' blijft roepen,

R2 antwoordt zij [*het geitje*] hem van gene zijde: 'Jij hebt mij, "Je bent verstandig gemaakt", vrijgelaten in ruil voor schapen die hier niet wonen.'

5.102

GI Een hond op weg naar de markt brak het telraam van een assistent-koopman.

RI Direct nadat hij hem ervan afgehaald had, vroeg hij zijn staart: 'Hij heeft alles achter mij opgesteld. Zeggen ze [dan toch] goede dingen van jou?

Ach, ik zal me 's nachts omkeren en alles dan [op]nemen.'

G2 Ook toen brak hij na het omkeren zijn telraam.

Nadat hij [*de assistent-koopman*] hem weggeduwd had, en hem op straat liet zitten,

R2 vroeg hij opnieuw de staart: 'Zal ik maar zoals vroeger voor je uitgaan?'

Naast de beknopte fabels in spreekwoordvorm treft men ook in andere literaire genres, zoals literaire brieven en dialogen, dierenfabels aan. In sommige gevallen kan men een zekere evolutie waarnemen. Een interessant voorbeeld van de ontwikkeling en uitbouw van een aforisme tot een brief is het volgende voorbeeld:

3.150

Eridu is wel in weelde gebouwd, maar de apen zitten vol afgunst te staren [achter de deur] van het huis van de opperzanger.

BRIEF B 14

I Zeg tot mijn moeder Ludiludi. Aldus spreekt meneer Aap:
 'Ur is de stad van de welstand van Nanna,
 en Eridu is de stad van de welvaart van Enki.
 Maar ik zit achter de deur van het huis van de opperzanger
 5 en ik word verteerd door begeerte. Laat mij er niet door sterven.
 Brood noch water worden er ooit ververst.
 Stuur mij een ijlbode, het is dringend.'

Het motief van het spreekwoord, dat alles in de tempel in rijke mate aanwezig is maar dat de apen in de tempel niets krijgen, is uitgebouwd tot een brief van een aap aan zijn moeder Ludiludi, wat zo iets als 'persoon van het recht, hij/zij die recht verschaft' betekent. Deze brief is weer opgenomen in een andere schoolcollectie: de collectie van Sumerische literaire brieven, die ook het praktische doel had de schrijversleerling te trainen brieven te schrijven die betrekking hadden op allerlei situaties. Klaagbrieven van een zoon tot vader of moeder is in de opgegraven privé-correspondenties dan ook verscheidene malen aangetroffen.

Met de problematiek van dit spreekwoord en brief vergelijkbaar is de 'Instructie van de hond', een tekst die men ook als een soort fabel kan beschouwen. Dit unieke tweetalige werk uit de stad Sippar uit de laat-Oudbabylonische periode, voert twee honden ten tonele. Eén van beide houdt een pessimistische monoloog die ons doet denken aan ook van buiten Mesopotamië bekende gedichten over een lijdende rechtvaardige, of de instructieliteratuur (men kan bijvoorbeeld denken aan het Sumerische gedicht 'De god van een mens' en de 'Instructie van de boer', het Akkadische 'Ik wil de heer der wijsheid prijzen' [Ludlul bēl nēmeqi] of de Hebreeuwse boeken Job en Prediker). Het gaat om een soort afscheidsrede, waarin de ene hond zijn kameraad waarschuwt voor het slechte leven in de tempel van een andere godheid dan de hondengodin Gula-Bau.

INSTRUCTIE VAN DE HOND

[...]

Een hond... met een hond. De hond gaf de [andere] hond opdracht te ver[trekken?]:
 'Mijn kameraad, ik vraag je één ding:
 minacht ik persoonlijk in het huis van Nanna ooit de Abzu? [groot reinigingsbas-
 sin]

De portier, de schoonmaker, zij die in het huis binnentreden, waarom [doen zij het wel]?

Vanwege mijn meesteres Bau heb ik behalve in de tempel van Nanna geen ambt en standplaats.

Van mijn verwanten en familie is er niemand in de tempel van Nanna.

Terwijl ik in het Ekišnugal van Nanna niets aanraak, behandel ik de ... als een reinigingspriester. ...

En de mensen verkeren met hem [*reinigingspriester*] de hele dag.

Voor de prijs van één brood vermeldt niemand mij met ere. [*d.w.z. bedankt men mij met maar één stukje brood*]

'Zet die hond eruit! Jaag die hond weg!' zeggen zij tegen mij.

Daarom zeggen onze voorgangers:

'Zonder dat ik iets eet, neemt men mij het kleed af.

Zonder [taak] te waken, slaap ik de hele nacht niet.'

Dat is het vonnis van [*de maangod*] Sin.

Hij die het beste van zijn huis eet [*reinigingspriester*], verwaarloost zijn huis.

Wij die in zijn huis helemaal niets aanraken, worden als vervanging ...

Hij die zich voor Sin buigt [en bidt:]

'Dagelijks [ga ik] vier maal naar uw huis.'

...alles, wat... in uw huis...?

DIERENFABELS IN DE MEEST UITGEWERKTE FORM: DISPUTEN

In de Sumerische en in de Akkadische literatuur is het genre van de disputen (Sumerisch: adamanduga [wedstrijd]; Arabisch: manāzara [wedstrijd], munāfara; Frans: tensons; Italiaans: tenzone) bekend. Deze disputen speelden blijkens de vele exemplaren die men heeft gevonden een belangrijke rol in de schoolwereld. In dergelijke composities maakte de schrijversleerling kennis met allerlei aspecten van het dagelijks leven en de cultuur van het oude Mesopotamië, wanneer hij bijvoorbeeld de verdiensten van de ooi (wol, kleding enz.) ten opzichte van graan (voedsel, offers enz.) moest beschrijven of afschrijven. De disputen liggen dan ook in het verlengde van de encyclopedische handboeken van de Mesopotamische school. De adamanduga's zou men ook fabels in dispuutvorm kunnen noemen. In de meeste treden dieren als elkaars opponenten op.

Uit de in de Oudbabylonische periode (1800-1600 v.C.) opgetekende Sumerische literatuur zijn de volgende disputen bekend: 1. Hak en ploeg; 2. Zomer en winter; 3. Boom en riet; 4. Kraanvogel en raaf; 5. Ooi en graan; 6. Vogel en vis; 7. Herder en landbouwer; 8. Bovenste en onderste molensteen; 9. Zilver en koper; 10. Reiger en schildpad (geen dispuut, maar een soort proces met dispuutachtige trekken).

Uit de literatuur van na de Oudbabylonische periode zijn de volgende Akkadische disputen of dispuutachtige verhalen bekend: 1. Vos, wolf en hond (dispuut?); 2. Tamarisk en dadelpalm; 3. De populier en andere bomen (o.a. laurier); 4. Nisaba (godin van de graantoewijzingen) en tarwe; 5. Rund en paard; 6. Muilddier en ?; 7. Spin en ?.

Aan de hand van de in vertaling opgenomen disputen van 'Vogel en vis' en 'Reiger en schildpad' wordt duidelijk hoe disputen meestal zijn opgebouwd:

1. De kosmogonische inleiding, waarmee de meeste disputen beginnen, is toegespitst op de disputanten. De inleiding is dus in feite etiologisch: ze geeft een verklaring hoe de disputanten ontstaan/geschapen zijn en wat hun leefgebied is. Vergelijk Vogel en vis r. 1-21 'Toen in de oertijd...'; Reiger en schildpad r. 1-21. Men kan deze inleidingen vergelijken met de situatieschets (G) in de spreekwoorden in dialoogvorm. (Vgl. Prov. 5.1; UET 6 nr. 238; 308; 315a.)
2. De pleidooien en/of (daarbij behorende) handelingen worden meestal ingeleid en afgesloten met vaste uitdrukkingen: 'Voorts antwoordde de vis de vogel', 'Toen had de vogel de vis daarmee beledigd', 'Niets waarmee de vogel hem had beledigd, trok hij zich aan' (Vogel en vis r. 59, 54, 56). Bepaalde vormen van het werkwoord benadrukken het belang van een gebeurtenis in het verhaal (Sumerisch werkwoordelijk voorvoegsel *na-* = 'Toen...', 'het geschiedde dat...'; Reiger en schildpad r. 10, 31). De verhouding van handeling en redevoering is per dispuut verschillend. In Reiger en schildpad – meer een proces dan een dispuut – wordt de handeling uitvoeriger beschreven en is er minder plaats ingeruimd voor de redevoering. Ook dit onderdeel van de disputen kan men als uitbouw van de spreekwoorden in dialoogvorm beschouwen.
3. Het oordeel is het nieuwe element in de disputen en de afsluiting van de wedstrijd of het proces. Meestal wordt het oordeel aan Enki, de god van de witte magie en de wereldorde, gevraagd. In het dispuut van 'Vogel en vis' wordt echter ook het oordeel van koning Šulgi gevraagd, als wijze, oordeelkundige rechter die bovendien de school te Nippur heeft gesticht.

De disputen zijn dus een soort kunstmatig uitgebouwde dialoog-spreekwoorden, waarin de schrijver allerlei in de school verworven kennis van de encyclopedische lijsten en stijlen van retoriek en het dagelijks leven verwerkte. De stijl van pleidooien voor de rechters in echte processen is waarschijnlijk ook in de disputen geïmiteerd. De soms voorkomende scheldpartijen zijn ook bekend uit andere composities (diatribes).

VOGEL EN VIS

[*Kosmogonische inleiding*]

- I [Toen indertijd, in de oertijd] het goede lot bestemd was
[en An en Enlil] de regels van hemel en aarde hadden ingesteld,
[heeft Nudimmud, de grote vorst], de heer met het ruime verstand,
[van de goden, die het lot bestemmen, waarlijk de derde,
5 [de wateren] verzameld en een vaste loop gegeven.
[De rivieren, die wel]vaart en goed nakroost verwekken, nam hij ter hand;
[de Tigris] en de Eufraat legde hij naast elkaar, hij bracht water uit de berglanden erin.
Hij maakte de kleine [kanalen] schoon en legde geulen aan.
Enki legde ruime stallen en veekralen aan en voorzag die van herders en opzichters.

- 10 Steden en dorpen vestigde hij en liet de zwarthoofdigen [*Sumeriërs*] talrijk worden.
 Hij liet hen een koning krijgen als hun herder, verhief hem tot vorst over hen
 en hij liet de koning in het bergland opgaan als de ware zon.
 Enki verbond de watervlakten met elkaar, liet er oud en jong riet groeien.
- 15 Vis en vogel liet hij de moerassen en meren bevolken,
 gaf hun in [alle wateren] levende wezens tot voedsel.
 [De heer] van de overvloed van de goden [*Enki*] plaatste [de god...] aan hun zijde.
 Nadat Nudimmud [= *Enki*], de verheven vorst, de heer met het ruime verstand,
 hen te midden daarvan gemaakt had,
 vulde hij de rietbossen en moerassen met vissen en vogels.
- 20 Hij liet hen hun territorium vinden,
 en hen de regels ervan onderkennen.
- [*Eerste optreden van de vis*]
 Te dien dage legde de vis eieren in het moeras
 en de vogel nestelde aan het begin van de rietlanden.
 De vogel deed de vis opschrikken van zijn have in het zoete water.
- 25 De vis trad op haar toe en riep tot haar.
 Hij prees zichzelf en maakte ruzie.
 In het geding over hun twist richtte hij zich op en trad strijdlustig aan.
 In verwarring zei de vis tot de vogel:
 'Er is in de mond van de talrijke vogels [voor mij] niets smadelijks,
- 30 het lawaai van jouw stem in het meer is [veeleer] het lispelen van een klaaglied.
 [Aan jou, druipend? van het vele eten, de hof met je poep vullend,
 hebben de kok, de brouwer en de portier, die in de tempel wonen, een hekel.]
 Als jij, veelvraat, kwalijk poepend,
 op het veld staat, schreeuwen ze tegen je en jagen je weg.
 In de vore maken de jonge ploegers een strik voor jou en
 de gaardenier stelt een net voor je op in de vruchtentuinen.
- 35 Hij kan zijn arm niet laten rusten van de slinger en om jou niet neerzitten.
 Jij richt verwoestingen aan in de groentetuinen en maakt hen [*tuinlieden*] niet blij.
 Op de drassige randen van de velden staan je nare sporen.
 Vogel, die geen waardigheid kent, de hof met poep vullend,

- de schoonmaakjongens, die telkens de tempel schoonvegen, ja-
gen je met een touw weg.
- 40 Door je lawaai verstoort je de tempel, om weg te komen van het
geschreeuw
gaan ze het heiligdom binnen.
Maar als over koeien en schapen spreken zij [over je] bezwerings-
gebeden uit,
gieten uit smalle kruiken koel water voor je uit
en slepen jou weg als een offergave.
- 45 De vogelaar voert je met gebonden vlerken mee.
[De visser brengt je het paleis binnen.]
Ze [binden] je veren [bijeem], stelen je [mooie] uiterlijk.
Je geschreeuw is een dorsvloer met stro, waartoe dient je vliegen.
Met je kwalijke geschreeuw verstoort je de nacht, niemand kan
aangenaam slapen.
- 50 [De bakker, de brouwer en de portier, wonend in de tempel,
hebben een hekel aan je.]
Vogel, ga weg uit het moeras, je lawaai is me te veel.
Ga weg naar de kuil boven op de stofhoop, daar hoor je thuis.’
- [*Eerste optreden van de vogel*]
Toen had de vis de vogel daarmee beledigd.
- 55 De vogel met het bonte uiterlijk, was zich bewust van haar
mooie, bonte aanschijn.
Niets waarmee de vis haar had beledigd, trok zij zich aan.
Alsof zij een kindermisje was, zong zij wiegelieljes.
Zij besteedde geen aandacht aan het woord van hem. Een kwalijk
geluid bracht zij voort.
Voorts antwoordde de vogel de vis:
- 60 ‘Hoe kun je zo arrogant optreden, jij, die jezelf zo vernedert.
Je mond loopt over je heuvel-neus heen, je kunt niet naar achteren
kijken.
Bultenaar, kreupele, draai je nek eens naar je voet!
Onaangenaam ruikend, zodat men gaat braken, trekken [de men-
sen] voor jou de neus op.
Geen trog kan jouw normale eten bevatten.
- 65 Hij, die je aanvoert, durft met zijn hand zijn huid niet aan te
raken.
In de grote wateren en de wijde meren ben ik je politieagent.
Ik laat je niet de zoete planten ervan eten, zij zijn nader tot mijn
mond.
Je kunt niet vol zelfvertrouwen in de rivier heen en weer gaan,
mijn woeste wind bedekt je.
Je kruipt van mij weg de rietbossen in.
- 70 Van je kleintjes maakt men voor mij een voedselgave en jij geeft
het mij als voedsel.

- Je groten zijn waarlijk mijn [voedsel] dat de plaats van de feestmaaltijd wordt binnengebracht.
Ik ben de mooie en wijze vogel.
Het patroon van mijn bekleding is mooi bewerkt.
Aan jouw reine oervorm is geen werk besteed.
- 75 Ik behoor in het paleis van de koning te wandelen
en in de hof is mijn zang alleen gepast.
Mijn luid ingezette zang is zoet,
bij de persoon van Šulgi, de zoon van Enlil, past het als enige.
De rijke opbrengst van de tuinen is mijn grote voedselgave.
- 80 Pap, mout van volkoren, gierst- en gerstemeel [van de grote herder] zijn mijn lekkernij.
Hoe kun je zo mijn verhevenheid miskennen, buig je diep neer!’
- [Tweede optreden van de vis]
Toen had de vogel de vis daarmee beledigd.
De vis, woedend, vertrouwend op zijn vorstelijke heldenkracht, rustte op de grond als een dichte mistbank, stelde zich op voor de wedstrijd.
- 85 Niets waarmee de vogel hem had beledigd, trok hij zich aan.
‘Het wordt jou aangerekend,’ zei hij ter ontkrachting.
Voorts antwoordde de vis de vogel:
‘Bek met verminkte basis, met krom uiteinde, gespleten bek, dunne bek,
je pikt in onwetendheid, je gaat niet met jezelf te rade.
- 90 Veelvraat, gedrocht, de hof met poep vullend,
de schoonmaakjongens die de tempel schoonvegen, jagen je met een touw weg.
De bakker, de brouwer en de portier, wonend in de tempel, hebben een hekel aan je.
Vogel, je hebt mijn grootheid niet onderkend, je interesseerde je niet voor mij.
Mijn zwakte of sterkte heb ik niet van je vernomen, je babbelt met een gezwollen bek.
- 95 Ga mijn daden na en stel je dan buitengewoon nederig op.
Je boodschap is een zware zonde, je gaat niet bij jezelf te rade.
Ik, de vis, ben degene die de welvaart voor het reine heiligdom bijeenbreng.
Ik ben degene die de spijsoffers [voor de goden] trots naar het prachtige Ekur breng.
Zoals de graangodin ben ik er voor de spijziging van het land, ik ben haar helper.
- 100 De mensen besteden aandacht aan mij, hun blik is op mij gevestigd.
Als op een oogstfeest verheugen zij zich over mij, is er interesse voor mij.

Vogel, van alle grote dingen die je gemaakt hebt, wil ik je het overdrevene laten weten.
Met de onbeduidendheid van je leugenachtig gepraat wil ik je hand vullen.'

[Derde optreden van de vis]

105 Toen smeedde de vis een plan tegen de vogel.
Stil en stiekem ging hij naast haar heen en weer.
Toen de vogel van haar nest oprees om voor haar jong voedsel te halen,

zocht de vis een stil plekje ernaast op,
en sloeg het nest van gras gemaakt in elkaar tot een ruïne.
Haar welgebouwde vertrekken verwoestte hij, haar voorraadkamer rukte hij uit.

110 Haar erin gelegde eieren maakte hij kapot en wierp ze uit over de zee.

Zo sloeg de vis het voor de vogel plat en hij vluchtte van haar weg door het water.

[Nogmaals had de vis de vogel hiermee beledigd.]

[Tweede optreden van de vogel]

Toen klapwiekte de vogel met het aanschijn van een leeuw en klauwen van een arend
naar haar nest en vloog haastig terug.

Als een orkaan midden in de hemel wervelend, cirkelde zij in de hemel rond.

115 Toen spreidde de vogel starend naar haar nest haar vleugels en klauwen.

Zij trapte op haar [eens] van gras gemaakt en goedgebouwde nest als op het brede veld.

Als een priesteres stootte haar mond klachten uit in het midden van de hemel.

De vogel zocht her en der naar de vis en doorzocht de water-vlakte.

De vogel keek in de rivier en lette er goed op.

120 Alsof zij door het water wegvluchtte, strekte zij haar poten uit.

Zijn gebroed werd door haar bijéengebracht en zij liet niet los.

Zo nam de vogel wraak en haar hart [kwam tot rust].

Voorts antwoordde de vogel de vis:

'Betweterige domoor, doof warhoofd, waanzinnige vis.

125 De mond van wie op de kade rondgaan, krijgt niets te eten, zolang jij de hele dag op voedsel uit bent.

Zwijn, schoft, zijn eigen drek opetend, gedrocht,
wachter die naast de brouwerij woont, die het vanzelf laat lopen,
vis, men maakt je heet als vuur voor mij, en [legt je neer] op de plaats waar bilzekruid groeit.

- Zonder dat je het weet, trekt men [met een draai] je kop eraf en strekt men de dodelijke hand naar je uit.
- 130 Je opschepperij heeft door wat het zelf gemaakt heeft zichzelf kapot gemaakt.
Maar ik, de vorst, die vliegt in het hemelruim en over de aarde heen en weer gaat,
over mijn handel en wandel is er onder alle hemelingen vreugde.
[...] gaven de grote vorsten aan de vis.
- [134-137 *beschadigd*]
Hoe kun je zo mijn verhevenheid miskennen, buig je diep neer!
Nogmaals had de vogel de vis beledigd.
- [*Vraag om het oordeel*]
- 140 Toen opende de vis tot de vogel de mond en keek haar dreigend aan:
'Laten wij niet met onze eigen woorden onszelf verheffen. Onze rechter velt het vonnis.
Ik wil onze rechter en oordelaar Enki ons vonnis laten vellen.'
Zij beiden lieten wegens hun rivaliteit en hun kwalijke twist,
om de heer hun grootheid bekend te maken,
- 145 de twist in de Abzu? van Eridu plaatsvinden en hielden de wedstrijd.
Maar hij [*Enki*], overdonderd als door het lawaai van...
kroop als een [...] weg.
- [*Pleidooi van de vogel*]
Voor Šulgi, de zoon van Enlil,
de wijze raadsman, kalmeerden zij en zij zochten [bij hem] recht:
- 150 '[Gij], wiens uitspraak waar is, [vestig] op mijn woord uw aandacht.
Gij hebt mij... tot mijn... gegeven en ik heb erin eieren gelegd.
Gij hebt mij het... geschonken en gegeven om ervan te eten.
[De vis...], die gij er gesteld hebt,
[heeft...] en mijn huis kapot gemaakt.
- 155 [De vis] heeft mijn nest, van gras gemaakt, tot een ruïne geslagen.
[Mijn goedgebouwde vertrekken heeft hij] verwoest en mijn voorraadkamer uitgerukt.
Nu hij mijn eieren kapot gemaakt heeft en over de zee uitgeworpen heeft,
en wanneer hij, mijn rechtsgeding onderzoekend, is teruggekomen op mijn zaak,
buigt hij zich neer, [...] bekeken hebbend.'
- 160 Hun [rechter Šulgi?] opende zijn mond
en sprak een groot [woord] uit zijn hart:
'Wanneer ik een uitspraak doe om het hart te plezieren

- grijpen zij het aan om te twisten.’
 Als door... gegrepen gingen zij voor hem opzij.
- 165 Als stotige [stieren] stoten zij op elkaar.
 ‘Moge gij... voor mij aangenaam maken.
 Gij, die de regels en ambten in orde brengt, kent de ambten van de
 bewoonde wereld,
 gij, [Enki, koning van de Abzu], zijt bezonnen, in rechtszaken
 verstandig.’
- [Oordeel]
 Hij [Enki] antwoordde vis en vogel:
- 170 ‘Het is gepast dat de vogel in het Ekur verkeert, zijn gezang is
 aangenaam.
 Vanaf de reine offertafel van Enlil ga jij voorop.
 In het huis van de grote goden is je luide zang fijn.
 Over jouw luide gezang verheugen zich de Anunna-goden.
 Het past volledig bij de avondmaaltijd in de grote hal van de
 goden.
- 175 Het gedruis van het paleis van Šulgi is aangenaam.
 Šulgi, de zoon van Enlil, [heft] het hoofd ten hemel.
 (sporen)
- Om de wedstrijd van vis en vogel
- 180 zij Šulgi, de zoon van Enlil, geprezen.

REIGER EN SCHILDPAD

- [Ontstaan van de rietbossen]
- 1 De rietlanden, welke hij [Enki] ook maar aanriep,
 hun groei is goed.
 De brede rietlanden van Tutub, hun groei is goed.
 De watervlakte van Kiritabba, zijn groei is goed.
 Het Adarra van Akšak, zijn groei is goed.
 De verbonden meren van Enki, hun groei is goed.
- 5 Het kleinere meer, het meer van Enki, zijn groei is goed.
 De rietscheuten van Enki, hun groei is goed.
 In Ur, de kleine gizi-rietstengels, hun groei is goed.
 In Ur, de talrijke koeien en kalveren, hun groei is goed.
- [De verschillende planten en bomen in de rietbossen]
- 10 In die tijd werd het water vanuit de rietbossen afgeleid en kwam
 het in de schaapskooi te voorschijn.
 De ardadillu-plant, zijn zaad wijd vanuit de rietbossen versprei-
 dend,
 en de kleine komijnplant kwamen op uit de grond,
 het zijn leuke jongetjes.

Kleine rietstengels maakten hun haar op, het zijn leuke meisjes.
 Het ubzal-riet komt even hoog als de stad,
 het zijn leuke jongemannen.
 15 Het dunne riet is bedekt van top tot teen, het zijn leuke bruiden.
 Het dunne riet is ingewonden van top tot teen,
 het zijn leuke baby's.
 Het hoge riet graaft zich in de aarde, het zijn leuke oude mannen.
 Het gizi-riet bedekt zichzelf, het zijn leuke oude vrouwen.
 De rietbossen heffen mooi het hoofd op, het is de goede Gudea.
 20 De populieren heffen het hoofd op aan de waterlopen,
 het zijn goede koningen.
 De [?] vol bladeren, het zijn goede prinses.

[Eerste optreden van de schildpad, smeekbede tot Enki]

In die tijd richtte hij, die naast de rietbossen de oever bewoont,
 zijn smeekbede tot hem [Enki]:
 'Ik wil de eieren van de reiger weghalen en in zee gooien.
 De vogel, de omkoper, moge [u] niet omkopen.
 25 De reiger, de omkoper, moge [u] niet omkopen.
 Zij vangt vissen, verzamelt eieren, schuift ze opzij.
 [Zij vangt] de karpers in het zoete riet, schuift ze opzij.
 [Zij vangt] de barbelen in het zoete riet, schuift ze opzij.
 [Zij vangt] de ...vissen in ligi-gras, schuift ze opzij.
 30 [Zij vangt] het vissegebroed dat verwekt is aan de rand ervan,
 schuift ze opzij.'

[Eerste optreden van de reiger, smeekbede tot Enki]

Toen doorstak de reiger de eieren en brak ze stuk in zee.
 De vogel, de omkoper, richtte haar smeekbede tot hem.
 De reiger ging tot koning Enki zijn huis binnen en sprak tot hem:
 'Geef mij de... de brede plek, opdat ik daar eieren legge.
 35 ...gaf haar... mee.
 ...bracht het goede voor haar tot stand.
 ...waarlijk het goede... van de zee was het.
 In de rietbossen van de vogels
 In de... van de..., legde zij eieren.
 40 [In de brede rietlanden van Tutub], legde zij eieren.
 In de watervlakte van Kiritabba, legde zij eieren.
 In het Adarra van Akšak, legde zij eieren.
 In de verbonden meren van Enki, legde zij eieren.
 In het kleine meer van de meren van Enki, legde zij eieren.
 45 In de rietscheuten van Enki, legde zij eieren.
 In Ur, in de kleine gizi-rietstengels, legde zij eieren.
 In Ur, bij de talrijke koeien en kalveren, legde zij eieren.

[Tweede optreden van de schildpad]

- In die tijd [zei] de schildpad, de twistzoeker van de kwade weg:
'Met alle reigers wil ik nu eens twisten.
50 Ik, de schildpad, met de reiger wil nu eens twisten.
Ik, iemand met een slangeoog wat zijn oog betreft,
wil nu eens met haar twisten.
Ik, iemand wiens tanden slangetanden zijn,
wil nu eens met haar twisten.
Ik, iemand wiens tong een slangetong is,
wil nu eens met haar twisten.
Ik, iemand wiens beet een jonge-hondebeet is,
wil nu eens met haar twisten.
55 Ik, iemand met dunne handen en voeten,
wil nu eens met haar twisten.
Ik, de schildpad, de gebakken tichel,
wil nu eens met haar twisten.
Ik, uit de moestuin, wil nu eens met haar twisten.
Ik, die als een hak in de klei de dag doorbreng,
wil nu eens met haar twisten.
Ik, de niet schoongemaakte mand met aarde,
wil nu eens met haar twisten.'
- 60 De schildpad, die van de vogelval, hij die neerknielt,
rukte de rietconstructie van de reiger uit.
Haar [daar] aangelegde nest gooide hij door elkaar,
sloeg haar jongen het water in.
Van de vogel, met de donkere ogen,
65 greep de schildpad met zijn klauwen haar voorhoofd
en bedekte haar borst met het bloed ervan.

[Vraag om een oordeel]

- De reiger weende, fronste de wenkbrauwen.
'Het nest van mij, de vogel, is leeg, [hij heeft de eieren] meege-
nomen en in zee [gegooid].
Mijn meester moge mijn geding beslissen en mijn vonnis vellen.
70 Enki moge mijn geding beslissen en mijn vonnis vellen.
Over mij moge de heer van Eridu uitspraak doen.'

[Pleidooi van de schildpad]

- 'Nogmaals, de vogel, de omkoper, moge [u] niet omkopen,
[de reiger, de omkoper, moge (u) niet omkopen.]
Zij vangt vissen, verzamelt eieren, schuift ze opzij.
75 [Zij vangt] de karpers in de zoete waterplanten, schuift ze opzij.
[Zij vangt] de barbelen in de kleine gizi-rietstengels,
schuift ze opzij.
[Zij vangt] de ...vissen in ligi-gras, schuift ze opzij.
[Zij vangt] het vissegebroed, dat verwekt is aan de rand ervan,
schuift ze opzij.'

[Pleidooi van de reiger]

Zonder beledigd te zijn [?] [...] hief zij het hoofd ten hemel
en sprak tot koning Enki:

- 80 'Mijn meester, gij hebt mij de brede rietbossen gegeven,
opdat er eieren gelegd worden.
De brede rietlanden van Tutub, opdat er eieren gelegd worden.
De watervlakte van Kiritabba, opdat er eieren gelegd worden.
Het Adarra van Akšak, opdat er eieren gelegd worden.
De verbonden meren van Enki, opdat er eieren gelegd worden.
- 85 Het kleinere meer, het meer van Enki,
opdat er eieren gelegd worden.
De rietscheuten van Enki, opdat er eieren gelegd worden.
In Ur, de kleine gizi-rietstengels, opdat er eieren gelegd worden.
In Ur, de talrijke koeien en kalveren,
opdat er eieren gelegd worden.
Indertijd [heeft] de schildpad, de twistzoeker van de kwade weg,
90 iemand met een slangeoog wat zijn oog betreft,
die van de kwade weg,
iemand met een slangetand wat zijn tand betreft,
die van de kwade weg,
iemand wiens tong een slangetong is, die van de kwade weg,
iemand wiens beet een jonge-hondebeet is,
die van de kwade weg,
iemand met dunne handen en voeten, die van de kwade weg,
95 de schildpad, de gebakken tichel, die van de kwade weg,
die uit de moestuin, die van de kwade weg,
die als een hak in de klei de dag doorbrengt,
die van de kwade weg,
de niet schoongemaakte mand met aarde, die van de kwade weg,
de schildpad, die van de vogelval, hij die neerknielt,
100 van mij, de reiger, heeft hij de rietconstructie voor zich uitgerukt.
mijn [daar] aangelegde nest heeft hij door elkaar gegooid,
sloeg mijn kinderen het water in.
Mij, de vogel met de donkere ogen,
greep de schildpad met zijn klauwen mij bij mijn voorhoofd
105 en bedekte mijn borst met het bloed ervan.'

[Vonnis van Enki]

De vorst [Enki] sprak tot zijn visier Isimud:

'Mijn vizier Isimud, met de mooie naam in de hemel,
jij staat klaar voor koning Enki, jij, die altijd mijn smeekbeden
[opvolgt].

- 110 Wanneer hij de ... links heeft laten stromen,
en de ... buiten heeft uitgegoten.

[110-115 beschadigd]

Het einde van het verhaal is ernstig beschadigd en daardoor niet helemaal duide-

lijk. Enki lijkt als oplossing een plant te scheppen, waarin of waaronder de schildpad kan leven zonder gestoord te worden.

Fragment B II

- 15 Hij haalde vuil van onder zijn nagels en maakte de dimgi-plant
Hij liet de dimgi-plant in de aarde groeien.
De ranken groeiden uit de abzu in de aarde.
De kleinen goten water uit de hand.
De groten goten water uit de voet.
- 20 Zodra de ranken gegroeid en hoog geworden waren
en zich in de watervlakte met elkaar verbonden.

CONCLUSIE

Oorspronkelijk is de fabel een typisch genre van de volksliteratuur. Omdat dit genre dicht bij de werkelijkheid van de schrijversleerling stond, zijn de fabels, waaronder de dierenfabels, in de vorm van 'spreekwoorden' in het begin van het curriculum van de schrijversschool opgenomen. Op basis van de patronen van de fabelspreekwoorden is in de school het genre van de disputen ontstaan waarin dieren een belangrijke rol spelen. In deze disputen kon de schrijver al zijn kennis van de encyclopedische lijsten kwijt. Sommige disputen vertonen een strak schema (Vogel en vis), maar daarnaast werd in de loop van de Mesopotamische literatuur dit schema steeds lossler en creatiever gehanteerd (Reiger en schildpad), met een goede afwisseling van redevoering en handeling.

BIBLIOGRAFIE

- Abrams, M.H., *A glossary of literary terms*, New York 1971.
- Dijk, J.J.A. van, *La sagesse suméro-accadienne*, Leiden 1953.
- Falkowitz, R.S., *The Sumerian Rhetoric Collections*, Ann Arbor 1981 (8018543).
- , 'Discrimination and Condensation of Sacred Categories: The Fable in Early Mesopotamian Literature', in: Adrados, F.R. e.a., *La fable*, Genève 1983, 1-32.
- Gordon, E.I., 'Sumerian Animal Proverbs and Fables: "Collection five"', in: *Journal of Cuneiform Studies* 12 (1958), 1-21, 43-75.
- , *Sumerian Proverbs, Glimpses of Everyday Life in Ancient Mesopotamia*, Philadelphia 1959.
- , 'Animals as represented in the Sumerian Proverbs and Fables: a preliminary study', in: *Festschrift Struve*, Moskou 1962, 226-249.
- Gragg, G., 'The Heron and the Turtle', in: *Archiv für Orientforschung* 24 (1973), 51-72.
- Vanstiphout, H.L.J., 'The Mesopotamian debate poems', in: *Acta Sumerologica Japonica* 12 (1990), 271-318.
- , 'Lore, Learning and Levity in the Sumerian Disputations', in: Reinink, G.J. & H.L.J. Vanstiphout, *Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Mediaeval Near East*, Leuven 1991, 23-46.
- , onuitgegeven manuscript van de Sumerische tekst van 'Vogel en vis' voor 'The Sumerian Dictionary of the University Museum of the University of Pennsylvania, 1992.

De onbaatzuchtige wormen

'Wie van al deze dieren zou er nu geschikt zijn om als onze afgevaardigde naar het debat te gaan? De meeste zijn doof, blind en stom, hebben geen voor- of achterpoten, geen vleugels, snavels of klauwen; geen veren, haar, vacht, wol of schubben op hun lijf. Bijna allemaal zijn ze bloot en ongeschoeid, zwak, slap en zielig, en kunnen zichzelf absoluut niet redden.' Toen de draak zijn onderdanen zo met mededogen, sympathie, zorg en erbarmen bezag, werd hij door deernis overmand, en zijn ogen vulden zich met tranen.

Arme draak! Wie van zijn weerloze onderdanen, de kruipende dieren, moet hij afvaardigen naar het proces dat de dieren tegen de mensen hebben aangespannen? De krekel, die op een muurtje onvermoeibaar de lof van de Schepper zit te zingen, troost hem en neemt de taak op zich. Hij zal het standpunt van de kruipende dieren verwoorden in het debat tussen mensen en de dieren.

Zo verloopt een ontroerende episode uit de *Geschiedenis van het Proces van de Dieren tegen de Mensen* (Ikhwân II:268/Goodman 1978:108), een verhaal waarin de dieren scherpe kritiek uitoefenen op het gedrag van de mens en laten zien dat hun eigen gedrag daar gunstig bij afsteekt. Ze houden de mens daarmee een spiegel voor, evenals in bijvoorbeeld de aesopische dierenfabels. Hier gebeurt dat niet in een allegorische vertelling waarin dieren mensenrollen vervullen, maar in de vorm van een kritisch debat tussen mens en dier. In de klassieke Arabische literatuur, waaruit deze geschiedenis afkomstig is, komen dierenfabels van het klassieke 'aesopische' (eigenlijk Indische) type ook voor (Eisenstein 1991:28-32, Rosenthal 1989), maar dit verhaal sluit niet zozeer daarbij aan als wel bij de retorische traditie van het literaire debat, dat zowel in de Arabische poëzie als in de prozaliteratuur ruim vertegenwoordigd is. Daarbij tracht elke partij de andere van haar superioriteit te overtuigen: roos en narcis, pen en zwaard redetwisten met elkaar in gedichten (Van Gelder 1987:329-360), en in virtuoze essays, zoals die van de beroemde al-Jâhiz († 868), wordt gestreden over de relatieve verdiensten van 'rond en vierkant', 'wit en zwart'; 'rug en buik' (al-Jâhiz 1969:269v.).

Het verhaal, de *Geschiedenis van het Proces van de Dieren tegen de Mensen voor de koning van de jinn*, is een lang verhaal (163 pagina's in de Arabische Beiroeteditie) dat is opgenomen in een omvangrijk werk, de *Verhandelingen van de Zuivere Broeders van Basra*. Deze Broeders, wier aantal en identiteit maar ten dele bekend zijn, waren een groep denkers die in de 10de eeuw van onze jaartelling in Irak leefden (zie voor meer informatie over hen het artikel 'Ikhwân as-Safâ' in de *The Encyclo-*

paedia of Islam, Leiden 1960-...). Zij waren moslim, maar hun ideeën waren diepgaand beïnvloed door allerlei andere Middenoosterse denkrichtingen: de neoplatoonse, pythagoreïsche en hermetische invloeden op hun leer zijn evident. Wat de islam betreft, moet men hen plaatsen in de hoek van het sjīfisme, meer speciaal de isma'ītische vorm daarvan. In hun *Verhandelingen* bieden zij een compleet overzicht van de filosofie (of, zo men wil, de wetenschap) in al haar geledingen, gepresenteerd vanuit hun eigen gezichtshoek. De verhandelingen zijn onderverdeeld in vier hoofdafdelingen, die respectievelijk de wiskunde, de natuurwetenschappen (in de zin van de 'leer der natuurlijke substanties'), de psychologie (in de zin van 'leer der zielsfuncties') en de theologie bestrijken. Het verhaal over het Proces van de Dieren is te vinden in het tweede deel, in het hoofdstuk over de dieren.*

De geschiedenis is als volgt. Op een dag besluiten de dieren dat zij de tirannie die de mensen over hen uitoefenen beu zijn. Zij herinneren zich met weemoed hoe de wereld eruitzag vóór het optreden van de mensen: de dieren leefden toen ongestoord met elkaar samen en waren vrij om te gaan en te staan waar zij wilden. Toen kwam de mens, nam hun leefgebieden in beslag, onderwierp een aantal dieren aan zich om hen als rijdier, lastdier of produktievee te gebruiken, en werd tot een voortdurende bedreiging voor alle wilde dieren die zich niet in verre onbewoonde streken hadden teruggetrokken. De mens behandelde zijn dieren-slaven met ruwheid en wreedheid, zonder dat zij een mogelijkheid hadden zich daartegen te verzetten.

Als de dieren die op een paradijselijk, door mensen onbewoond eiland in de buurt van de evenaar wonen en daardoor tot nog toe van de tirannie van de mens verschoond zijn gebleven, met dit alles kennismaken doordat een uit de koers geraakt schip op hun eiland belandt, komen ze in opstand. Ze komen tot de conclusie dat de handelwijze van de mens iedere rechtsgrond mist en besluiten zich tot de rechter te wenden, in de hoop dat hij hun vrijlating zal gelasten. Als rechter met een onafhankelijke positie kiezen zij de koning van de jinn, die ook op het eiland woont. Terzijde: de jinn (ook wel geschreven *djinn* of *djinni*) vormen een door de koran erkende categorie van aardse wezens die noch mens noch dier zijn. Ze zijn geschapen uit de hete woestijnwind, en bewonen eenzame plaatsen. Een aantal van hen is moslim, en de moslimse wetboeken wijden dan ook aandacht aan de juridische implicaties van relaties met hen (huwelijken bijvoorbeeld).

De koning van de jinn hoort de klacht van de dieren aan. Nadat hij ook het standpunt van de mensen heeft gehoord, begrijpt hij dat het om een gecompliceerde zaak gaat en besluit om vertegenwoordigers van de verschillende klassen van dieren en van de mensengemeenschappen op aarde te laten verschijnen om hun visie te horen, zodat hij de verschillende argumenten tegen elkaar kan afwegen om zo tot een uitspraak te komen. Boodschappers worden uitgezonden om de verschillende mensen- en dierenvorsten om een afgevaardigde te vragen. Elke groep kiest na rijp beraad een afgevaardigde. Over de wijze waarop de mensengemeenschap op het verzoek reageert horen we maar weinig, maar dat weinige is vernietigend. De mensen spre-

* In het vervolg zal ik, waar ik naar de tekst verwijs, eerst het paginacijfer van de door mij gebruikte Arabische tekst (*Ikhwān aṣ-Ṣafā'* z.j., deel II) geven, en daarachter het paginacijfer van de Engelse vertaling van Goodman.

ken voornamelijk over de te volgen tactiek. Eenvoudig de rechters omkopen lijkt velen de eenvoudigste oplossing; anderen stellen voor zich te beroepen op fictieve, bij de Zondvloed verloren geraakte documenten; en weer anderen opperen de mogelijkheid om de tegenstanders van meened te beschuldigen.

Over de discussies bij de dieren is het verhaal veel uitgebreider. Eerst komt de boodschapper bij koning Leeuw, de koning van de roofdieren. Vele onderdanen bieden zich aan om naar het debat te gaan, al weten ze niet precies welke eigenschappen een goede afgevaardigde moet hebben. Moet hij snel en krachtig kunnen toespringen en haatdragend van aard zijn? Dan wil de cheetah wel gaan. Of onbeschaamd zijn, vol grappen zitten en kunnen dansen op de maat van een trommel? Dan stelt de aap zich graag beschikbaar. Goed lijken kunnen opgraven en wegslepen, en kunnen vechten met jachthonden en paarden? Dan is de hyena paraat. De luipaard komt ten slotte met de juiste oplossing: Kalîla de jakhals, bekend om zijn wijsheid (*Kalîla en Dimna* is de Arabische versie van de Indische *Pañcatantra*-dierenfabels), is degene die moet gaan. Kalîla wil wel, maar maakt zich zorgen over de honden die hij zou kunnen tegenkomen. Honden wonen immers bij mensen? 'Hoe komt dat eigenlijk?' vraagt de koning. De beer kan dat uitleggen: honden en mensen lijken op elkaar. Ze houden allebei van half bedorven vlees: gekookt, gestoofd, gezouten, gedroogd, het doet er niet toe. Ze eten allebei vruchten, groenten, brood, kaas, olie, snoepgoed en wat niet al – welke andere vleeseter zou daar zin in hebben? De honden kronkelen zich in het stof voor de mensen om een brokje toegeworpen te krijgen, verachtelijke, slaafse wezens! Met katten is het al niet veel anders, maar die hebben het bij de mensen nog een stuk beter dan honden: ze mogen tenminste in huis komen. Daarom hebben honden ook zo'n hekel aan ze.

De koning hoort het met zorg aan. Overlopers, dus, de honden, en die vormen altijd een potentiële bedreiging. Maar de beer stelt hem gerust: God heeft al ingegrepen. Want ondanks hun vele paringen en grote nesten slagen de honden er niet in zich op grote schaal te vermenigvuldigen: hun jongen zijn erg kwetsbaar, en bovendien verkorten hun vele slechte gewoonten hun levensduur en die van hun jongen aanzienlijk. Voor zulke verachtelijke wezens hoeft de jakhals waarlijk niet te vrezen. En dus begeeft hij zich op weg.

Ook aan Ya'sûb, koning van de bijen en tevens van alle vliegende insecten, wordt de boodschap overgebracht. Zijn onderdanen zijn verbaasd: hoe komt de mens erbij te denken dat hij superieur is? Omdat hij zo groot is, zegt de boodschapper. En tot 'skonings verbazing biedt iedereen zich terstond aan om te vertrekken. Waarom? Allemaal, zo blijkt, zijn ze er ondanks hun nietige lichaampjes vaak in geslaagd de mens bovenmatig te hinderen. Wespen, vliegen, sprinkhanen en muggen hebben er dan ook het volste vertrouwen in dat ze als overwinnaars uit de strijd zullen komen. De koning vreest echter dat bij deze gelegenheid zwaardere eisen aan de afgevaardigde zullen worden gesteld, en besluit dat een bij (hijzelf, blijkt later) de beste keus is.

Dan zijn de vogels aan de beurt. Hun koning is de mythische vogel Sîmurgh. Hij laat al zijn onderdanen komen; allen zingen Gods lof, elk op zijn eigen wijze. De keus is moeilijk, maar 'skonings vizier, de pauw, wijst erop dat geen vogel zo zoetgevooid is als de nachtegaal. Hij zal op de rechtszitting zijn stem laten horen.

De eveneens mythische vogel 'Anqâ' (soms met de feniks geïdentificeerd) is de

koning van de roofvogels. Als hij, nadat het verzoek hem heeft bereikt, zijn onderdanen consulteert, lijkt op het eerste gezicht de uil het meest in aanmerking te komen. Hij is gewend in de omgeving van mensen te verkeren, en zijn voorliefde voor oude ruïnes heeft hem een diep inzicht in de vergankelijkheid der dingen bijgebracht. Maar de uil weigert: mensen zien hem als een slecht voorteken. De valk dan? Valken en dergelijke zijn toch de geliefde jachtvogels van de mensen? De valk werpt tegen dat de ogenschijnlijk zo hechte relatie helemaal zo mooi niet is: die relatie heeft namelijk niet zozeer te maken met vriendschap van de mens voor deze vogels, als wel met het verlangen van de mens te hun jachtbuit af te pakken. Doodgewone diefstal! En om de verantwoording die ze zullen moeten afleggen op de Dag des Oordeels bekommeren de mensen zich absoluut niet. Een veel betere afgevaardigde dan de jachtvogels is de papegaai: alle mensen houden van hem, en bovendien spreekt hij hun taal.

Koning van de waterdieren is de Zeeslang. Ook hij is verbaasd: wat verbeelden de mensen zich wel? Denken ze soms dat ze zo groot en sterk zijn? Moet hij ze soms even omver gaan blazen? Nee, zegt de boodschapper, ze beroemen zich op hun verstand en technisch vernuft. Ze kunnen immers parels opduiken van de zeebodem, schepen maken, delfstoffen winnen, en bovendien kunnen ze toverbeelden maken die de sterkste zeedieren op een afstand weten te houden. Tegen zulke vermogens moet de afgevaardigde van de zeedieren het kunnen opnemen. Alle sterke en weerbare waterdieren blijken om een of andere reden ongeschikt – en ten slotte blijkt de kleine weerloze kikker precies de eigenschappen te bezitten die nodig zijn: een vriendelijk uiterlijk, gunstig bekendstaand om zijn goede daden in het verleden (was hij het niet die Mozes hielp tegen Farao?), en een uitstekend spreker. Hij zal dus gaan.

De Draak, de koning van al het zo aandoenlijk hulpeloze, kruipend gedierte, kwam hierboven al ter sprake. Zijn afgevaardigde is, zoals gezegd, de krekkel.

Ten slotte zijn alle afgevaardigden bijeen aan het hof van koning Bîwarasp. De koning heeft zijn wijzen om zich heen verzameld, en de zitting, die een aantal dagen in beslag zal nemen, kan beginnen. Het debat zal gaan over de vraag of de mens op goede gronden kan aantonen dat hij superieur is aan de dieren en daarom het recht kan opeisen om over hen te heersen. Dieren en mensen zetten hun standpunt uiteen. Ezels, ossen, schapen en andere aan de mens dienstbaar gemaakte dieren weiden breed uit over de *onrechtvaardigheid en de ruwe behandeling die zij van de mensen ondervinden*; bijen en mieren betogen dat hun technisch kunnen en hun sociale organisatie met die van de mens kunnen wedijveren; andere dieren wijzen op hun morele superioriteit ten opzichte van de mensen. Voor degene die geïnteresseerd is in de filosofische en theologische kwesties die in 10de-eeuws Irak aan de orde waren, maken deze discussies het verhaal ongelooflijk boeiend, te meer daar er vaak omstreden standpunten in naar voren worden gebracht.

De dieren verdedigen hun zaak met grote welsprekendheid en overtuiging, en de argumenten die door de vertegenwoordigers van de verschillende mensengemeenschappen (Grieken, joden, magiërs, brahmanen, moslims uit de Hijâz, uit Khorasân, uit Perzië enzovoort) naar voren worden gebracht, worden moeiteloos ontzenuwd. Zowel de in het voordeel van de dieren uitvallende bewijzen als de sympathie die zij opwekken, geven de indruk dat ze onontkoombaar op een overwinning afsteveneren. Toch – maar daarover straks – zal het zo niet gaan.

Natuurlijk biedt dit verhaal een prachtig kader voor het verwoorden van scherpe

kritiek op allerlei menselijke praktijken, kritiek die uiteraard de neerslag bevat van discussies die in de omgeving van de auteurs, de Zuivere Broeders, werden gevoerd. Twee punten krijgen in het verhaal nadrukkelijk aandacht: het feit dat Gods wijsheid en goedheid zich overal in de schepping manifesteren, en het feit dat de mens daar niet voldoende eerbied en aandacht voor heeft en te weinig probeert te handelen volgens de door God gegeven richtlijnen.

Enige achtergrondinformatie is daarbij nodig. Over het eerste punt, Gods zorg voor de schepping, het volgende. De idee dat Gods wijsheid en goedheid resulteren in Zijn bemoeienis met alles hier op aarde is ook in de islam bepaald niet onomstreden. Strikte aristotelici (het werk van de Griekse filosoof Aristoteles is van even vitaal belang geweest voor de ontwikkeling van de islamitische filosofie en theologie, als voor die van de christelijke scholastiek) gaan uit van een scherpe scheiding tussen de onvergankelijke, spirituele 'bovenwereld', die begint bij de laagste hemelsfeer, die van de maan, en de vergankelijke wereld van het ondermaanse (we hebben hier te maken met het klassieke wereldbeeld waarbij de sferen van de verschillende hemellichamen als een soort doorschijnende bollen rond de in het centrum staande aarde draaien). Onder invloed van neoplatonische filosofen was de opvatting ontstaan dat deze scheiding niet absoluut was, maar dat er een continue verbinding tussen de hemelse en de aardse wereld was doordat er een bemiddelende macht bestond, het Actief Intellect, die fungeerde als verbindingsschakel. De Zuivere Broeders waren aanhangers van deze opvatting; in het *Proces van de Dieren* zeggen ze dat ook expliciet: 'domme mensen zeggen dat Gods Voorzienigheid zich niet uitstrekt voorbij de sfeer van de Maan' (275/115), 'Gods Voorzienigheid strekt zich uit tot grote zowel als kleine schepselen (275/115)', 'er is bij de dieren geen familie, soort of individu of God heeft een speciale groep engelen belast met de zorg ervoor en ze opgedragen erop toe te zien dat ze zich goed kunnen ontwikkelen' (342/169).

Zo is de invloed van de goddelijke wijsheid en voorzienigheid dus overal op aarde waarneembaar, en (dat is het tweede belangrijke hoofdpunt in het verhaal) de mens, in zijn domheid en slechtheid, gaat aan deze tekenen voorbij. Dat doet hij bijvoorbeeld door geen aandacht te schenken aan dieren die er op het eerste gezicht onogelijk uitzien, of doordat hij in verwaten trots op de door hem opgestelde wetenschappelijke theorieën iets negeert wat niet in die theorie past, of omdat hij geen oog heeft voor de wijsheid die ten grondslag ligt aan het bestaan van een op het eerste gezicht schadelijk dier.

Kortom, de mensen verdienen scherpe kritiek. Die krijgen ze dan ook, bij monde van de dieren. Hier volgen enkele voorbeelden.

De maden en wormen die door de mens met minachting worden gezien omdat ze geen enkel verdedigingsmiddel hebben, mogen zich juist in de bijzondere gunst van de Schepper verheugen: Hij laat ze leven op plekken waar ze door voedsel zijn omringd, zodat ze er niet naar op zoek hoeven. Hij heeft ze geen van de ingewikkelde organen gegeven die andere dieren nodig hebben om hun levensprocessen op gang te houden; maar daardoor hebben ze ook nooit last van ziekten, en kunnen ze zonder zorg of pijn leven (271/111).

De mens is zo trots op zijn wetenschap: de Griekse geleerde in het gezelschap kan bijvoorbeeld haarfijn uitleggen hoe de nietige termieten aan het materiaal komen

waarmee ze hun reusachtige bouwwerken maken: termieten hebben een koude constitutie, daardoor condenseert de lucht die door de poriën hun lichaam binnenkomt tot water, dat water siepelt dan weer naar buiten en vermengt zich op het lichaamsoppervlak met stof, zodat aankoeksel ontstaat, en de termieten hoeven dat alleen maar van hun lijfjes af te krabben om bouw materiaal te krijgen. Dat is zo, zegt de krekkel, maar daarmee is niet de hele waarheid gezegd: het wonderbaarlijke is dat God zoveel vernuft in zulke kleine beestjes heeft gelegd, terwijl hij een groot en sterk dier als de olifant in verhouding weinig denkvermogen heeft gegeven om te zorgen dat hij het domme werk waarvoor hij wordt gebruikt, zoals het verslepen van boomstammen, niet weigert te doen (362/189-190). – Hier wordt, enigszins onlogisch, de dienstbaarheid van de dieren als vanzelfsprekendheid opgevoerd, terwijl die juist de inzet van het debat vormde. Maar op het verloop van de discussie heeft dat geen invloed.

Schadelijke en gevaarlijke dieren, zoals gifslangen, worden met weerzin gezien, terwijl ook hun bestaan een teken van Gods wijsheid is: want schadelijke en gevaarlijke stoffen uit de atmosfeer trekken zich in hun lichamen samen zodat de lucht wordt gezuiverd van ziekteverwekkende bestanddelen (273-274/112-114). – Zulke pogingen om Gods goedheid te zien in dingen die op het eerste gezicht uitsluitend negatief te waarderen zijn, vormen een belangrijk element in de theologie van bepaalde moslimse denkrichtingen, met name die waarin Gods eenheid en Zijn rechtvaardigheid (die impliceert dat hij alleen maar goed kan doen) hoofdpunten zijn. Dat zijn de mu'tazilieten (zeer belangrijk in 9de-eeuws Bagdad), en in later eeuwen de sji'ieten (de heersende richting in het tegenwoordige Iran).

Mensen gaan prat op hun ingewikkelde sociale organisatie, maar een bijengemeenschap zit zeker even knap in elkaar, met haar hiërarchische structuur en zorgvuldige verdeling van arbeid, en al de kennis die bij het bijenvolk aanwezig is over de juiste wijze om huizen te bouwen, de precieze tijd en plaats om honing te vergaren en het zorgvuldig omgaan met aangelegde wintervoorraden. En dat alles weten de bijen vanzelf, geen leermeester hebben ze ervoor nodig. God heeft de lengte en de stand van bijenpoten zo gemaakt dat de bij er instinctief een zeshoek mee kan uitzetten, het grondvlak van de cellen die hij bouwt. Is het overigens, zegt de bij, niet wat vreemd dat de mens, die zich als onze meester beschouwt, zo gretig gebruik maakt van onze lichaamsafscheiding? Meesters die hun slaven vertroetelen om hun afval te mogen hebben (310-312/145-147)?

In zorg voor hun jongen overtreffen de dieren de mensen dikwijls verre. Kijk maar naar de struisvogel: die legt twintig of dertig eieren. Eén derde daarvan begraaft ze, één derde legt ze in de zon, en één derde broedt ze uit. Als de jongen dan uitkomen, kan ze hen te drinken geven van de vloeistof die de zonnehitte in de andere eieren heeft laten ontstaan en te eten van de maden die zich in de begraven eieren hebben ontwikkeld. Welke mensenmoeder kan daaraan tippen? Mensenmoeders kunnen trouwens haast niets – als ze geen hulp kregen bij de bevalling, kwam er van hun jongen weinig terecht (347/173). En dan het beschamende opportunisme van de mens! Hij brengt zijn jongen dan wel groot, maar bepaald niet met een onbaatzuchtig gemoed, want hij verwacht er heel wat voor terug als ze eenmaal volwassen zijn. Hij wenst dan namelijk door zijn kinderen met eerbied en dankbaarheid te worden behandeld, soms verwacht hij zelfs te worden beloond voor de moeite van het

grootbrengen. Terwijl zelfs de onmogelijkste worm zijn jongen met liefde en blijmoedigheid grootbrengt zonder er iets voor terug te verlangen (314/148)!

Wetenschap, het werd al gezegd, is ook zo iets waarop de mens zich graag beroemt. Toch brengt veel van die wetenschap meer kwaad dan goed. Wetgeleerden zijn misschien wel heel knap, maar die knapheid heeft voornamelijk tot doel om macht en rijkdom te verwerven (360/186) en heeft weinig te maken met een streven om Gods geboden beter te doen naleven. Schijnheiligheid en zucht tot gewin zijn de eigenschappen waardoor de wetgeleerden, net als de meeste sociaal in hoog aanzien staande lieden, zich onderscheiden. Kooplieden, belastinginners, zelfs de khaliefen, de plaatsvervangers der profeten, zijn geen haar beter. – Dat de Zuivere Broeders dit soort uitspraken deden, maakt eens te meer duidelijk dat hun leer op gespannen voet stond met die van het islamitisch establishment, belichaamd in het Abbasieden-khalifaat van Bagdad.

Wetenschap, ja, maar ondertussen weten die ontzettend knappe geleerden, die precies kunnen zeggen hoe hoog een berg of hoe diep een zee is, niet eens wat de afmetingen van hun eigen lichaam zijn (356/182)! En de medische kennis waar de mens zo trots op is – hij zou zich daar eigenlijk voor moeten schamen, want de ziekten die door die wetenschap moeten worden verholpen, zijn het gevolg van 's mensen ongebreidelde vraatzucht en slechte leefgewoonten. Die ontregelen zijn constitutie, en ziekte is daarvan het gevolg (357/183). Alleen de dieren die bij de mensen wonen, kennen ziekte, omdat ze hun slechte gewoonten overnemen (320/152).

Nederigheid en ootmoed tegenover de Schepper, kortom, zouden de mens beter passen dan al die hebzucht en grootheidswaan, en hij zou er goed aan doen zijn gedrag eens aan een kritische beschouwing te onderwerpen.

Tot zover over de kritiek, waarvoor een verhaal met deze ascetisch-vrome inslag een uitstekend medium biedt. Maar behalve als expressiemiddel voor kritiek op tijdgenoten, waarvoor ook andere literaire genres, zoals de poëzie, binnen de bestaande literaire conventie uitstekende mogelijkheden bieden, kan een verhaal als dit ook heel goed worden gebruikt voor het verwoorden van sentimenten die binnen de literaire conventies van die tijd niet zo gemakkelijk aan bod komen. Dat is hier ook het geval, en wel in het kader van de nadruk die in het verhaal wordt gelegd op het hebben van mededogen met andere schepsels.

Het verhaal spreekt dikwijls over medelijden. Medelijden, erbarmen, is iets wat in belangrijke mate de relatie van God tot Zijn schepselen bepaalt. 'De Barmhartige' en 'de Genadevolle' zijn in het Arabisch vaste epitheta van God. Via de engelen (342/169) strekt dit erbarmen zich uit tot de verschillende klassen der schepselen, ook de allerlaagste. Zorg en aandacht voor andere schepselen, de directe pendant van wat de goddelijke voorzienigheid voor Zijn schepselen doet, horen in de optiek van de Zuivere Broeders dan ook tot de meest prijzenswaardige eigenschappen die een aards wezen kan bezitten. Jammer genoeg zijn de van God afkomstige goede eigenschappen bij mensen maar al te vaak overwoerd door negatieve drijfveren die zij onvoldoende onder controle hebben; de dieren ondervinden dat helaas maar al te vaak. De goede eigenschappen van dieren daarentegen zijn veel minder door hebzucht en eigenbelang overwoerd. Een onopvallend beestje als de bijenkoning heeft wel

degelijk medelijden met zijn onderdanen, net als de draak uit het openingscitaat; daarom gaat de bijenkoning liever zelf naar het proces dan één van zijn onderdanen aan de gevaren van de reis bloot te stellen. Zelfs roofdieren kennen medelijden met andere schepsels, en dat ze andere dieren aanvallen en opeten, is het gevolg van het slechte voorbeeld van de mens en van het feit dat deze hen heeft beroofd van hun oorspronkelijke voedsel, namelijk dieren die vanzelf zijn doodgegaan (335/162-163).

Ruimschoots aandacht voor medelijden dus, en het streven om het menselijke te kort schieten op dit gebied met nadruk naar voren te brengen impliceert dat de verteller ruimschoots gelegenheid heeft om in schrille kleuren het leed te schilderen dat de lager geplaatsten in de natuurlijke hiërarchie wordt aangedaan. Hier zijn dat de aan de mens onderworpen dieren. Dat is tamelijk uitzonderlijk: de literaire conventie van die tijd biedt weinig mogelijkheden voor het uiten van medeleven met de zwakkeren in de samenleving en van de underdog in het algemeen, afgezien van een enkel literair gesanctioneerd type van underdog, bijvoorbeeld de ongelukkige minnaar of de van huis en haard verdreven balling. Zo biedt deze allegorie dus een vorm om preoccupaties te verwoorden waarvoor in een andere literaire context moeilijk een kader is te vinden, en laat ons *en passant* zien dat ook in de Middenoosterse maatschappij van de 10de eeuw lang niet iedereen blind was voor het leed dat zwakkeren, waaronder dieren, werd aangedaan. Want blind daarvoor kan men niet zijn als men, sprekend namens het schaap, zegt:

‘Majesteit, u zou medelijden met ons hebben gehad als u had gezien hoe ze bij ons, hun gevangenen, de pasgeboren lammetjes weghaalden van de moeders om zelf de melk te kunnen gebruiken en hoe ze de pootjes van onze jongen samenbonden om ze te laten slachten en villen. Ze hadden honger en dorst, ze blaatten om genade, maar niemand die medelijden met ze had; ze schreeuwden om hulp, maar niemand stak een hand voor hen uit. We moesten aanzien hoe ze daar lagen, geslacht, gevild, in stukken gesneden en van hun ingewanden ontdaan; hun koppen, botten en levers op het slagersblok gelegd om met messen in stukken gesneden te worden en te worden gekookt in pannen of aan het spit geroosterd in de oven, en bij dat alles zwegen we, geen traan lieten we en geen klacht kwam over onze lippen, want ze zouden toch geen medelijden met ons hebben gehad.’
(215/261)

Hoe zou de mens na zulke vernietigende getuigenverklaringen het proces nog kunnen winnen? Als iedereen is uitgesproken, vraagt de koning of de mensen nog een laatste argument hebben. De afgevaardigde van de Hijâz (het gebied waar de heilige steden Mekka en Medina liggen) staat op en zegt dat één zeer wezenlijk argument nog niet aan de orde is geweest. Is van alle schepselen op aarde de mens niet de enige met een onsterfelijke ziel en de enige die, zondig of niet, uiteindelijk in het paradijs zal komen? ‘Jullie, dieren, blijft dit alles ontzegd. Want als jullie sterven, is het met jullie bestaan afgelopen.’

Niemand kan dat ontkennen. De woordvoerders van de dieren en de wijzen van de jinn kunnen het alleen maar beamen: ‘Eindelijk, mensen, komen jullie met de waarheid, en zeggen jullie iets wat juist en onweerlegbaar is. Want de aanspraken die jullie nu naar voren brengen, zijn inderdaad iets om trots op te zijn.’

Dan blijft het stil, tot een man opstaat die de superieure kwaliteiten van elk van de verschillende mensengroepen in zich verenigt. De koning, zegt hij, moet nu wel inzien dat God de mens boven de dieren heeft geplaatst; wat is zijn uitspraak? En het vonnis van de koning luidt inderdaad dat de dieren zich aan de mens hebben te onderwerpen en zich zonder morren moeten schikken in hun lot.

BIBLIOGRAFIE

- Eisenstein, H., *Einführung in die arabische Zoographie. Das tierkundliche Wissen in der arabisch-islamischen Literatur*, Berlin 1991, 28-32.
- Gelder, G.J. van, 'The Conceit of Pen and Sword: on an Arabic Literary Debate', in: *Journal of Semitic Studies* 32 (1987), 329-60.
- Goodman, L.E. (vert.), *The Case of the Animals versus Man Before the King of the Jinn. A Tenth-century Ecological Fable of the Pure Brethren of Basra*, Boston 1978.
- Ikhwân aş-Şafâ', *Rasâ'il Ikhwân aş-Şafâ' wa-khillân al-wafâ'*, Beirut, z.j., 4 delen.
- al-Jâhiz, Charles Pellat (vert.), *The Life and Work of Jahiz. Translations of selected texts*, translated from the French by D.M. Hawke, London 1969.
- Rosenthal, F., 'A small collection of Aesopic fables in Arabic translation', in: *Studia Semitica necnon Iranica Rudolpho Macuch septuagenario ab amicis et discipulis dedicata*, Wiesbaden 1989, 233-26.

Aesopus en Lokman

Aantekeningen over de integratie van Aesopus in de Arabische cultuur

De Arabische lezer die geïnteresseerd is in de fabels van Aesopus kan in de moderne Arabische boekhandel vaak direct worden geholpen. De fabels zijn nog steeds te koop en nieuwe versies verschijnen regelmatig op de markt.

Zo verscheen in 1987 bij de Egyptische uitgever Dar El Fata El Arabi de tweede druk van *Khurâfât Aysûb* ('de fabels van Aesopus') in twee deeltjes met in totaal 353 fabels. De boekjes vallen op door hun smaakvolle uitvoering en hun buitenissig formaat (19,5 × 14,5 cm). Zij maken onderdeel uit van een serie 'werken uit de wereldliteratuur' en de illustraties zijn van de hand van westerse kunstenaars. Daarmee is de toon gezet voor de opvatting dat het hier gaat om elementen die de Arabische cultuur vreemd zijn.

Uiteraard geldt dit voor de naam Aysûb, die het Arabische oor onmiddellijk als van vreemde oorsprong zal herkennen, maar ook het gebruik van de term *khurâfât* voor fabels benadrukt het exotisch karakter van deze literatuur. *Khurâfât* betekent 'verzin-sels', maar kan ook worden gebruikt in de zin van 'bijgeloof'. Etymologisch wordt het in verband gebracht met een woord voor 'dementeren'. In vrome kringen wordt neergekeken op onware verhalen. De gelovige is meer gesticht met godsdienstige verhalen, zoals die in de koran worden verteld of aangeduid en in speciale cyclussen worden uitgewerkt.

Volgens de overlevering is Khurâfa ook de eigennaam van een lid van de Banî 'Udhra of van de Djuhayna (oude Arabische stammen). Hij werd ontvoerd door de djinns en vertelde bij terugkomst zulke wonderbaarlijke verhalen over zijn belevenissen, dat zijn stamgenoten hem voor leugenaar uitmaakten. Sindsdien (en dat moet wel lang geleden zijn, want ook aan de in 632 gestorven profeet Mohammed worden woorden toegeschreven over Khurâfa) worden fictionele avondvertellingen aangeduid als *khurâfât*. Het betreft dan verhalen die 'niet waar gebeurd zijn, geestig zijn en die de toehoorder verbaasd doen staan'. De omschrijving, die te vinden is in het grote woordenboek *Lisân al-'Arab* waarvan de compilatie in 1290 gereedkwam, verwijst naar een praktijk van vertelkunst die waarschijnlijk vanaf de oudste tijden van de Arabische cultuur heeft bestaan.

De exacte omvang van die volksliteratuur is niet goed vast te stellen: veel materiaal is nooit opgetekend. Het genre genoot weinig prestige. Maar al geldt bijvoorbeeld de *Duizend-en-één-nacht* in officiële opvattingen als literatuur van tweede rang, de populariteit van vertellers in de Arabische wereld is daardoor nooit bedreigd geweest. In *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, waarvan de eerste druk verscheen in 1835, wijdt E. W. Lane drie hoofdstukken aan de publieke voordracht van verhalen, elk hoofdstuk voor een aparte klasse van verhalenvertellers.

Overigens zijn wel degelijk veel liefdesverhalen, historische sagen, dierenverhalen, geestigheden, spreekwoordverklaringen en fantastische vertellingen van Arabische oorsprong opgetekend, zoals blijkt uit de *Fihrist*, het beroemde bibliografische werk dat Ibn al-Nadîm duizend jaar geleden vervaardigde.

Veel materiaal was niet inheems maar kwam uit Griekenland, Perzië of Indië. Dat geldt bijvoorbeeld voor de cyclus *Kalîla en Dimna*. Deze vorstenspiegel, waarin met behulp van fabels inzicht in de menselijke verhoudingen wordt verschaft, gaat terug op de *Pañcatantra*, oorspronkelijk geschreven in het Sanskriet. Een versie van dit werk in het Pahlavi werd in de 8ste eeuw door Ibn al-Muqaffa' (720-756) vertaald en geniet tot in onze tijd grote populariteit, niet in het minst ook door de fraaie illustraties die in sommige handschriften van deze tekst worden aangetroffen. In allerlei bewerkingen is deze tekst in vele literaturen terug te vinden. Ook La Fontaine is erdoor beïnvloed.

Naast de uitheemse fabels van Aesopus en *Kalîla en Dimna* kent de Arabische literatuur een derde collectie, toegeschreven aan de Arabische wijze Lokman (ook gespeld Lukman of Luqmân). In 1615 drukte de Leidse hoogleraar Arabisch Thomas Erpenius (1584-1624) deze verzameling af met een Latijnse vertaling onder de titel *Fabulae Lokmani Sapientis*. Deze Lokman de Wijze is een complex, legendarisch figuur naar wie een hoofdstuk van de koran (soera 31: Luqmân) is genoemd. Behalve om zijn wijsheid was hij bekend vanwege de hoge ouderdom die hij had bereikt: zeven keer een giereleven. (De gier was het symbool voor hoge ouderdom.) De wijsheden die aan hem worden toegeschreven, dragen het stempel van de oude Middenoosterse wijsheidsliteratuur. Als auteur van fabels wordt hij pas in de late middeleeuwen bekend.

De tekst van Erpenius is verscheidene malen herdrukt als aanhangsel bij zijn Arabische grammatica. De door mij geraadpleegde tekst is die van Leiden 1748, aan het eind van Schultens' uitgave van Erpenius' grammatica. Daarin zijn 37 fabels opgenomen. Een Nederlandse vertaling van Erpenius' Latijnse tekst van de hand van Leo Ross is, met een interessante inleiding, verschenen in 1964 onder de titel *De Fabels van Lokman*. (Naast een vrije bewerking van het materiaal geeft de vertaler ook een letterlijke vertaling van Erpenius' Latijnse versie.) Ross stelt dat Erpenius zijn bedenkingen had over het auteurschap van de fabels en dat deze nogal wat ontleningen aan de Griekse fabelschrijver Aesopus had opgemerkt. Een identificatie van deze fabels met die uit het corpus van Aesopus heeft Ross echter niet ondernomen. Aan de hand van het werk van Chauvin, die in deel III van zijn *Bibliographie des ouvrages arabes* Lokman behandelt, is het niet moeilijk om vast te stellen dat Erpenius' collectie aesopisch is. Chauvin geeft zowel een korte samenvatting van de fabels met een verwijzing naar de Griekse bronnen, als een alfabetische lijst van fabeldieren. Van de 37 fabels kan op drie na de Griekse oorsprong worden vastgesteld. De uitzonderingen zijn nr. 9 *Cervus et vulpes*: een hert (in het Arabisch: gazelle) die haar dorst wilde lessen in een put kan er niet meer uitkomen – de vos zegt dat ze dit had moeten voorzien alvorens af te dalen; nr. 23 *Niger*: een zwarte wil zich blank maken door zich in te wrijven met sneeuw – een wijze man zegt hem dat hij de sneeuw zwart zal maken zonder zelf wit te worden; en nr. 24 *Aranea et apes*: een bij doodt een spin (in het Arabisch: kever) die beloofd had honing te maken.

Verre van met een inheemse fabeldichter hebben we in de figuur van Lokman dus

te doen met één van de vele gedaanten van de Griekse fabeldichter. De identificatie van Aesopus en Lokman werd vergemakkelijkt doordat Lokmans epitheton 'de Wijze' werd herkend in de Syrische vorm 'sophos' van Aesopos. Het woord 'mathal' waarmee de fabels werden aangeduid, betekent bovendien ook 'wijze spreuk', 'spreekwoord', 'gelijkenis' en 'verhaal over de oorsprong van een spreekwoord of gezegde', zodat daarmee de aanduiding *Fabulae Lokmani Sapiensis* voor een collectie aesopische fabels begrijpelijk wordt. De Arabische tekst is naar men aanneemt een vertaling en/of bewerking van een Syrische versie van Aesopus, die in christelijke kringen in het mammelukse Syrië (tweede helft van de 13de eeuw) is ontstaan.

Het is duidelijk dat in het Arabisch veel dierenverhalen circuleren, maar dat deze veelal afkomstig zijn uit andere culturen en dat het aesopisch materiaal in de gedaante van de spreuken van Lokman pas vrij laat is binnengedrongen. Toch kan dit niet het laatste woord zijn over dierenfabels en dierenverhalen bij de Arabieren. Om te beginnen speelt het dier wel degelijk een grote rol in de Arabische literatuur (vgl. ook de bijdrage van Remke Kruk aan deze bundel). Een uitvoerig overzicht is te vinden bij Herbert Eisenstein, *Einführung in die arabische Zoographie*, waarin de rol van het dier in bijvoorbeeld de koran en in poëzie, lexicografie, historische en zoölogische werken wordt besproken. In het bijzonder moge hier genoemd worden het *Kitâb al-Hayawân* (Het boek der Dieren) van al-Jâhiz († 869), een encyclopedie in acht delen waarin het onderwerp der dieren op een onsystematische maar diepzinnige wijze wordt benaderd (met een nadruk op literaire aspecten) en *Hayât al-Hayawân al-Kubrâ* van al-Damîrî († 1405). Dit laatste boek is alfabetisch gerangschikt en verschaft de lezer allerlei wetenswaardigheden over elke diersoort afzonderlijk (opmerkingen van bijvoorbeeld filologische, juridische, magische en medische aard).

Daarnaast worden in sommige Arabische gedichten aan het dier menselijke emoties toegeschreven en worden er vergelijkingen getrokken tussen mens en dier. Enkele voorbeelden: Mutammim b. Nuwayra († ca. 644):

Niet is de smart van drie tedere kameelmoeders, die zien hoe hun jong wordt weggesleept en verscheurd. . . , heviger dan de mijne, toen ik Mâlik moest achterlaten en de aanzegger zijn einde luid verkondigde.

ʿAmr b. Kulthûm (preïslamitisch):

Zulk een smart als de mijne heeft de kameelmoeder niet ondervonden die haar jong verloor en haar smartekreten horen laat.

Sakhr al-Ghayy (7de eeuw):

De duif in Marr, die de andere duiven antwoord gaf, herinnerde mij aan mijn wenen om Talîd. Zij riep, zonder haar woorden duidelijk te maken, voortdurend sâqa hurra, terwijl ik voortdurend om Talîd riep.

Ook komen voorbeelden voor waarin de dichter een wolf die hij in de woestijn tegenkomt, beschrijft als een kameraad (soms spreekt de wolf ook). Vgl. Muraqqiṣ al-Akbar (preïslamitisch):

Nadat wij het vuur bij ons gebrad hadden laten oplaaien, kregen we bezoek van een vuilgrijze, een brok ellende.

Ik slingerde een stuk van ons gebrad in zijn richting, bevangen door schaamte, want mijn grofheid zou zich niet moeten richten tot hem met wie ik samen aanzit.

Toen keerde hij zich welgemoed om, terwijl hij schudde met zijn kop, zoals een plunderende krijgsman naar huis terugkeert met zijn buit.

Verhalende passages in de Oudarabische poëzie kunnen een 'fabel'-achtig karakter hebben. Meestal wordt het verhaal niet verteld, maar worden er slechts toespelingen gemaakt. Zo vergelijkt de dichter Abû l-'Tyâl in een spotdicht iemand die lof verwachtte maar kritiek oogstte met de struisvogel, die, overeenkomstig de gelegenheidsverklaring voor het gebrek aan oren van dit dier, erop uittrok om zich hoorns te laten aanbrengen, maar bij wie slechts de oren werden afgesneden:

Of zoals de struisvogel, toen hij 's morgens, zonder dat iemand van iets wist, van huis vertrok om zich hoorns te laten aanmeten.

Daar werden hem de oren afgesneden, zodat hij er orenloos en horenloos uit te voorschijn kwam.

Het bijbehorende spreekwoord luidt: 'Hij ging om horens en toen sneden ze hem de oren af.' De fabel zelf zal waarschijnlijk veel opgesmukter verteld zijn.

Uit deze voorbeelden blijkt dat het dier van tijd tot tijd als voorbeeld voor de mensen werd gebruikt. Daar blijft het echter niet bij. Ook het beeld dat het aesopisch materiaal pas laat (vanaf de 13de eeuw) binnenkomt in de Arabische cultuur en dat er daarvoor weinig te beleven valt, dient te worden genuanceerd. In de 9de en 10de eeuw worden veel adab-werken (literaire verzamelwerken) gemaakt, waarin sporen van Aesopus zijn terug te vinden. De adab-werken willen interessante en onderhoudende stof bieden, waarmee men in literaire kringen goed voor de dag kan komen. Enkele voorbeelden zijn te vinden aan het einde van dit artikel. Ze gaan alle terug op materiaal dat veel ouder is dan de vermoedelijke datum waarop Lokmans verzameling is ontstaan.

'De vos als arts van de leeuw' (nr. 1) vertegenwoordigt een afwijking van de aesopische fabel, maar komt dichterbij de Westeuropese dierenverhalen over de vos.

'De vos en de haan' (nr. 2) kan worden opgevat als een islamitische variant van de fabel van Aesopus.

'Onrechtvaardiger dan de wolf' (nr. 3) is een gezegde dat wordt vermeld in de verzameling van Hamza al-Isfahânî († 970). Zoals Hamza vertelt, bestaat er een uitgebreide fabel over, maar hij citeert er slechts drie versregels uit.

Dezelfde Hamza geeft drie regels over een bedoeïen die de door hem opgevoede wolf toespreekt (nr. 4). Er zijn verbanden met Aesopus (Halm 383) en met Lokman 23 ('Op zekere dag heeft een Neger zijn kleren uitgetrokken, en is begonnen sneeuw te nemen en er zijn lichaam mee in te wrijven. Hem is echter gezegd: "Waarom wrijf je je lichaam met sneeuw?" Hij zei: "Misschien zal ik wit worden." En een Wijze man is gekomen, die tegen hem heeft gezegd: "O, takel jezelf niet zo toe; immers het kan gebeuren dat jouw lichaam de sneeuw zwart zal maken, maar zelf zal het zijn zwartheid niet verliezen." Dit wil zeggen, dat een slecht mens een goed mens kan

bederven; maar niemand kan een slecht mens verbeteren'; vert. Ross).

In 'De slimheid van de leeuwerik' (nr. 5) gebruikt de vos binnen het kader van een Aesopusachtige fabel een islamitisch ingekleurde smoes (het vasten op maandagen en donderdagen is een onder fundamentalisten veel voorkomende praktijk).

In 'De valk en het vogeltje' (nr. 6) wordt een 'fabel'-achtige anekdote geplaatst binnen het raam van een groter verhaal dat met historische personages in verband wordt gebracht. In de hier aangehaalde versie is dat de kalief al-Ma'mûn, die regeerde van 813 tot 833.

Tot slot volgt hier nog een voorbeeld van een gedicht van de vóórislamitische dichter al-Nâbigha al-Dhubyânî, waarin wordt gezinspeeld op een fabel die ook binnen de aesopische cyclus kan worden aangetroffen.

In de eerste vijf regels van het gedicht beklaagt al-Nâbigha zich over de trouwe-loosheid van stamgenoten die niet solidair waren gebleken. In deze situatie vergelijkt hij zichzelf met de slang uit de fabel (uitgave Muhammad Abû l-Fadl Ibrâhîm nr. 28; Ahlwardt 15):

Van degenen van hen die mij haten, moet ik ervaren wat die ene van de steenrots
[= de slang] moest dulden van haar bondgenoot – gelijkenissen kom je onder
mensen steeds weer tegen –

Zij zei hem: 'Wil mijn stipte voldoening aanvaarden van het bloedgeld en moge
mij voorbijgaan ieder onrecht van jouw kant!'

Hij sloot met haar een duur verdrag toen zij het eens waren geworden; steevast
kwam ze om de andere dag met zoengeld.

Toen hij het hele bloedgeld bijna binnen had en een verdoolde ziel hem bracht tot
dwaling,

Overwoog hij hoe zich te bevrijden van zijn eed en niet alleen zich te verrijken,
maar haar bovendien te doden.

Toen Allah zijn vermogen vrucht deed dragen, zijn rijkdom vaste vorm verleende
en zijn armoe keerde,

Nam hij uit de handwerktuigen een snijdende, gestaalde bijl, en scherpte de snede
nogmaals aan,

Betrok de wacht bij haar stevig gebouwde hol, ten einde haar te doden, tenzij zijn
hand haar bij vergissing niet zou treffen.

Toen Allah haar behoedde voor de slag – want over eerlijkheid waakt steeds een
nimmer slapend, altijd blikkend oog –,

Toen sprak hij: 'God zij ons getuige van een nieuwe eed inzake onze kwestie, of
betaal mij af!'

Zij antwoordde: 'Ik zweer bij God dat nooit te zullen doen! Jij bent niet helemaal
normaal. Jouw eed was vals.

Ik word verhinderd door een graf hier voor mijn ogen en door de inslag van een
scherpe bijl.'

In het commentaar van één van de uitgaven wordt de fabel als volgt gegeven:

De broer en de slang (Het verhaal over 'die van de steenrots')

In een ver verleden werd het land van twee broers door grote droogte geteisterd. Bij hen in de buurt was er een wadi die door een slang tegen iedere indringer werd bewaakt. De ene broer zei tegen de andere:

– Ik zou willen dat ik bij die vruchtbare wadi kon komen, om mijn kamelen er te laten grazen en ze weer op krachten te brengen.

Maar zijn broer antwoordde:

– Ik ben bang dat je iets overkomt door die slang, want die heeft tot nu toe iedereen omgebracht die de wadi is ingetrokken.

Maar zijn broer zei:

– Toch ga ik erheen!

Zo gezegd, zo gedaan. Hij trok erheen, liet zijn kamelen grazen in de wadi, maar na een tijdje werd hij gebeten door de slang en stierf hij. Zijn broer klaagde:

– Wat is het leven mij nu nog waard, nu mijn broeder is gestorven! Ik zal die slang weten te vinden en haar doden, of anders ook zelf de weg volgen van mijn broer.

En zo ging hij op weg naar de wadi op zoek naar de slang om haar te doden.

Er wordt beweerd dat de slang tot hem sprak:

– Je weet dat ik je broer heb gedood. Welnu, wil je verzoening op voorwaarde dat ik je toegang verleen tot de wadi, dat je er kunt verblijven en dat ik je voor de duur van mijn leven dagelijks één dinar geef?

Hij antwoordde:

– Ben je daartoe bereid?

Zij antwoordde:

– Jazeker!

Daarop zwoer hij in alle toonaarden dat hij haar geen kwaad zou berokkenen en zij begon met de betaling van de dagelijkse dinar. Dat leverde hem een groot kapitaal op. Zijn kamelen namen toe in aantal, kortom, het ging hem voor de wind. [Er is ook een versie volgens welke zij hem de ene dag betaalde en dan twee dagen niet.] Hij moest echter weer terugdenken aan zijn broer en vroeg zich af wat zijn leven voor zin had als hij de moordnares van zijn broer steeds onder ogen moest komen. Hij nam een bijl en ging voor de slang op de loer liggen. Toen ze voorbijkwam, ging hij achter haar aan, mikte, maar miste. De slang vluchtte haar hol in en de bijl kwam op de steenrots boven haar hol terecht. Toen de slang zag wat de man had gedaan, staakte ze de betaling van de dagelijkse dinar.

Volgens de overlevering van Abû 'Ubayd ging de man naar het hol van de slang en liet daar de begroeting horen die zij van hem gewend was, zodat zij op de gebruikelijke wijze te voorschijn kwam. Maar toen hij een slag deed in haar richting om haar hoofd te raken, miste hij. Ze vroeg:

– Wat krijgen we nou?

Hij kwam met allerlei smoesjes. Maar zij zei:

– Van nu af is er tussen ons voor eeuwig vijandschap. Nu heb ik begrepen waar je op uit bent. Maak dat je wegkomt en wees maar op je hoede, want ik zal niet rusten tot ik je gedood heb!

De man vroeg nog:

– Kan ik niet het resterende gedeelte van het bloedgeld krijgen?

Maar de slang weigerde. Toen de man dat zag en hij haar boosheid vreesde, kreeg hij spijt en vroeg haar:

– Kunnen we het niet bijleggen en weer vriendschap sluiten?

Maar zij reageerde:

– Hoe kan ik nu naar je terug als ik hier de sporen aantref van jouw bijl. Jij bent een oplichter en afspraken worden niet door jou gehonoreerd!

Het verhaal van de slang en de bijl is een van de beroemde Arabische gelijkenissen.

Vergelijk hiermee Aesopus (Hausrath 51 = Halm 96):

Het zoontje van een boer was door een slang die was komen aankruipen, gedood. Zich luid beklagend over het hem aangedane onrecht nam de boer een bijl en toen hij bij het hol van de slang was aangekomen, ging hij daar op de loer liggen om de slang te doden zodra hij te voorschijn zou komen. Toen de slang het hoofd naar buitenstak, liet de boer zijn bijl op hem neer. Hij miste evenwel de slang, maar spleet de nabijgelegen rots in tweeën. Omdat hij echter beducht was voor de toekomst, nodigde hij de slang uit om zich met hem te verzoenen. Maar de slang zei: 'Ik kan jou niet meer welgezind zijn, als ik die inkeping zie in de rots, en jij mij niet meer, als je kijkt naar het graf van je zoon.' Deze fabel maakt duidelijk dat grote vijandschappen zich niet gemakkelijk lenen voor verzoening.

Het bijeengegaaarde voorbeeldmateriaal is slechts een kleine selectie. Het laat zien dat Aesopus op verschillende tijdstippen de Arabische cultuur is binnengekomen. In de fabels van Aesopus' tweede ik, Lokman, treffen we een late verzameling aan uit ca. 1250. Maar al lang daarvoor zijn vele aesopische fabels in hun originele versie of in een aangepaste vorm verteld.

BIJLAGE

Enkele voorbeelden van aesopische elementen van vóór het ontstaan van de Lokmanverzameling.

1. *De vos als arts van de leeuw* [tekst in al-Tawhîdî van ca. 975; en van al-Râghib al-Isfahânî († 1108); vgl. Aesopus Halm 256, vertaling Hanford 26]

Toen de leeuw ernstig ziek geworden was, kreeg hij bezoek van alle dieren met uitzondering van de vos. De wolf trad op hem toe en sprak:

– Moge Allah de koning genezen! Alle dieren zijn u komen bezoeken behalve de vos, omdat hij u minacht.

Toen dit de vos ter ore kwam, was hij bedroefd. Hij begaf zich naar de leeuw die tot hem sprak:

– Hoe komt het dat ik je niet gezien heb, Abû l-Husayn?

– Moge Allah de vorst genezen! Ik hoorde van uw pijn en heb toen net zo lang het land doorkruist op zoek naar een geneesmiddel, tot ik het vond.

De leeuw vroeg:

– En wat is het dan?

Hij antwoordde:

– Wolvegal.

De leeuw vroeg:

– Hoe moet ik daar aankomen?

De vos antwoordde:

– Laat mij onmiddellijk de wolf gaan halen en als hij hier is, ga dan op hem af, dood hem, neem zijn galblaas en eet die op.

De wolf werd ontboden en toen hij arriveerde, sprong de leeuw op hem af. Hij was echter door zijn ziekte verzwakt en slaagde niet in zijn plan. Hij ontvelde de wolf bij zijn achterste, waarna deze ontsnapte. De vos ging hem achterna en schreeuwde hem toe:

– Hee jij met je rooie broek! Als je nog eens bij koningen op bezoek bent, denk dan goed na over wat je zegt.

Zo kwam de wolf erachter dat de vos hem had aangewezen.

2. *De vos en de haan* [tekst in al-Ibshîhî († ca. 1450) II, 120; vgl. Halm 225; Hanford 82]

De vos kwam in alle vroegte voorbij een boom, waarin een haan zat en zei tegen hem:

– Kom toch naar beneden, dan kunnen we samen de salât verrichten.

De ander antwoordde:

– Dat is goed. De imâm ligt hier achter de boom te slapen, maak hem maar even wakker.

De vos ging kijken en toen hij de hond zag, liet hij een knetterwind en sloeg op de vlucht. Toen de haan hem nariëp: ‘Kom je niet bidden?’ antwoordde de vos:

– Mijn rituele wassing is ongeldig geworden. Wacht even tot ik me opnieuw gereinigd heb. Daarna kom ik terug.

3. *Onrechtvaardiger dan de wolf* [Hamza al-Isfahânî († ca. 970) p. 294/295; vgl. Halm 274; Hanford 28]

Je bent als de boze wolf, die hongerig en ellendig, sprak tot het lam:

– Ben jij het niet die zonder reden mij beschimpte?

– Wanneer?

– Verleden jaar

– Ik ben dit jaar pas geboren: jij bent alleen op onrecht uit. Maar vreet me dan maar op, en moge het je slecht bekomen!

Deze verzen zijn afkomstig uit een lang verhaal dat circuleerde bij de oude Arabieren.

4. *Als de natuurlijke aard er een van slechtheid is, dan wordt hij door geen pedagoog hersteld* [Hamza al-Isfahânî p. 294; vgl. Halm 383, Hanford 159; Lokman 23]

Ibn al-A'râbî [† 846] vertelt dat een bedoeïen in de woestijn een wolf had grootgebracht. Eenmaal volgroeid vrat deze een van zijn lammeren op. Hierop sprak de bedoeïen als volgt:

Mijn lam heb jij verslonden, kind en vrouwen gedompeld in diepe smart, jij die hun voedsterzoontje was.

– Als kind groeide jij op te midden van de lammeren: hoe wist jij dan dat jouw vader een wolf was?

Als de natuurlijke aard er een van slechtheid is, dan wordt hij door geen pedagoog hersteld.

5. *De slimheid van de leeuwerik* [Abû Hayyân al-Tawhîdî (10de eeuw): al-Basâ'ir wa-l-Dhakhâ'ir I, 282-3]

Een vogel wilde een feestmaal houden en stuurde zijn boodschappers uit om zijn vrienden uit te nodigen. Eén van de boodschappers vergiste zich echter en belandde bij de vos en sprak:

– Uw broeder zendt u zijn zegeningen en verzoekt u de moeite te willen nemen zich op die en die dag naar hem toe te begeven om bij hem het noenmaal te gebruiken.

De vos antwoordde:

– Zeg hem dat ik hem ten zeerste verplicht ben.

Toen de boodschapper teruggekeerd was en de vogel op de hoogte had gebracht van zijn vergissing, waren de vogels alle zeer ontsteld en zeiden:

– O jij, ellendige, je bent onze ondergang, stelt ons bloot aan de dood en je hebt alles voor ons verpest.

Maar toen sprak de leeuwerik:

– Als ik de vos via een geestrijke list weet af te houden, wat krijg ik dan van jullie?

– Dan word jij onze meesteres en zullen wij jouw meningen volgen en in alles op jou bouwen.

– Blijft dan zitten waar je zit, sprak de leeuwerik en begaf zich naar de vos, tegen wie ze sprak als volgt:

– Uw broeder zendt u zijn zegeningen en laat zeggen: Komt morgen, maandag. Door uw komst zal een geslaagd feest voor het grijpen liggen. Maar zeg waar ge uw zitplaats hebben wilt, tussen de salûqî-honden of tussen de Koerdische honden.

Hierdoor was de vos zeer verschrikt en hij sprak:

– Breng mijn vredewensen over aan mijn broer en zeg hem als volgt: Bij Allah, ik verheug mij over uw vriendschap en ik ben de Almachtige dankbaar voor de verheven positie die ik bij u mag innemen. Ik ben echter gebonden aan een dure eed krachtens welke ik vast op maandagen en donderdagen. Derhalve zult ge mij niet kunnen verwachten.

6. *De valk en het vogeltje* [Ibrâhîm al-Bayhaqî (10de eeuw), Kitâb al-Mahâsin wa-l-Masâwî, ed. Schwally p. 548; verhaal ook in Duizend-en-één-nacht Bulaq I, 447, vertaling Littmann II, 93-96]

Volgens deze auteur redde een ter dood veroordeelde rover zich het leven door tegenover de kalief al-Ma'mûn (regeerde van 813-833) deze verzen op te zeggen:

Ze beweren dat een valk op zekere keer
 Een vogel door het lot te pakken kreeg.
 De valk dook vliegend op hem neer.
 Onder zijn vleugel sprak het vogeltje:
 'Ik ben geen saus, geen heerlijk hapje voor je,
 Geroosterd zelfs ben ik maar miserabel.'
 Uit edelheid zag toen de valk af van zijn buit
 Zodat op die manier het vogeltje ontkwam.

BIBLIOGRAFIE

- 'Abbās, Ihsān, *Malāmih yūnāniyya fī l-adab al-'arabī* (Griekse elementen in de Arabische literatuur), Beirut [1977]. Bevat o.a. een hoofdstuk over de invloed van Aesopus en op p. 189-202 een aanhangsel met 34 teksten van dierenfabels, waarvan er hier enkele zijn vertaald.
- Blachère, Régis, 'Regards sur la littérature narrative en arabe au 1^{er} siècle de l'hégire (= VIII^e siècle J.C.)', in: *Semitica*, 6 (1956), 75-86. Ook in: *Analecta* 175-188.
- Brockelmann, Carl, 'Kalila wa-Dimna', in: *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, 4 (1978), 503-506.
- , 'Fabel und Tiermärchen in der ältern arabischen Literatur', in: *Islamica* 2 (1926), 96-128.
- Chauvin, Victor, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*. III: Louqmane et les fabulistes. Barlaam, 'Antar et les romans de chevalerie. Liège, Leipzig 1898.
- Eisenstein, Herbert, *Einführung in die arabische Zoographie. Das tierkundliche Wissen in der arabisch-islamischen Literatur*, Berlin 1990.
- Haddad, Adnan, *Fables de La Fontaine d'origine orientale. Essai théorique et approche méthodologique*, Paris [1984].
- Halm, C., *Fabulae Aesopicae collectae*, Leipzig 1911.
- Hanford, S. A., *Fables of Aesop*, translated by S. A. Hanford, Penguin Classics, London 1987 (1ste editie 1954).
- Hausrath, August, *Corpus Fabularum Aesopicarum*, hrsg. von Herbert Hunger, Leipzig 1959 (Fasc. 2) en 1970 (Fasc. 1).
- Ibshîhî, al-, *Al-Mustatraf fī kull fann mustazraf*, Beirut 1992.
- al-Jāhiz, *Le cadî et la mouche. Anthologie du Livre des Animaux. Extraits choisis, traduits de l'arabe et présentés par Lakhdar Souami*, La Bibliothèque arabe, Collection Les Classiques, Paris 1988.
- Lane, Edward William, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London 1963 (1ste druk 1835).
- Nābigha, al-, *Dīwān al-Nābigha al-Dhubyānî*, ed. Muhammad Abū l-Fadl Ibrāhîm, Cairo 1977. Ook in W. Ahlwardt, *The Divans of the Six Ancient Arabic Poets [...]*, London 1870.
- Pellat, Charles, 'Hikaya', in: *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, 3 (1971), 366-372.
- , 'Hayawan', in: *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, 3 (1971), 305-313.
- Rosenthal, Franz, 'A small collection of Aesopic Fables in Arabic translation', in: *Studia Semitica necnon Iranica Rudolpho Macuch Septuagenario ab Amicis et Discipulis dedicata*, ed. Maria Macuch, Christa Müller-Kessler, Bert G. Fragner, Wiesbaden 1989, 233-256.
- Ross, Leo, *De Fabels van Lokman. Naar het Latijn van Thomas Erpenius*, 's-Gravenhage 1964.

Sellheim, R., 'Matal', in: *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, 6 (1991), 815-825.
Wagner, Ewald, *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*, Darmstadt 1987-1988.
Band I: Die altarabische Dichtung (Grundzüge Band 68). Band II Die arabische Dichtung in islamischer Zeit (Grundzüge Band 70). Zie in het bijzonder Band I, hoofdstuk XI: Erzählende Partien und Dialoge in der altarabischen Dichtung, waarin ook een vertaling van de dichtregels van al-Nābigha.

Leendert A. van Daalen
De leer van het *Pañcatantra*

HET PAÑCATANTRA, ZIJN GESCHIEDENIS EN VERBREIDING

Het *Pañcatantra*, de beroemdste bundel van Indische fabels, is in meer dan zestig talen vertaald, van West-Europa tot Indonesië. De eerste rechtstreekse vertaling in het Nederlands van een Sanskriet versie, de zogenaamde *Simplicior*, publiceerde Van der Waals in 1895-1897 (Hertel 1914:70-76). In 1623 verscheen van de hand van Heyns echter reeds de eerste, indirecte vertaling in het Nederlands, niet van het *Pañcatantra* zelf, maar van een groter werk, *Kalila en Dimna*, waarin het is opgenomen. Het boek van Heyns is een vertaling van *Das Buch der Beispiele der alten Weisen* van Anton von Pffor uit 1480, een vertaling, waarschijnlijk via een Italiaanse vertaling in handschriftvorm, van Johannes van Capuas *Liber Kalilae et Dimnae, directorium vitae humanae* uit 1263-1278, op haar beurt weer een vertaling van de Hebreeuwse vertaling van Joël van het begin van de 12de eeuw. Deze Joël vertaalde de Arabische vertaling van omstreeks 750. De Arabische vertaling gaat terug op een, nu verloren gegane, vertaling in het Middelperzisch van het begin van de 6de eeuw. Deze laatste vertaling, door iemand die niet zo goed Sanskriet kende, omvatte het *Pañcatantra* en een aantal andere verhalen. (Hertel 1914:357-398, spec. 391v. Voor de andere, Europese en niet-Europese, vertalingen en versies, oud en minder oud, zie ditzelfde boek van Hertel uit 1914; voor een korter overzicht zie bijvoorbeeld *Kindlers Lex.*, onder *Kalila wa-Dimna*, dl. 12:5122-5130.)

Op het Indische subcontinent, kortweg 'Indië', komt het *Pañcatantra* voor in werken geschreven in vroegere en meer recente stadia van de moderne Indische talen; meestal betreft het vertalingen van een Sanskriet versie (Hertel 1914). Er bestaat een aantal Sanskriet versies; deze verschillen onderling in vorm (alleen verzen of proza plus verzen), in lengte (meer of minder verzen per fabel, meer of minder fabels) en in bewoording. In Kṣemendra's *Bṛhatkathāmañjarī* en Somadeva's *Kathāsaritsāgara* (beide 11de eeuw) is het *Pañcatantra* opgenomen in een veel groter verhaal (*Bṛhat-kathā*, letterlijk: Groot-verhaal). De Nepalese versie heeft alleen de verzen overgeleverd. Er bestaat ook een zogenaamd Zuidelijk *Pañcatantra*. De *Simplicior* is al eerder genoemd; er is ook een zogenaamde Ornatior: Pūrṇabhadra's *Pañcatantra*. Ze hebben alle een min of meer eigen gezicht. Mengvormen komen ook voor. Een geheel nieuw werk is de *Hitopadeśa* ('Het goede onderricht' of 'Het onderricht aan goeden'), die een deel van het *Pañcatantra* heeft geïncorporeerd, daarnaast uit ander werk heeft geput en deels nieuw werk bevat. Ook de *Hitopadeśa* is door Van der Waals in het Nederlands vertaald (1910). De versie die volgens een

aantal onderzoekers het dichtst bij het oorspronkelijke *Pañcatantra* staat, is het *Tantrākhyāyika*, dat kort na 1900 werd ontdekt.

Gezien de veelheid en verscheidenheid van de versies en vertalingen behoeft het geen verwondering te verwekken dat aanvankelijk de onderlinge relaties en afhankelijkheden allermint duidelijk waren. De eerste die orde in de chaos heeft proberen te scheppen was Benfey. Zijn boek (1859) is nu verouderd, onder andere omdat hij moest werken met onbetrouwbaar gebleken edities en vertalingen. Toch is het dankzij het werk van deze pionier en de onderzoekers na hem dat we nu aardig op de hoogte zijn van de onderlinge relaties van de versies en vertalingen. Een voorbeeld werd hierboven gegeven toen het spoor van de Nederlandse vertaling naar de bron terug werd gevolgd. Deze bron op zich bestaat niet meer, maar we kunnen ons er wel een beeld van vormen.

Men mag het zoeken naar de bron niet afdoen met een denigrerende opmerking in de trant van: 'Dat is werk voor 19de-eeuwse (Duitse) filologen.' Kennis van de bron is enerzijds van belang voor de literatuurgeschiedenis van het Sanskriet, anderzijds voor de literaire en culturele geschiedenis van grote delen van Eurazië. Immers als we de bron kennen, kunnen we de veranderingen, die zijn opgetreden op verschillende plaatsen, in verschillende tijden en in verschillende culturen, beter op hun betekenis beoordelen.

Het is de al eerder genoemde Hertel geweest die onder andere met zijn uitgave, vertaling van en inleiding op het *Tantrākhyāyika* (1910; 1909) ons een redelijk beeld heeft gegeven van hoe het oorspronkelijke *Pañcatantra* eruit heeft gezien en hoe de overlevering met het werk is omgesprongen. Volgens Hertel hebben alle versies behalve het *Tantrākhyāyika* dat heel vrij gedaan en is dat laatste werk het enige dat heeft geprobeerd het oorspronkelijke werk zo getrouw mogelijk weer te geven. Volgens hem zijn er met behulp van de andere versies en de vertalingen van de Perzisch-Arabisch tak wel overleveringsfouten in aan te wijzen, maar rekening houdend met mogelijke fouten hebben we met deze tekst het oorspronkelijke *Pañcatantra* in handen. Edgerton (1924) was het hiermee niet eens. In zijn inleiding en uitgave legt hij juist meer nadruk op wat de andere versies laten zien. Vooral Geib (1969) en in mindere mate Falk (1978) hebben betoogd dat Hertel in grote lijnen gelijk heeft. Maten (1981) wil weer Edgerton volgen, maar zijn tegengeluid is niet overtuigend. Het nu volgende steunt in hoge mate op Geib, *Zur Frage nach der Urfassung des Pañcatantra*, 1969, een boek dat ook belangrijk is voor de interpretatie van het werk, al blijkt dat niet uit zijn titel. Met *Pañcatantra* wordt in het vervolg bedoeld het oorspronkelijke *Pañcatantra* zoals zich dat uit het *Tantrākhyāyika* laat reconstrueren.

TIJD EN BOUW VAN HET PAÑCATANTRA

Het *Pañcatantra* moet geschreven zijn voor de vroege 6de eeuw (blijkens de vertaling in het Perzisch) en waarschijnlijk na 200 n.C. Het bestond uit een inleiding en *pañca* (= 'vijf') *tantra*'s (= 'boeken, leerboeken'; 'boek' in de zin van 'hoofdstuk'), geschreven in betrekkelijk eenvoudig proza, gelardeerd met ietwat moeilijker, spreukachtige verzen; verder zijn er nog enkele verhalende verzen. Elk boek heeft

een fabel als kaderverhaal; binnen dit kader worden fabels verteld; in enkele gevallen is er nog een verdieping: een fabel in een fabel in de fabel.

In de inleiding wordt verteld dat niet al te slimme prinsesjes onderwezen zullen worden door middel van dit *Pañcatantra*. De Sanskriet titels van de hoofdstukken zijn in zoverre niet al te best, dat zij de lezer geen inzicht geven in de strekking van het werk als geheel – dat komt meer voor bij Sanskriet literaire werken. De vertaalde titels plus de kaderverhalen zijn: 1. Het zaaien van tweedracht onder vrienden – koning leeuw en zijn minister stier; 2. Het verkrijgen van vrienden – de vriendschap van kraai, muis, schildpad en hert; 3. Oorlog en vrede – de oorlog tussen kraaien en uilen; 4. Het verlies van het verkregene – het verhaal van een aap en een krokodil; 5. Het ondoordacht handelen – de onverdiende dood van een ichneumon.

Al hebben anderen, met name Benfey (1859), Hertel (1909), Ruben (1959), Geib (1969), vóór Falk (1978) reeds gewezen op parallellen met fabels uit andere werken, uit (in het Pāli, een Middelindische taal, geschreven) *Jātaka's* (verhalen over gebeurtenissen in de vroegere levens van de Boeddha, waarvan sommige de vorm van fabels hebben), uit het *Mahābhārata* (het grootste van de twee Sanskriet epen) en uit andere werken, het is Falk geweest die de interessantste opmerkingen heeft gemaakt. Hij wijst er namelijk op dat de auteur, Viṣṇuśarman, niet zomaar fabels heeft overgenomen en in zijn eigen kaders heeft gebruikt, maar dat hij ze veranderd, en soms zelfs in hun strekking omgedraaid heeft. Hij veronderstelt, niet ten onrechte, dat de lezer de oudere fabel kent en een schok krijgt bij het lezen van de fabel in zijn nieuwe vorm. Als voorbeeld van zo'n veranderde fabel kan het kaderverhaal van boek II dienen, waarover zo aanstonds meer.

De inleiding vertelt ons dat het *Pañcatantra* is geschreven om prinsesjes te onderwijzen. Deze inleiding is niet als het ware een kaftje waarmee een aantal losse fabels zijn gebundeld. Het werk heeft een bepaalde leer. Het is niet, zoals weleens wordt gezegd, een handboek voor staatskunde, het is geen vorstenspiegel. Het handelt namelijk over het belang van vriendschap, het herkennen van de ware en de valse vriend, maar meer nog over *nīti*, 'levenswijsheid, wereldwijsheid'.

VRIENDSCHAP EN GEZOND VERSTAND

In het *Mahābhārata* komt een fabel voor die vertelt hoe een kat en een muis elkaar uit doodsnoed redden. De kat stelt na afloop van hun bange avontuur vriendschap voor, maar de muis wijst die af op grond van de onmogelijkheid van vriendschap tussen roofdier en zijn prooi. Beide gaan huns weegs. Als parallel van deze fabel – maar met een verandering – kan het kaderverhaal van Boek II worden gezien, waarin een kraai en een muis wel vriendschap sluiten. Twee andere dieren, een schildpad en een hert, sluiten zich hierbij aan. Een aantal fabels verhaalt hun avonturen, waarin ze elkaar redden. Zo wordt ons getoond dat vriendschap mogelijk is tussen wezens bij wie dat op het eerste gezicht niet mogelijk lijkt.

In Boek I wordt ons echter verteld van een vriendschap die is ontstaan tussen een roofdier en zijn prooi, namelijk tussen een stier en koning leeuw. Een jakhals weet de twee tegen elkaar op te zetten en de leeuw doodt zijn vriend, de stier.

Vriendschap neemt een belangrijke plaats in in het *Pañcatantra*, of liever: het

herkennen van de ware vriend en van de valse, die zich als vriend voordoeft maar in werkelijkheid een vijand is. In Boek I deed de jakhals zich voor als vriend maar koning leeuw herkende hem niet als vals, met als gevolg dat hij een kapitale fout begin. In Boek v wordt de ware vriend niet herkend en zo is dit boek een tegenhanger van Boek I. Boek v bevat het tragische verhaal van een ichneumon die tijdens de afwezigheid van zijn baas op diens baby moet passen. Een slang die op de baby afkomt, wordt door de ichneumon gedood. Wanneer de man thuis komt, komt de ichneumon met bebloede kop op zijn baas aflopen om diens dank in ontvangst te nemen. De laatste maakt echter een beoordelingsfout: hij denkt bij het zien van het bloed dat de ichneumon de baby heeft aangevallen en slaat het beest dood. Dan pas ziet hij de gedode slang en de gezonde baby. De ware vriend had de schijn tegen en werd gedood.

Boek IV verhaalt hoe een tot vijand geworden vriend nog net op tijd wordt doorzien. Een aap en een krokodil hebben vriendschap gesloten. Dat gaat een tijd goed, totdat de krokodil het hart van de aap nodig heeft om aan de kapsones van zijn vrouw tegemoet te komen. De aap weet zich met een list te redden.

Het herkennen van de ware en valse vriend is weliswaar belangrijk in het *Pañcatantra*, toch is dit niet helemaal waar het om gaat. Dat wordt duidelijk als we naar de inleiding en naar Boek III kijken. We beginnen met Boek III.

Tussen uilen en kraaien heerst oorlog. De uilen hebben een geslaagde nachtelijke aanval gedaan op de kraaienburcht en gevreesd moet worden dat ze het karwei de volgende nacht zullen afmaken. De koning der kraaien pleegt overleg met zijn vijf ministers. Vier van hen houden een theoretisch verhaal langs de lijnen van het theoretisch handboek (waarover later iets meer; laten we het het 'handboek-koning' noemen). De vijfde ziet niets in hun adviezen en komt met iets nieuws: een list. Het Sanskriet handboek-koning kent wel degelijk listen, maar die worden niet behandeld onder het hoofd middelen van de buitenlandse politiek, zoals daar zijn oorlog, vrede, verdrag, omkoping. Als de vijfde minister in de bestaande situatie met een list komt, heeft hij in zekere zin een claim op iets nieuws. Hij adviseert de andere kraaien om hem de kop tot bloedens toe te pikken, hem buiten de burcht te leggen en zelf weg te gaan. Bij hun volgende nachtelijke aanval vinden de uilen alleen die ene kraai. Er volgt nu een vergadering van de uilenkoning met zijn ministers. De kraai weet zo'n goed verhaal op te hangen dat hij wordt opgenomen in de uilenburcht. Deze tweede kabinetsvergadering is een spiegelbeeld van de eerste: weer is er één minister die het bij het goede eind heeft en tegen de opname van de vijandelijke minister pleit. Hier wordt het advies van de ene wijze minister niet opgevolgd. Deze vertrekt met de zijnen, hen en zichzelf aan het komende onheil onttrekkend. Want de kraai herstelt van zijn wonden, leert alle uitgangen van de burcht kennen, stopt deze dicht met brandbaar materiaal en verbrandt met de burcht de uilen. Er is geen aanwijzing dat een van de ministers het niet goed meent met zijn respectieve koning. Het gaat hier niet om het herkennen van de ware vriend maar om het herkennen van het juiste advies. De vergadering bij de kraaien geeft ons de sleutel tot de juiste interpretatie. Het gaat niet om theoretische kennis maar om gezond verstand, dat ook een oplossing vindt als de theorie te kort schiet. Voor deze opvatting is elders in het werk steun te vinden, maar bovenal in de inleiding.

De inleiding van het *Pañcatantra* vormt het raam voor al het volgende. Een koning zit met zijn handen in het haar, omdat zijn zonen te traag van begrip zijn. Kost het goede leerlingen al twaalf jaar om de (Sanskriet) grammatica te leren, waarna de studie van de in het Sanskriet gestelde handboeken van *dharma*, de kosmisch-sociaal-religieuze wet, *artha*, materieel gewin, en *kāma*, (seksuele) begeerte, nog moet volgen, bij deze jongelui is het uitzichtloos.

Artha, *dharma*, *kāma*, zijn de traditionele levensdoeleinden van een hindoe; het vierde is *mokṣā*, verlossing uit de kringloop van wedergeboorten. Voor ieder mens is *artha* het streven naar wereldse zaken, voor de koning betreft het zijn hele handelen als koning: het begrip sluit de zorg in voor bestuur, handel en nijverheid, belastingen, tolleren en accijnzen, landbouw, oorlog, justitie en rechtspraak (maar niet de wetgeving, vgl. Lingat 1967), binnen- en buitenlandse inlichtingendienst. Er is één 'handboek-koning' overgebleven, het *Arthaśāstra* (śāstra = handboek) van Kauṭilya, die omstreeks 300 v.C. leefde. Het boek dat we nu hebben, bevat echter ook tal van passages uit later tijd.

Het *Arthaśāstra* is uiteraard voor prins en koning het belangrijkste. De drie prinsen uit onze inleiding zijn niet al te slim en dus is er een probleem. De ministers raden de koning een beroemd geleerde en docent aan, Viṣṇuśarman. Deze belooft in een half jaar de prinsen te onderrichten, niet in *artha* – dat woord gebruikt hij niet –, maar in *nīti*, 'levenswijsheid, gewiektheid (om je door het leven te slaan)' en voor dit doel schrijft hij het *Pañcatantra*.

Deze inleiding ontbreekt in de Arabische vertaling en haar derivaten, en is daar vervangen door drie of vier andere inleidende hoofdstukken. Hertel (1909:54v.) verklaart dit door aan te nemen dat de Perzische vertaler een handschrift voor zich had waarvan het eerste blad zoek was. De Arabische vertaling heeft echter na de vier inleidende hoofdstukken en het *Pañcatantra* (hier zes hoofdstukken) nog acht andere Indische verhalen (zie bijvoorbeeld Hertel 1914:364). De Sanskriet inleiding, waarin sprake is van vijf hoofdstukken, paste dus niet meer voor dit grotere werk en lijkt mij om die reden weggelaten. In de werken van Kṣemendra en Somadeva, die nauw verwant zijn, ontbreekt de inleiding eveneens. Hier wordt het *Pañcatantra* in het geheel ingekaderd doordat het een minister in de mond wordt gelegd die het aan de held van hun eigen verhaal vertelt. Het oorspronkelijke raam, de inleiding, was dus niet meer te gebruiken, of in elk geval overbodig.

In de Sanskriet inleiding wordt Viṣṇuśarman aangetrokken voor het onderwijs in *artha*; wat hij belooft, is het bijbrengen van *nīti*. Dit is weleens over het hoofd gezien. Daarbij komt dat later *nītiśāstra* synoniem is met *arthaśāstra*. Ook heeft men er op gewezen dat er citaten uit het (of een) *arthaśāstra* in het *Pañcatantra* zijn opgenomen. En gaat het niet om onderricht aan prinsen? Zo kon de opvatting postvatten dat het *Pañcatantra* een leerboek is voor prinsen in de bestuurskunde, in *artha*, dat het een 'vorstenspiegel' is (zo bijvoorbeeld Hoffmann in *Kindlers Lex*, dl. 17:7143). Hiertegenover moet men stellen dat *nīti* hier niet synoniem is met 'bestuurskunst' – het is hier 'levenswijsheid' – en dat deze interpretatie veel beter bij de inhoud past. Wat de citaten aangaat, heeft Geib aannemelijk gemaakt dat ze latere invoegingen in onze tekst moeten zijn (1969:50-94, vooral 93v.). Van het hele uitgebreide terrein

van een vorst komt in het *Pañcatantra* niets aan de orde, op het kiezen van een minister na.

DE LESSEN VAN HET PAÑCATANTRA

In Boek I gaat het expliciet om het kiezen van een minister; in Boek III gaat het om het selecteren van het juiste advies uit verscheidene door ministers gegeven adviezen. Alle boeken handelen over het herkennen van vriend of vijand. De ingelaste fabels leggen de nadruk op het herkennen van hoe de vork nu werkelijk in de steel zit, op het beantwoorden van de vraag: 'Wat steekt erachter?' als iemand iets ongewoons doet. Ze laten ook zien wat er gebeurt als iemand door emoties geleid, geen vat meer heeft op de werkelijkheid: bijvoorbeeld in het geval van de groothedswaan van de kikkerkoning die op de rug van een slang mag rijden, terwijl de slang ondertussen wel zijn onderdanen opvreet. Bovenal wordt er gewaarschuwd tegen overhaast en ondoordacht handelen, impliciet maar ook expliciet, in het verhaal van de oppassende ichneumon die zonder meer door zijn baas wordt gedood. Deze lessen hebben algemene geldigheid. Voor de toekomstige koning betekenen ze, lijkt me: Kijk goed uit wie je tot minister maakt; houd hem goed in de gaten, want hij kan vals zijn of worden (Boek I en IV), gelijk of ongelijk hebben (Boek III), maar oordeel niet te snel (Boek V). Zo'n vriend of minister hoeft niet uit de traditionele hoek te komen: de stier uit Boek I, de goede vriend en minister, is een vreemdeling, terwijl de boze jakhals een ministerszoon is. Boek II gaat, zoals gezegd, over onvermoede vriendschappen.

Zoals Geib (1969:48 v.) heeft laten zien, vormt het herkennen/niet-herkennen van vriend of vijand en het goede of slechte gevolg daarvan een opvallende structuur in het *Pañcatantra*:

Boek I	Koning Leeuw miskent zijn vriend, de stier:	afloop slecht (a)
II	Kraai, muis, schildpad en hert herkennen elkaar als vrienden:	afloop goed (b)
III 1	Kraaienkoning herkent het advies van de ene, wijze, minister als het juiste:	afloop goed (b)
III 2	Uilenkoning herkent het advies van de ene, wijze minister niet:	afloop slecht (a)
III 3	Deze minister herkent de overgelopen kraai als vijand en vertrekt:	afloop goed (b)
IV	Aap herkent de krokodil op laatste moment als vijand:	afloop goed (b)
V	Baas miskent oppassende ichneumon:	afloop slecht (a)

Geven we het niet-herkennen met slechte afloop en het herkennen met goede afloop aan door respectievelijk (a) en (b), dan is de structuur: a b bab b a. Het *Pañcatantra* is geen willekeurige verzameling fabels!

Over de boeken van het *Tantrākhyāyika* verspreid zijn 41 verhalen, waarvan de meeste als fabels kunnen gelden. 25 daarvan hebben zeker al in het oorspronkelijke *Pañcatantra* gestaan, van de overige 16 is dat voor het merendeel heel waarschijnlijk, voor slechts een paar geldt dat ze waarschijnlijk niet oorspronkelijk zijn. De boeken zijn van ongelijke lengte: iv en v samen zijn niet half zo lang als één van de andere en hebben samen slechts vier ingelaste fabels. Hoe een fabel is ingelast, kunnen we zien aan de plaatsing van de eerste ingelaste fabel in een korte bespreking van Boek I.

Een stier wordt door een karavaan in het woud achtergelaten. Koning leeuw heerst daar onbekommerd. Hij wil water gaan drinken maar deinst terug omdat hij een onbekend geluid hoort: het brullen van de stier. Twee jakhalzen, Damanaka, 'Bedwinger', en Karaṭaka, 'Schreeuwelijk' (over het algemeen hebben de dieren sprekende namen), merken dat op. Zij zijn ministers-zonen. (In een aantal versies zijn ze ministers; soms wordt in vertalingen van goede versies dat 'zonen' ten onrechte verwaarloosd.) De boosaardige Damanaka wil zich bij de leeuw inlikken; hij is nog geen minister en wil de koning aanbieden om op onderzoek uit te gaan. De andere jakhals zegt hem: 'Slimmen bemoeien zich niet met zaken die hun niet aangaan (ze zijn immers geen ministers, want anders hadden ze de koning zonder meer moeten helpen), want anders vergaat het je als aap met de wig.' Damanaka vraagt: 'Hoe zit dat?' waarop Karaṭaka de volgende fabel vertelt: Op een timmerwerf hebben de werklieden hun werk verlaten en in de plaats van de zaag een wig in een boomstam gezet. Uit doelloze nieuwsgierigheid trekt een aap de wig eruit, de boomstam klapt weer dicht en het beest zit er met zijn testikels tussen. Een pijnlijke dood. 'En daarom zeg ik,' sluit Karaṭaka af, 'slimmen bemoeien zich niet met zaken die hun niet aangaan.' Hierna wordt het kaderverhaal vervolgd, steeds met ingelaste fabels. Damanaka brengt de leeuw en de stier met elkaar in contact, deze worden vrienden, de stier wordt de enige minister en Damanaka zit nog steeds niet op het pluiche. Hij weet de twee tegen elkaar op te zetten, koning leeuw doodt de stier en Damanaka wordt toch minister. De andere jakhals, die het niet met de gang van zaken eens was, trekt zich in eenzaamheid terug. (De Arabische vertaling is niet tevreden met deze afloop en voegt een hoofdstuk in: Dimna's proces en veroordeling.)

FABEL EN MORAAAL

Op zichzelf beschouwd is deze fabel, het kaderverhaal van Boek I, immoreel. In het *Pañcatantra* als geheel gezien is de fabel amoreel. De auteur laat ons zien hoe de wereld in elkaar zit en roept ons als het ware toe: 'Wees op je qui-vive!' Een fabel kan alle kanten op: het *genre* heeft geen standpunt ten opzichte van moraal.

Ten slotte: het *genre* fabel kiest geen positie in maatschappelijke verhoudingen, al wil veel secundaire literatuur ons doen geloven dat het genre typisch het expressiemiddel is van de onderdrukten. De fabel kán de onderlaag van de samenleving tot voertuig dienen voor verholde kritiek op de heersers. Phaedrus, Latijns fabeldichter

die leefde tussen 25 v.C. en 50 n.C., aanvankelijk slaaf, later vrijgelatene, zag daarin juist het wezen van de fabel (Demandt 1991:400v.). Ook de legendarische Aesopus was slaaf. Dat neemt niet weg dat aesopische fabels uitdrukking kunnen geven aan zeer verschillende maatschappelijke tendensen: antimonarchaal, antidemocratisch, antirevolutionair (Demandt 1991:417).

Wat het *Pañcatantra* betreft, beweert de communist Ruben dat de fabels daarin van onderen naar boven gericht zijn. Ik zie niet wat hij wel vermag te zien. Hij doorspekt zijn boek, *Das Pañcatantra und seine Morallehre* (1959), met slagwoorden als: slavenhoudersmaatschappij, feodalisme, despoten, uitbuiters, uitgebuiten en dergelijke. Een rechtvaardiging van het gebruik van de termen wordt nergens gegeven. Integendeel, op p. 269 zegt hij zelf dat we voor de periode waar het om gaat niet weten of en hoe het feodaal grondbezit en het leenwezen zich ontwikkeld hebben. Hoewel het mij toeschijnt dat hij de suggestie probeert te wekken dat de fabels van het *Pañcatantra* de onderlaag tot spreekbuis dienen, in zijn conclusie is hij voorzichtiger (1959:291). Hier heet het dat het werk de kritiek verwoordt van de opkomende rijke stedelingen en in het bijzonder van de ontevreden vorstendienaar. Ook hier blijkt niets van. Zeker de jakhals Damanaka was ontevreden, maar juist omdat hij geen vorstendienaar was. Zoals hij zelf zegt, onderneemt hij zijn eerste actie juist om in dienst van koning leeuw te komen! Ik heb me altijd afgevraagd of Ruben, die zeker niet dom was, dit allemaal zelf geloofd heeft, of dat het zijn manier was om het systeem, dat van de toenmalige DDR, te dienen.

Alleen al het gebruik van het Sanskriet pleit tegen de opvatting dat deze fabels de onderlaag tot spreekbuis hebben gediend. Over dit punt huppelt Ruben heen (1959:289). Wie in het Sanskriet schrijft, richt zich tot een heel dunne bovenlaag. Toen het *Pañcatantra* verscheen, was het Sanskriet al eeuwenlang niet meer de volkstaal. Het was de taal van geleerden, van de kanselarij en hoge hoffunctionarissen, en van literatoren. Tot de laatste behoorde de auteur van het *Pañcatantra*, Viṣṇuśarma.

- Benfey, Th., *Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. I. Theil. Einleitung: Über das indische Grundwerk und dessen Ausflüsse, sowie über die Quellen und Verbreitung des Inhalts derselben*, Leipzig 1859.
- Demandt, A., 'Politik in den Fabeln Aesops', *Gymnasium* 98 (1991), 397-419.
- Edgerton, F., *The Pañcatantra reconstructed*, 2 dln., New Haven 1924.
- Falk, H., *Quellen des Pañcatantra*, Wiesbaden 1978.
- Geib, R., *Zur Frage nach der Urfassung des Pañcatantra*, Wiesbaden 1969.
- Hertel, J., *Tantrākhyāyika. Die älteste Fassung des Pañcatantra. Teil I: Einleitung; Teil II: Übersetzung und Anmerkungen*, Leipzig 1909 (herdruk Darmstadt 1970).
- , *Tantrākhyāyika. Die älteste Fassung des Pañcatantra*, Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Kl., NF XII, 2 (1910).
- , *Das Pañcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung*, Leipzig-Berlin 1914.
- Kindlers Lex., *Kindlers Literatur Lexikon im dtv*, München 1974.
- Lingat, R., *Les sources du droit dans le système traditionnel de l'Inde*, Paris/La Haye 1967.
- Maten, E.P., 'In quest of the original Pañcatantra. A methodological discussion', in: *Indologica Taurinensia* 8/9 (1980/81), 241-252.
- Ruben, W., *Das Pañcatantra und seine Morallehre*, Berlin 1959.
- Waals, H.G. van der, *Pañcatantra, arische levenswijsheid uit het oude Indië – Novellen, vertellingen, fabeln uit het Sanskriet vertaald*, Leiden 1895-1897.
- , *Hitopadeśa van Nārāyaṇa, spreuken en sproken uit het Sanskriet vertaald*, Amsterdam 1910.

'Daar waar geen dag en geen nacht is ...'

De papegaai in de *Padmāvat* van Malik Muḥammad Jāyasī

India wordt wel beschouwd als de bakermat van het genre van de dierenfabels. Veel van de fabels in Europese collecties zijn terug te voeren op Indische fabelverzamelingen als de *Hitopadesha* en de *Pañcatantra*. Deze in het Sanskriet geschreven werken bereikten Europa veelal via vertalingen uit het Midden-Oosten. Ook in Azië was de verspreiding van de Indische fabels zeer groot.

De Indische fabelcollecties hebben een duidelijk moralistische inslag. In het vaak stereotiepe gedrag van dierefiguren wordt een bepaalde levenswijsheid of ideologie gepresenteerd. Een goed voorbeeld hiervan is te zien in de boeddhistische *Jātaka*'s, waarin de dieren in de fabels vroegere incarnaties van de Boeddha uitbeelden en zijn leerstellingen illustreren. Het grote succes en de verspreiding hebben de fabels waarschijnlijk te danken aan het feit dat zij ook buiten het raamwerk van de collectie goed konden blijven voortleven. De levenswijsheid die voornamelijk neerkwam op slimmigheid en alertheid ten behoeve van het eigenbelang, was zo algemeen dat die voor een groot publiek begrijpelijk was. Als gevolg van deze expansie, en ook door de grote aandacht die de vroege Indologie had voor de fabelcollecties in het Sanskriet (dit zijn nog steeds de eerste teksten die een student Sanskriet onder ogen krijgt), is het beeld ontstaan dat de moralistische dierenfabel het enige genre in de Indische literatuur is waarin dierefiguren voorkomen.

Dit is een vertekend beeld daar er in de Indische traditie een grote verscheidenheid aan verhalen met dierefiguren is. De belangrijkste bron voor die verhalen, waaruit ook de samenstellers van de moralistische collecties hebben geput, moet worden gezocht in de grotendeels mondelinge verhalentradities in India.

Van oudsher zijn professionele verhalenvertellers van dorp naar dorp getrokken om daar, bij het vallen van de avond, de mensen te vermaken met vertellingen. Hoewel televisie en vooral video in het moderne India dit fenomeen langzaam vervangen, is deze traditie nog steeds levend. In het onuitputtelijke repertoire van deze vertellers bevinden zich veel verhalen met dieren in de hoofdrol. Een belangrijk kenmerk van mondelinge tradities is dat verhalen geen vaste vorm hebben en meestal bestaan uit een aaneenschakeling van succesvolle elementen uit verschillende tradities. Ook het onderscheid tussen de verhaalgenres is vaag en figuren kunnen makkelijk overstappen van het ene naar het andere verhaal en zo een nieuwe variant laten ontstaan.

De dierefiguren zijn zeer geschikt voor de zwerftocht door de verhalen. Zij nemen daarbij allerlei associaties en delen van plots met zich mee, zodat op den duur figuren ontstaan die niet naar een enkele bron verwijzen maar zijn samengesteld uit een

veelvoud van dierefiguren uit andere verhalen. De dierefiguren uit deze traditie zijn daarom veel bonter dan de sjabloonachtige typen uit de moralistische fabels.

Zoals al blijkt uit de opname van dierenfabels in de klassieke Sanskriet collecties is er altijd een wisselwerking geweest tussen de orale verhalentradities en de literaire traditie in het Sanskriet en later ook in de moderne Indiase talen. Naarmate het Sanskriet meer op de achtergrond raakte als literair medium en de volkstalen die functie gingen overnemen, nam de invloed van de orale tradities toe. Daarmee kwamen ook die veelzijdige dierefiguren in de vroege Hindi literatuur terecht.

In het tekstmateriaal dat hier in vertaling is gepresenteerd, is het resultaat van deze literaire ontwikkeling te zien in de figuur van de papegaai Hīrāmani uit de *Padmāvat* van Malik Muḥammad Jāyasī. De tekst dateert uit de 16de eeuw en is geschreven in het Avadhi, een van de regionale dialecten waaruit later het moderne Hindi ontwikkeld is. De Indische moslimmystici, de soefi's, leverden een groot aandeel in de opkomst van de Oudhindi literatuur. Al zeer vroeg na hun komst naar India in de achterhoede van de moslimlegers vestigden de soefi's zich in verschillende plaatsen in Noord-India en de Deccan. Van de verschillende orden die in die tijd ontstonden, waren het de Chishti-soefi's die zich afzijdig hielden van het hof en contacten met Indische religieuze bewegingen niet afwezen. Naarmate de contacten zich verdiepten en de populariteit van de soefi's onder de Indische bevolking toenam, gebruikten zij meer de Indische volkstalen voor hun mystieke poëzie in plaats van het Perzisch of Arabisch.

In die culturele vermenging is het genre van de *premākhyāna*'s ontstaan. Deze 'mystieke romances' zijn gebaseerd op lokale Indische liefdesverhalen die door de soefidichter werden bewerkt tot romances waarin de liefde symbolisch was voor de mystieke liefde. Het Perzische genre van de *matnavī* is daarbij een belangrijk voorbeeld geweest.

Jāyasī heeft voor zijn *Padmāvat* het historische gegeven van de verovering van het fort Citor in Rajasthan door de sultan 'Alā' ud-Dīn in 1303 gebruikt. Aan die belegering is de romantische legende verbonden van de mooie koningin Padmāvātī die door 'Ala' ud-Dīn werd begeerd en inzet was voor het beleg van het fort. Toen haar echtgenoot, de vorst Ratan Sen, werd gedood en het fort viel, zou zij, het *satī*-ideaal volgend, zich op zijn brandstapel hebben geworpen om aan de vernedering van gevangenschap te ontkomen.

De *Padmāvat* is een belangrijk werk in het genre van de *premākhyāna*'s dat veel is nagevolgd. Jāyasī heeft het gegeven van de liefde van Padmāvātī en Ratan Sen uitgewerkt tot een werk dat vooral opvalt door de doordachte opzet en de stijl die geheel ten dienst staan van het thema van de mystieke liefde. In de vermenging van Perzische en Indische literaire beelden en motieven heeft het werk alle kenmerken van de *premākhyāna*. Jāyasī gebruikt deze dubbele achtergrond zeer effectief. Door in het verhaal steeds verbindingen te leggen met andere literaire werken waarin de goddelijke liefde een rol speelt, benadrukt hij het universele aspect van de mystieke liefde. Dit thema loopt als een rode draad door het werk. Alle beelden en motieven die de dichter gebruikt, hebben daarom een meervoudige achtergrond en betekenis. Op die manier gebruikt hij ook de figuur van Hīrāmani de papegaai. De reeds eerder beschreven mogelijkheid van dergelijke figuren om allerlei associaties mee te brengen in het verhaal is door Jāyasī voluit gebruikt om de wijde strekking van de

boodschap van de mystieke liefde uit te drukken.

In de *Padmāvat* komt de figuur van Hīrāmani alleen voor in het eerste deel van het werk, waarin beschreven wordt hoe Ratan Sen hoort van de schoonheid van Padmāvati en dan zijn koningschap opgeeft om als *yogi* van de mystieke liefde naar Ceylon te gaan. Door de volledige opoffering voor de liefde verkrijgt hij de prinses. In de vertalingen zijn de delen opgenomen waarin de papegaai direct een rol speelt en zijn de tussenliggende episodes samengevat. Daarna volgt een uiteenzetting over de diverse motieven die met de papegaai verbonden zijn.

VERTALING

De papegaai Hīrāmani is het huisdier van Padmāvati, de prinses van Simhal (Ceylon), de dochter van koning Gandharv Sen.

54

[...]

In het paleis van Padmāvati was een papegaai, een grote pandit, genaamd Hīrāmani. God had die vogel zo'n glans gegeven, zijn ogen waren als edelstenen en parels kwamen uit de robijn van zijn bek.

De goudkleurige papegaai was zeer mooi, het was alsof er borax door het goud gemengd was.

De twee waren samen en lazen de Veda's en de leerboeken, en zulke verborgen betekenissen kwamen naar voren, dat zelfs Brahmā het hoofd schudde toen hij ze hoorde.

Na verloop van tijd krijgt Gandharv Sen, de vader van Padmāvati, door dat de papegaai haar niet alleen de Veda's leert maar haar ook de geheimen van de liefde vertelt. Hij geeft het bevel de vogel te doden. Padmāvati probeert de vogel te verdedigen door erop te wijzen dat hij slechts napraat wat hem geleerd is. De papegaai vreest dat Gandharv Sen niet van gedachten zal veranderen en vlucht naar het bos als Padmāvati met haar vriendinnen is gaan baden. Daar waant hij zich veilig.

66

Terwijl Padmāvati elders het lentspel speelde, zag de papegaai in het paleis het naderend gevaar.

Hij zei: 'Ik ga ervandoor zolang ik nog vleugels aan mijn lijf heb,' en redde zijn hachje door naar het bos te vliegen.

Hij kwam heelhuids in het woud terecht en de vogels die hem daar aantroffen, bewezen hem grote eer.

Zij brachten hem vele takken; immers, zolang de Heer hoedt, zal het voedsel niet opraken.

Hij nam het voedsel aan en voelde zich gelukkig; het vroegere leed was geheel vergeten.

'Oh Heer, U bent een Schepper die iedereen het hele leven lang voedsel geeft.

Zelfs de vuurvlieg op een steen wordt niet vergeten; waar men U gedenkt, daar geeft U iedereen voedsel.

Het leed over het gescheiden zijn duurt tot er een maaltijd in de buik terecht komt.
Daarna vergeet men het gedenken van God alsof het een ontmoeting uit een droom was.'

Padmāvati hoort van zijn vertrek en is zeer verdrietig. Haar vriendinnen troosten haar. Een gekooide vogel verlangt immers altijd naar het woud, zoals de ziel naar God verlangt. Hīrāmani's herwonnen geluk wordt ruw verstoord door een jager. Hij wordt gevangen en in een kooi gestopt waar andere gevangen vogels jammeren over de misleiding door de illusie van werelds geluk. Hīrāmani legt uit hoe onoplettendheid en zelfgenoegzaamheid ook hem noodlottig zijn geworden. De vogels zien in dat het leed onvermijdelijk is in dit aards bestaan.

68

Haar vriendinnen kwamen om haar heen en legden haar uit: 'Waar kan de vogel die gevlogen is, teruggevonden worden?'

Zolang de vogel in de kooi was, was hij een gevangene en een dienaar.

Wanneer hij bevrijding uit die gevangenschap heeft verkregen, waarom zou hij dan weer terugkeren om opnieuw gevangene te worden.

Op het moment dat hij vleugels aan zijn lijf kreeg en vogel werd, proefde hij de vrucht van het vliegen.

Hij is ontkomen aan zijn gevangenschap in een kooi en teruggekeerd waar hij thuishoort.

Hoe kan iemand veilig zijn in een kooi met tien deuren¹* als de kat in de buurt is. Hoevelen heeft de aarde zo niet opgeslokt; haar buik is zo groot dat zij hen niet opnieuw uitspuwt.

Daar waar geen dag en geen nacht is en geen wind of geur, in dat woud verblijft de papegaai, wie zal hem daar vandaan kunnen halen?'

69

De papegaai verbleef daar tien dagen in goede doen; toen kwam er een vogelaar met een net.

Bij elke stap zijn voet voorzichtig neerzettend, kwam hij naderbij; toen de vogels hem zagen, werden zij bang.

'Kijk, een vreemd en kwaadaardig teken, een boom beweegt naar ons toe.

Ons leven is vergaan, ook al woon ik lang in het woud, nog nooit heb ik een bewegende boom gezien.

Deze bewegende boom betekent niet veel goeds, kom, wij moeten dit woud ontvluchten.'

Zo vlogen zij op, op zoek naar een ander woud, de pandit-papegaai bleef daar zitten, verzonken in gedachten.

Toen hij een tak zag, meende hij een koninkrijk verkregen te hebben en ging zorgeloos zitten, maar toen kwam de jager eraan.

De kleefstok heeft vijf staven en die vijf zijn gevuld met vogellijm. Als het met veren gevulde lichaam erin verstrikt raakt, hoe kan het dan zonder te sterven bevrijd worden?²

* Voor de noten bij dit artikel, zie p. 191.

70

Zelfs toen de papegaai gevangen werd, genoot hij nog van zijn geluk; de jager pakte hem, brak zijn vleugels en stopte hem in een kooi.

Daarin zongen vele vogels, die hun lot beklagden.

‘Waarom heeft God ons gif geschonken waardoor wij zullen sterven; nu zijn wij gepakt en zijn ons de vleugels gebroken.

Als er niet zo’n verlangen naar voedsel was geweest, was dan de vogeljager met zijn lijm gekomen?

Door het eten van dat gif is ieders geest geroofd en de jager met de stok in zijn hand is de Dood.

Onze geest was verdwaasd door de verraderlijke illusie; ons trotse lichaam is gebroken, net als onze veren.

De geest is bijzonder lastig, zelfs door te sterven doodt men hem niet, hij ziet slechts het voedsel en niet het jagersnet.

Wij hebben ons verstand verloren door dat gif te eten, maar jij papegaai, je was een pandit, hoe kan het dat jij in dat net terechtgekomen bent?’

71

De papegaai zei: ‘Ook ik ben misleid, de schommel waarin ik trots schommelde, is gebroken.

Ik ben naar het platanenwoud gegaan, maar daar ben ik door het noodlot bij de vijand (de pruim)³ terechtgekomen.

Het rustig gladstrijken van mijn veren en het fruit eten, dat is gif geworden toen de jager binnenkwam.

Is dit nu de vrucht van de genotboom, dat de jager een rustplaats tot val maakt en daarmee de vogels pakt?

Nietsvermoedend ben ik op die rustplaats gaan zitten en ik realiseerde het mij pas toen de stok in mijn hart was geplaatst.

Een gelukkige denkt dat het verzamelen van rijkdom zijn plicht is, hij bedenkt zich niet dat die rijkdom zijn dood kan worden.

Wij zijn allen misleid door die trots, wij zijn vergeten onder wiens hoede het verkregen is.

Toen dat voedsel ons geluk was, maakte het ons bij het opeten niet waakzaam, nu we met de nek in de strop terechtgekomen zijn, wat helpt het gejammer ons nu?’

Het perspectief van het verhaal verschuift nu naar Citor waar een berooide brahmaan zijn laatste centen bijeenschraapt en zich aansluit bij een karavaan die naar het verre Simhal gaat om nog éénmaal een goede slag te slaan. Na een barre tocht ziet de brahmaan op de markt van Simhal de papegaai Hīrāmani die door de jager te koop wordt aangeboden en vraagt de brahmaan onder de vogels of hij echt de Veda’s kent of een bedrieger is.

'Oh, heer, toen ik nog een vrije vogel was, en niet in een kooi zat, toen had ik deugden.

Wat voor deugd heb ik nu ik de gevangene van een meester ben die mij in een kooi heeft gestopt en om mij te verkopen?

Een echte pandit gaat de markt niet op, mijn kennis zou verloren gaan als ik die wilde verkopen.

Op deze markt zie ik twee wegen, welke van de twee zal God mij laten gaan?

Door het huilen van bloed⁴ is mijn kop rood geworden, mijn lichaam is bleek geworden, hoe kan ik nu mijn toestand beschrijven?

Om mijn hals zijn twee halsbanden, een rode en een zwarte, door die twee stroppen vrees ik voor mijn leven.⁵

Ik heb nu ingezien dat de halsband een strop om mijn nek is, wat zou hij die de strop heeft aangebracht ermee willen doen?

Door te lezen en te beschouwen heb ik veel ingezien, maar nu heb ik angst; de wereld is voor mij duister geworden, nu ik inzie dat ik ben misleid en mijn gezond verstand verloren heb.'

De brahmaan koopt de vogel en neemt die mee terug naar Citor, waar hij hem aan de koning Ratan Sen aanbiedt. Hīrāmani prijst zichzelf bij de koning aan en overtuigt hem door te vertellen over Padmāvati.

81

[...]

'Een deugdvolle prijst zichzelf niet graag aan, maar als hij zich moet verkopen, dan spreekt hij wel.

Zolang de deugd niet is geopenbaard, kent niemand het geheim.

Ik ben een pandit van de vier Veda's en Hīrāmani is mijn naam. Ik zal u Padmāvati laten ontmoeten, ik heb immers in haar paleis gediend.'

Nāgamatī is de vrouw van Ratan Sen. Zij heeft door dat de verhalen over de mooie Padmāvati de koning het hoofd op hol brengen en voelt de papegaai aan de tand.

83

Toen Hīrāmani daar vijftien dagen was, ging de koning een keer op jacht.

Nāgamatī was een mooie koningin, zij was de belangrijkste vrouw in het koninginnenpaleis.

Zij had zich opgemaakt en nam een spiegel in haar hand, wat zij in de spiegel zag, vervulde haar van trots.

'Het mag dan wel zo zijn dat mijn heer andere vrouwen lief heeft, maar is er iemand in de wereld met mijn schoonheid?'

Lachend ging de vrouw naar de papegaai, en gaf hem de toetsteen en de stalen.⁶

'Papegaai, toets het goud en zeg mij welke kleur het heeft, wat voor schoonheid is er nu in jouw Simhal?'

Wie is in jouw ogen de mooiste, ik of die lotus-vrouw?⁷

Als je de waarheid niet zegt, dreigt er een bevel van de koning voor je, is er iemand op deze wereld met een schoonheid gelijk aan die van mij?'

De papegaai herinnerde zich de schoonheid van Padmāvātī, keek naar het gezicht van de koningin en lachte.

'In het meer waar nooit een gans komt, daar wordt de eend een gans genoemd. God heeft deze wereld onovertroffen gemaakt, de een gaf hij echter meer schoonheid dan de ander.

Het staat niemand goed trots te zijn, zelfs de maan neemt af als Rāhu⁸ haar pakt. Wie kan zeggen wie mooi of lelijk is, zij is mooi die door haar geliefde gewenst wordt.

Waarom vraag je naar de vrouwen van Simhal, hoe kan de duistere nacht nu standhouden tegen het daglicht?

Hun lichaam heeft de welriekendheid van een bloem, hoe kan ik hun voeten beschrijven als zij alleen al zo'n mooi hoofd hebben?

Die vrouwen zijn gemaakt van welriekend goud, dat is gevuld met schoonheid en geluk.'

Toen de koningin dit hoorde, werd zij kwaad alsof er zout op haar hart gelegd werd.

Nāgamatī geeft opdracht de papegaai te doden. Een slimme dienstster voorziet dat Ratan Sen daar zeer kwaad over zal worden en verbergt de vogel. Als Ratan Sen van de jacht terugkomt en tevergeefs naar Hīrāmani vraagt, roept hij Nāgamatī ter verantwoording. Zij vertelt hoe de vogel haar beledigde door Padmāvātī's schoonheid hoger aan te slaan dan die van haar. De dienstster haalt de vogel te voorschijn en Ratan Sen ondervraagt hem. Hīrāmani antwoordt als volgt:

93
Hīrāmani zei: 'Oh koning, ook al vergaat door het spreken van de waarheid mijn leven, toch zal ik nooit met mijn mond een onwaarheid spreken.

Met die overtuiging ben ik, de waarheid meenemend, weggegaan uit het paleis van de koning van Simhal Dvīp.

Padmāvātī is de dochter van die koning, God heeft haar als de maan met de geur van de lotus geschapen.

De prinses heeft een gelaat als de maan en ledematen die geuren als sandelhout, zij is van welriekend twaalfkleurig goud gemaakt.

Welke geurige en mooie *padmini*-vrouwen er op Simhal ook zijn, zij zijn slechts een schaduw van haar.

Ik ben Hīrāmani, haar vogel, door haar te dienen is mijn halsband gebroken.

Tevens heb ik de taal van de mensen verkregen, als ik dat niet had, wat was ik dan behalve een handvol veren.

Zolang ik leef zal ik haar gedenken, als ik sterf, neem ik haar naam mee, mijn bek is rood en mijn lichaam groen; die zal ik meenemen naar die andere wereld.'

Dit is de aanleiding van Hīrāmani om koning Ratan Sen uitgebreid de schoonheid van Padmāvātī te beschrijven. Hij fungeert daarna als de goeroe, de leraar van de koning die pelgrim voor de liefde wordt en de zware tocht naar Simhal onderneemt. Voor het vertrek waarschuwt de goeroe Hīrāmani voor de zwaarte van die onderneming.

Toen sprak de papegaai: 'Koning, bedenk dit goed, het volbrengen van de liefde is een moeilijke zaak.

Tot nu toe heb je thuis alleen maar gebakken brood gegeten, ga nu op de dag-lotus zitten en niet op de nacht-lotus.⁹

De bij die op deze weg is beroofd, weet het, hij heeft zijn leven gegeven maar is niet door die gift bevrijd.

Het koningschap van Simhal is moeilijk te verkrijgen, het wordt niet met koninklijk machtsvertoon verkregen.

Alleen hij die de wereld vaarwel heeft gezegd, de *yogi*, de asceet of de wereldverzaker kan die weg gaan.

Wanneer men slechts door het verzamelen van genietingen dat genot zou verkrijgen, dan zou niemand het genot verlaten en yoga gaan doen.

Je bent een koning en je wilt geluk verkrijgen, hoe wordt yoga ooit genot?

Zolang men niet de ascese verlangt, bereikt men niet met verlangens zijn doel, dat weten de dwazen wel die zich de kop afsneden.'

Ratan Sen gaat met een leger van *yogi*'s en de papagaai als gids op weg en doorstaat alle moeilijkheden. Als Simhal is bereikt, wordt Hīrāmani de boodschapper tussen de koning-*yogi* en Padmāvati. Pas als Ratan Sen zich bereid getoond heeft voor de liefde te sterven accepteert zij zijn liefde. Ratan Sen wordt gevangengenomen en naar de galg geleid. Dan springt Hīrāmani voor hem in de bres. Hij wordt naar voren gehaald en legt zijn oude meester, koning Gandharv Sen, de vader van Padmāvati, uit waarom hij Simhal heeft verlaten en nu met een echtgenoot voor Padmāvati is teruggekomen.

271

Hīrāmani sprak op gloedvolle wijze zegewensen en lofprijzingen.

'Oh Indra onder de koningen, grote heer der vorsten, door uw woede kan er niets direct tot u gezegd worden.

Maar een dienaar moet de zaak die zeker heil brengt onbevreesd zeggen, ook al wekt hij woede op.

De papegaai heeft een succesvolle levensvrucht opgespoord, wees niet als Vikrama, oh koning, maar geniet die vrucht.¹⁰

Ik ben een dienaar, u bent altijd een vorst geweest, ik zal dienen zolang ik leef.

De koning die mij het leven gaf en mij zijn land liet zien, die leeft in mijn ziel.

Hij die hem vereert met de woorden: "*Slechts u*", is in deze wereld een gelukkige vogel.

Ogen, stem, oren en geest, alles bestaat dankzij uw genade, dit is mijn dienst, ik zal altijd zegewensen spreken.'

272

'Als een dienaar in die toestand nog een heer wil, dan is er nectar op zijn tong.

Als een dienaar door zijn dienst de woede van zijn heer opwekt, komt er schande op zijn *karma*.

De dienaar die men beschuldigt terwijl hij onschuldig is, die vlucht voor zijn leven.

Als hij een vogel is, waar kan hij dan rustig blijven, omdat hij vleugels heeft, gaat hij waar hij kijkt.

Oh koning, al zwerfend zag ik de zeven continenten, toen ben ik naar *Jambu Dvip*¹¹ gegaan.

Daar zag ik het hoge fort Citor en dat hoge rijk, dat lijkt op dat van u, ben ik binnengegaan.

Ratan Sen is daar de vorst; hem heb ik meegenomen in de gedaante van een *yogi*.

Uw papegaai heeft een goede vrucht meegebracht, daarom ben ik opgewekt, mijn lichaam is zo bleek omdat ik de woorden van Vikrama herinner.'

Gandharv Sen herkent Hīrāmani en ziet dat Ratan Sen een vorst in de gedaante van een asceet is en een geschikte echtgenoot voor Padmāvati. Ratan Sen huwt Padmāvati en wordt vorst van Simhal maar keert later met haar terug naar Citor waar de sultan 'Ala' ud-Dīn hem belaagt om de mooie koningin te verkrijgen. Van de papegaai vernemen we niets meer.

VERSCHILLENDE PAPEGAAIMOTIEVEN

In de Indische traditie van verhalen waarin papegaaien voorkomen, zijn alle motieven en beelden die Jāyasī hier gebruikt terug te vinden. Er is echter geen directe bron aan te wijzen waaruit de dichter een voorbeeld voor Hīrāmani zou kunnen hebben gehaald. Hieronder is een overzicht gegeven van de elementen waaruit Jāyasī's papegaai is samengesteld.

De papegaai als huisdier en raadgever

In veel Indische papegaaiverhalen is de vogel de vriend en raadgever van prinsessen of andere vrouwen. De vogel wordt als huisdier gehouden om zijn wijsheid en zijn vermogen om de mensentaal te spreken. Bij dit motief past ook dat de papegaai zijn gevangenschap beklagt en terugverlangt naar het woud waar hij vandaan komt. Ondanks het spreken van de taal van de mensen blijft hij een vogel uit het bos.

De sprekende papegaai komt in veel werken voor als een pandit of brahmaan (zie: Day, Penzer). In de Indische verhalen is de brahmaan echter vaak een belachelijke en hypocriete figuur, hetgeen ook op de papegaai van toepassing is. Beiden spreken mooi Sanskriet maar weten eigenlijk niet wat hun spreuken betekenen. De associatie met de brahmaan maakt de papegaai ook tot een leraar en een moralist. Vanwege dat gedrag krijgt hij vaak ruzie met zijn meester en moet hij vluchten om zijn leven te redden.

In veel verhalenverzamelingen in het Sanskriet en ook in de toneelliteratuur is de sprekende papegaai te vinden. De moralistische en belerende papegaai is vooral bekend uit de *Shukasaptati*, Zeventig Verhalen van de Papegaai. Daar is de papegaai het huisdier van een koopmansvrouw wier man op reis is. Door elke avond een deugdzaam verhaal te vertellen weet de vogel de vrouw te beletten naar haar minnaar te gaan.

In de *Padmāvat* is het optreden als leraar en vertrouweling van Padmāvātī de basis van de figuur van Hīrāmani. Vaste beelden in de beschrijving van de vogel zijn het gouden verenkleed en de rode snavel. De naam Hīrāmani betekent zo iets als *Goudjuweel*. Jāyasī gebruikt de belerende rol van de papegaai om de mystieke beelden in het verhaal naar voren te brengen. De zon waarvan Hīrāmani Padmāvātī vertelt, is in Jāyasī's beeldspraak een beeld voor de mystieke minnaar. De samenkomst van zon en maan is een, tevens aan de yoga ontleend, beeld voor de mystieke eenheid. Dit berust op de woordspeling die op het Hindi woord *sūra* (zon en held/echtgenoot) mogelijk is.

De vlucht voor de toorn van Gandharv Sen past in het motief van de papegaai als leraar. Het bos waar Hīrāmani heenvlucht, vormt de natuurlijke leefomgeving van de vogels. Dit beeld heeft ook een betekenis in de soefimystiek. De vogel staat dan voor de ziel die in wezen goddelijk is en verlangt naar de plaats van oorsprong (God). De kooi is het lichaam waarin de ziel in het aardse bestaan van God gescheiden wordt gehouden. Jāyasī verbindt dat beeld met de vlucht van Hīrāmani en verwerkt die vergelijking in de uitleg van de vriendinnen van Padmāvātī (v. 68) en de klacht van de vogels (v. 70).

De papegaai als gids op de mystieke weg

Het moralistische en belerende aspect van de papegaai is een belangrijk motief in de *Padmāvat*. Jāyasī gebruikt het om Hīrāmani te laten optreden als leraar voor de gevangen vogels en later als goeroe voor Ratan Sen. In de moraal die hij Hīrāmani uiteen laat zetten verwerkt hij het mystieke element van zijn werk.

Naast de belerende papegaaien in de Indische verhalen is in de Perzische literatuur een voorbeeld te vinden voor het beeld van de vogel als leidsman en gids voor de mysticus op de weg naar de verlossing.

In de *matnavī Maṅtiq at-tair*, De Taal van de Vogels, van Farīd ad-Dīn 'Aṭṭar, worden in de vorm van een raamvertelling belangrijke thema's uit de soefi-mystiek uiteengezet. Het raamwerk wordt gevormd door het verhaal van de vogels die een koning willen en daarvoor op weg gaan naar de Simurgh. Een van hen, de hop, weet waar de Simurgh leeft en neemt de leiding op zich. Hij legt aan de vogels uit dat de legendarische Simurgh de koning der vogels is. Deze leeft zeer ver weg en kan alleen na een zware tocht worden bereikt. De hop legt met allerlei verhalen uit dat men vastberaden moet zijn op de tocht. Voor het bereiken van vooruitgang in de mystiek, waarvoor de tocht een metafoor is, moet men de wereldse rijkdom en ambitie laten varen. Ook hier klagen de vogels over de zwaarte van hun lot en is het aan de hop om hen te wijzer op hun dwalingen. Tijdens de tocht door de zeven valleien vallen veel vogels af. Aan het eind van de tocht zijn er nog maar dertig vogels over (*si murgh* in het Perzisch). Zij kunnen echter de Simurgh niet ontwaren. Zij realiseren zich dan dat zij zelf de Simurgh zijn waarnaar ze op zoek waren. De boodschap van dit verhaal is dat de mysticus zijn goddelijke aard moet ontdekken.

Dit Perzische werk heeft een zeer grote verspreiding gehad en kan in een of andere versie Jāyasī ter ore zijn gekomen. In het beeld van Hīrāmani, die gevangen wordt omdat hij in zijn genot opgaat en dan de vogels onderwijst over hun verkeerde

houding is veel van de hop uit de *Manṭiq at-tair* te herkennen. Op deze manier verbindt Jāyasī de moralistische papegaai met het motief van de vogels als gids en leidman op de mystieke weg, zoals die in de *Manṭiq at-tair* naar voren komt.

Al in vroege Indische dierenverhalen als de Jātaka's vindt men het beeld van de papegaai die naar het woud verlangt. In de Perzische soefipoëzie is de mystieke connotatie van dit beeld uitgewerkt, berustend op het beeld van de ziel die van God gescheiden is.

In twee bekende Perzische werken met een mystieke ondertoon, het *Asrār-nāma* van 'Aṭṭār en de *Matnavī-i ma'navī* van Jalāl ad-Dīn Rūmī, is het verhaal te vinden van een papegaai die in zijn kooi aan het hof van een vorst verlangt naar zijn soortgenoten in het bos (zie: 'Aṭṭār 1985:130-133; Rūmī 1925-'40:1,1547v.). Als een koopman (een brahmaan in de versie van 'Aṭṭār) uit India het hof bezoekt, beklaagt de papegaai bij hem zijn lot. Hij vraagt de koopman een boodschap aan zijn Indische soortgenoten over te brengen als hij teruggaat. Wanneer de papegaaien in India horen hoe hun broeder naar hen verlangt, doen ze alsof zij doodvallen. De koopman vertelt dit vol medelijden bij zijn volgende bezoek aan de papegaai. Deze heeft door wat er bedoeld was en gaat ook als dood in zijn kooi liggen. De volgende dag vindt de vorst hem zo en gooit de dode vogel op de vuilnishoop. Eenmaal buiten vliegt de papegaai weg naar het bos en keert terug bij zijn soortgenoten.

De Perzische dichters zetten de mystieke symboliek van de verhaal zeer uitgebreid uiteen. Jāyasī maakt duidelijk gebruik van de mystieke connotaties van de papegaai-motieven uit de Perzische bronnen. Zijn werk houdt echter veel voeling met de Indische achtergrond en laat ook de traditionele Indische beelden van de papegaai naar voren komen. In de figuur van Hīrāmani laat hij die twee associaties samenkomen om juist het universele van de mystiek uit te drukken.

De papegaai als dienaar van de koning en als koppelaar

In de Indische papegaai-verhalen is nog een ander motief dat een belangrijke achtergrond vormt voor de figuur van Hīrāmani. Naast de verhalen waarin de papegaai de raadsman van de prinses is, bestaat er ook een traditie waarin hij een trouwe adviseur en dienaar van een koning is. Hij geeft de koning advies over staatszaken en knapt allerlei lastige klussen op. Hij kan ook, omdat hij de mensentaal verstaat, ongemerkt rivalen afluisteren. Een zeer speciale dienst die hij de koning kan bewijzen, is dat hij als bemiddelaar bij de huwelijken van de koning kan optreden. De papegaai is de kenner bij uitstek van de kwaliteit en schoonheid van vrouwen. Het is zijn taak om als boodschapper de uitverkoren prinses verliefd te maken op de vorst. Door op slinkse wijze ontmoetingen te regelen weet hij het huwelijk voor te bereiden. De papegaai geldt daarbij als een zeer trouwe dienaar die zijn heer nooit zal bedriegen en desnoods bereid is zijn leven te geven voor de dienst aan zijn meester.

Dit motief is in verschillende Sanskriet verzamelingen te vinden. Zo is er in de Jātaka's een papegaai die voor zijn heer allerlei diensten verricht en komt in het derde verhaal van de *Vetalapañcaviṃśatī* de papegaai Cūḍāmani voor die voor zijn vorst een prinses uit Magadha als bruid verkrijgt. In de volksverhalentradities blijkt dit motief echter ook zeer produktief te zijn, zoals in de Panjabi verhalencyclus rond

koning Rasālu (zie: Temple 1884/1962: 1:233v.). Zijn papegaai bezingt hem de schoonheid van Adhik Anūp Daī en weet via slimme trucs door te dringen tot de prinses om haar voor zijn heer te winnen. In het vroege Oudhindi werk de *Pr̥thvī-rāj-rāsau*, een 13de-eeuws epos over de heldendaden van koning Pr̥thvī Rāj, is er een papegaai Hīrāmani die boodschapper is tussen de vorst en zijn geliefde. Een dergelijk motief is ook te vinden in 'Folktales of Bengal' van Day. In het verhaal van de Hīrāman is het gehele stramien van de rol die Hīrāmani in de *Padmāvāt* speelt ook aanwezig. Het verhaal heeft hier echter geen enkele religieuze connotatie.

In de *Padmāvāt* is het motief van de papegaai als dienaar en boodschapper ook een achtergrond voor de scènes die volgen als Ratan Sen de papegaai van de brahmaan heeft gekocht. Hīrāmani kondigt zelf al aan welke rol hij zal gaan spelen als hij zich bij Ratan Sen aanprijst (v. 81). Geheel volgens die rol beschrijft hij de schoonheid van Padmāvātī en leidt hij Ratan Sen naar Simhal. Daar komt het beeld van de gediensstige papegaai opnieuw naar voren. Nu bewijst hij zijn vroegere meester Gandharv Sen een dienst door een geschikte echtgenoot voor Padmāvātī mee te brengen (v. 271-272). In deze situatie komt ook het al hiervoor beschreven beeld naar voren van de papegaai die door zijn praatjes in moeilijkheden komt. Dit speelt ook als hij de jaloerse Nāgamatī beledigt (v. 83 en 84). In het gesprek met Ratan Sen komt de trouw van de dienaar naar voren (v. 93).

De liefde van Ratan Sen en zijn opoffering op de tocht naar Simhal zijn in de *Padmāvāt* symbolisch voor de mystieke liefde en het zware lot van de mysticus op weg naar God. In de rol van goeroe van Ratan Sen is Hīrāmani een combinatie van de gids op het mystieke pad, zoals de hop uit 'At̥tārs *Manṭiq at-ṭair* en de dienaar en koppelaar van de koning die de papegaai in Indische volksverhalen is. De hele opbouw van het verhaal van Ratan Sens tocht naar Simhal onder leiding van Hīrāmani is ontleend aan motieven uit de volksverhalen. Jāyasī plaatst het meer mystiek getinte beeld uit de Perzische traditie tegen de achtergrond van die motieven.

De papegaai in de folklore

In vers 271-272 refereert Hīrāmani aan het lot van de papegaai van Vikrama die een *amṛta-phala* (levensvrucht) meebracht maar door zijn heer per abuis gedood werd. Van dit verhaal heb ik nergens een bron kunnen vinden, maar volgens de bezorgers van de *Padmāvāt* moet het teruggaan op een verhaal over de legendarische koning Vikrama, een figuur die in verschillende verhaalverzamelingen voorkomt.¹²

Koning Vikrama heeft een papegaai die op een dag naar zijn soortgenoten in het bos gaat en daar als geschenk voor de koning twee vruchten van de onsterfelijheidsboom haalt. Op de terugweg rust de vogel even uit onder een boom en legt de vruchten op de grond waar een nieuwsgierige slang aan één ervan likt. De papegaai heeft dit niet door en presenteert bij terugkeer de vruchten aan de koning. Deze laat er een proeven door zijn hond, die meteen dood neervalt. Daarop doodt Vikrama zijn papegaai. De andere vrucht wordt in de tuin begraven en loopt uit tot een boom die men de gifboom noemt. Als de koningin op een dag ruzie krijgt met de vorst wil zij zelfmoord plegen en eet een vrucht van de gifboom. Als ze de dag daarna

ontwaakt, merkt ze dat zij niet dood is maar weer helemaal jong is geworden. Als Vikrama dit ziet, beseft hij zijn fout en treurt om zijn geliefde papegaai.

Dit verhaal is de achtergrond voor de verwijzingen in vers 271-272. Het motief van de papegaai die de onsterfelijkheidsvrucht brengt, is in verschillende bronnen te vinden¹³ en lijkt te duiden op een bepaalde symboliek van de papegaai-figuur. Deze vogel is afkomstig uit een bos waar de levensboom staat. Hij kan in de mensenwereld komen, waar hij ook de taal van de mensen spreekt. Zodoende is hij te beschouwen als een intermediair tussen de wereld van de mensen en een wonderlijke, voor mensen ontoegankelijke wereld waar de bron van het leven is. Het past in de Indische traditie dit uit te leggen als een verbinding met het transcendente, waar de essentie van het leven is. Dit speelt ook een rol bij de associatie van de papegaai met de brahmaan, die als offerpriester bij het contact met het transcendente betrokken is.

In veel van de papegaai-verhalen kan men aanwijzingen voor een dergelijke symbolische betekenis vinden. De eigenschappen van de papegaai als leraar en boodschapper passen daarin, maar in de rol van brenger van de levensvrucht, welk motief in veel verhalen terug te vinden is, komt de bijzondere betekenis van de papegaai-figuur het duidelijkst naar voren.

In *ʿAtṭārs Mantīq at-ṭair* komt een papegaai voor die zich schoorvoetend aansluit bij de tocht naar de Simurgh. Hij zegt daar dat hij eigenlijk liever het levenswater zoekt. Daarom zijn zijn veren groen, de kleur van Khwaja Khidr, een mythische figuur die in de mystieke poëzie bekend is als de gids die Alexander de Grote de weg wees naar de bron van het levenswater in het Land van de Duisternis.¹⁴ Voor de wereldse vorst Alexander zou de bron echter onvindbaar blijken. Zijn aardse rijkdom en macht stonden het verkrijgen van geestelijke rijkdom in de weg. De speurtocht naar het levenswater is een belangrijk beeld geworden voor het zoeken van de mysticus naar God. De associatie van de papegaai met de figuur van Khidr geeft aan dat dit levensbronmotief ook in de Perzische traditie aanwezig was.

Deze betekenis van de papegaai-figuur is ook de reden dat de vogel zo geschikt is voor verhalen met een mystieke ondertoon. De figuur die verbinding heeft met het goddelijke, heeft in de mystiek een centrale rol. Hij moet de mysticus als goeroe of *pīr* leiden op de weg naar God. In de *Padmāvat* verenigt Jāyasī de associaties uit de Indische folklore en de Perzische mystieke poëzie in de figuur van Hīrāmani (zie v. 68). Hiermee geeft hij de figuur van de papegaai als leidsman en gids van Ratan Sen een bijzondere universele betekenis.

CONCLUSIE

Uit bovenstaande uiteenzetting is gebleken dat de papegaai in de Indische verhalen-traditie een zeer veelzijdige figuur was. Naast de rollen van moralistische leraar en brahmaan kan hij ook in de functie van dienaar en koppelaar van vorsten optreden. De levensboommotieven die in veel verhalen opduiken, geven aan dat de papegaai een bijzondere plaats inneemt onder de dierefiguren.

Jāyasī gebruikt al deze motieven rond de papegaai en combineert de beelden uit de Indische volksverhalen met de meer mystiek getinte Perzische motieven. De bijzondere rol die de papegaai, als intermediair tussen de wereld en het transcendente of, in

termen van de mystiek, het goddelijke, heeft, maakt die figuur zeer geschikt voor een werk als de *Padmāvat*.

In de wisselwerking tussen mondelinge en literaire tradities zijn de dierfiguren zeer veelzijdig geworden. Tijdens hun reis door de verschillende genres en verhalen-cycli heeft zich een bonte verzameling van associaties aan hen gebonden. Het zijn die verschillende achtergronden van het diermotief, die de dichter veel mogelijkheden biedt om met de figuur van de papegaai Hīrāmani de kracht van de mystieke liefde literair vorm te geven. Hiermee wordt ook duidelijk dat er achter de sjabloonachtige figuren uit de moralistische Indische dierenfabels een oceaan van dierenverhalen schuilgaat. Door de grote aandacht die de klassieke fabelverzamelingen hebben gekregen, is deze fascinerende literaire biotoop van de dieren vaak niet opgemerkt.

NOTEN

1. In de yogatheorie wordt de ziel belaagd door de verleiding van de zintuigen die het lichaam via de tien openingen tracht binnen te dringen.
2. De vijf staven van de stok zijn de vijf zintuigen waarmee de ziel aan de verlangens kleeft en wordt afgeleid van het verlangen naar God.
3. Een woordspeling op het Hindi woord *bera*, dat zowel *pruim* als *vijand* kan betekenen.
4. Een beeld dat in de mystieke poëzie vaak wordt gebruikt voor de beschrijving van de gescheiden minnaar.
5. De gekleurde banden om de nek van de papegaai zijn in alle papegaai-verhalen aanleiding voor fantasierijke vergelijkingen. Jāyasī gebruikt hier de beelden die passen bij het thema van de mystieke liefde.
6. De schoonheid van vrouwen wordt vaak vergeleken met goud. De kwaliteit daarvan wordt bepaald door het over een zwarte toetssteen te halen en de streep te vergelijken met stalen van verschillende kwaliteiten goud. De hoogste kwaliteit is het zogenaamde twaalfkleurengoud.
7. *Lotus-vrouw*, of *padminī*, is een benaming voor een zeer mooie vrouw.
8. Het afnemen van de maan, het beeld van de perfecte schoonheid, wordt voorgesteld als het werk van de demon Rāhu die haar opslokt.
9. Ratan Sen moet zijn luxe afzweren. De minnaar in de mystieke liefde is als de bij die de goede bloem, de dag-lotus, moet zoeken.
10. Zie de uitleg over de folklore-motieven, het verhaal van Vikrama en de *amṛtaphala*.
11. Naam voor het vasteland van India.
12. Zie Agravala (*Padmāvat* 1961:308-309) en Shirreff (*Padmāvat* 1944:167). Het verhaal van de *amṛtaphala* komt in verschillende versies voor in verhalen rond de figuur van Vikrama. Zie o.a.: Edgerton 1926 en Caland 1928.
13. O.a. Jātaka 281, Dutoit, (II:443v.) en 371, Dutoit, (III: 541v.). In dat laatste verhaal blijft een papegaai op een afstervende boom wonen. Als dank voor zijn trouw geeft een god de boom weer leven door die te besprenkelen met levenswater. Ook interessant is een verhaal in Stein (1923:4-12) over een papegaai die als levenstotem fungeert. Zie ook Day (1969:362v.), waar hetzelfde verhaal voorkomt, maar dan niet verbonden met Vikrama.
14. Zie *Encyclopaedia of Islam*, s.v. Khidr.

BIBLIOGRAFIE

- ‘Attār, Farid ud din, *The Conference of the Birds*, vert. door A. Darbandi & D. Davis, Harmondsworth 1984.
- , *Le Livre des Secrets, présentation et traduction du persan*, par Christiane Tortel, Paris 1985 (vertaling van Asrār-nāma).
- Caland, W., *Verhalen van een Vampier*, Amsterdam 1928.
- Day, L.B., ‘Folktales of Bengal’, in: *Bengal Peasant Life, Folktales of Bengal, Recollections of my Schooldays*, M. Saha (ed.), Calcutta 1969.
- Edgerton, F., *Vikrama’s Adventures, or the Thirty-two Tales of the Throne*, Pt. 1, Translation, Pt. 2 Text., Harvard Oriental Series 26-27, Cambridge, Mass. 1926.
- Hitopadesha, diverse vertalingen; o.a. L. Sternbach, *The Hitopadesha and its Sources*, New Haven 1960.
- Jātaka’s, editie: V. Fausböll, met vert. van T.W. Rhys Davids, vol. I-VII, London 1877; vertaling (Duits): J. Dutoit, vol. I-VIII; vertaling (Engels): E.B. Cowell (ed.) e.a., vol. I-V, Cambridge 1895.
- Keith, A.B., *A History of Sanskrit Literature*, Oxford 1928, 242v.
- Padmāvat, vert. van A.G. Shirreff, *Padmāvatī, of Malik Muhammad Jaisi*, Calcutta 1944.
- , editie: V.S. Agravala, *Padmāvat, Malik Muhammed Jāyasī kṛta mahākāvya*, Jhāṃṣī 1961.
- Pañcatantra, zie voor vertalingen en literatuur het artikel van L. van Daalen in deze bundel.
- Penzer, N.M., *The Ocean of Story, being C.H. Tawney’s translation of Somadeva’s Kathā Sarit Sāgara (or Ocean of Streams of Story)*, deel I-X, London 1928.
- Rūmī, Jalāl ad-Dīn, *The Mathnawī of Jalālu’ddīn Rūmī*, text, commentary and translation by Reynold A. Nicholson, 8 vols., Leiden-London 1925-’40.
- Shukasaptati, een vertaling: *Les Contes de Perroquet*, traduit du sanskrit par Amina Okada, Paris 1984.
- Steel, Flora Annie W., *Tales of the Punjab, told by the people*, repr. London 1984, orig. titel: *Wide-Awake Stories*, London 1884.
- Stein, Sir Aurel & Sir G.A. Grierson, *Hatim’s Tales, Kashmiri Stories and Songs, recorded with the assistance of Pandit Govind Kaul*, London 1923.
- Temple R.C., *The Legends of the Punjab*, vol. I-III, 1ste ed. 1884, herdr. Patiala 1962.

Marijke Klokke

Dierenfabels van India naar Java

Tweede eeuw voor tot vijftiende eeuw na Christus

INLEIDING

India kent een zeer rijke traditie van mondeling en schriftelijk overgeleverde dierenfabels. Het bekendste fabelboek is wel de *Pañcatantra*, die in India zelf, maar ook ver buiten de Indiase grenzen, in talrijke versies, bewerkingen en vertalingen bekend is. De van oorsprong Indiase vertelstof bereikte het Westen (het Midden-Oosten en Europa), maar ook het Oosten (Thailand, Laos en Indonesië). Naast dierenfabels met een wereldse moraal, zoals in de *Pañcatantra*, verspreidden ook boeddhistische dierenfabels (*jātaka*'s) zich vanuit India, met het boeddhisme mee, naar het oosten. Ze werden onder andere op Java bekend, zoals blijkt uit reliëfs op de Borobudur. Hier zal worden ingegaan op de Indiase dierenfabels en de verspreiding ervan naar Java. Ook zal worden gekeken naar de afbeeldingen van dergelijke dierenfabels in India en op Java. Het zal blijken dat de van oorsprong Indiase fabels op een geheel eigen wijze werden toegepast in de oude Javaanse kunst.

INDIASE DIERENFABELS

In India wordt geen onderscheid gemaakt tussen dierenfabels en andere korte vertellingen. Al deze vertellingen, met of zonder dieren en met of zonder moraal, worden gerekend tot de *kathā*-literatuur, verhaalliteratuur. Aangezien de meeste verhalen die hier worden besproken een moraal hebben en over dieren gaan, wordt gemakshalve de term *dierenfabels* gebruikt.

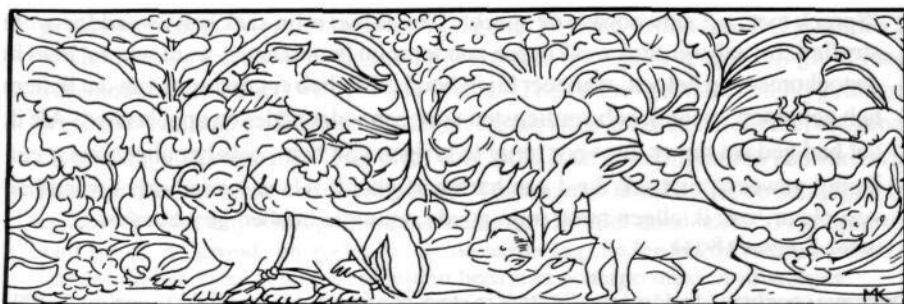
Pas vanaf het einde van de 19de eeuw gingen Europeanen, en met name Engelsen, mondeling overgeleverde dierenfabels optekenen. Hoewel er niet veel bekend is van de geschiedenis van dergelijke verhalen, kan men aannemen dat de verhalen eeuwenoud zijn en dat ze een belangrijke bron vormden waaruit auteurs van geschreven fabelliteratuur konden putten. Tot die geschreven traditie behoren de boven reeds genoemde boeddhistische *jātaka*-teksten, waarvan de oudste van voor het begin van onze jaartelling dateert, en de wereldlijke *Pañcatantra*-teksten, waarvan de geschiedenis iets later begint. Dierenfabels werden ook afgebeeld. De overgebleven afbeeldingen zijn alle in reliëf op stenen bouwwerken uitgehakt: de meeste op boeddhistische bouwwerken die dateren uit de periode van de 1ste eeuw v.C. tot de 9de eeuw n.C.; enkele op hindoeïstische bouwwerken uit de 7de tot 14de eeuw.

De *jātaka*-teksten bevatten verhalen die vertellen over vorige levens van de Boeddha wanneer hij nog niet *buddha* ('verlicht') is, maar wel al een *bodhisattva* ('wezen gericht op de verlichting'). Hij neemt verschillende gedaanten aan in deze 'geboorte-verhalen' (*jātaka*'s): van een man, vrouw, een of ander dier, of zelfs van een boom. In de meeste verhalen treedt hij op als dier. De bekendste *jātaka*-verzamelingen zijn de Pāli *Jātaka* en de Sanskriet *Jātakamālā*.

De Pāli *Jātaka*, geschreven in het Pāli, de heilige taal van de Theravadaboeddhisten, bestaat uit meer dan 500 verhalen die alle worden verteld door de Boeddha tijdens zijn laatste aardse leven. Steeds vergelijkt de Boeddha een gebeurtenis in het 'heden' met een gebeurtenis die hij in een vorig leven meemaakte. Hij vertelt de vroegere gebeurtenis (de eigenlijke *jātaka*) en de moraal die men eruit kan trekken voor de in het 'heden' gesitueerde gebeurtenis. Dan stelt hij elk van de personen die in het verhaal optreden, gelijk aan één van de handelende personen in de eigentijdse gebeurtenis. Sommige verhalen benadrukken boeddhistische deugden als vrijgevigheid, vrede-lievendheid, zelfopoffering of altruïsme. Het merendeel bestaat uit volksverhalen die, meer of minder geslaagd, zijn aangepast aan de boeddhistische setting en moraal. Sommige hebben een wereldse moraal behouden ('wie niet sterk is, moet slim zijn' of 'boontje komt om zijn loontje' bijvoorbeeld), hoewel ze in een boeddhistische context voorkomen. Al met al is de Pāli *Jātaka* een zeer heterogene verzameling verhalen. Hieronder volgt een voorbeeld van een verhaal met een wereldse moraal:

Toen de Meester [de Boeddha] hoorde van Devadatta's pogingen om hem te vermoorden, zei hij: 'Dit is niet de eerste keer dat Devadatta geprobeerd heeft mij te doden.' En hij vertelde het volgende verhaal:

Op een keer toen Brahmadata in Benares regeerde, werd de Bodhisattva [de toekomstige Boeddha] geboren als een jonge aap in het Himalajagebied. Toen hij was opgegroeid, leefde hij op de oever van de Ganges. Nu was daar in de Ganges een vrouwtjeskrokodil die een hevig verlangen kreeg naar het vlees van het hart van de Bodhisattva, en ze vertelde het aan haar man. Hij dacht: 'Ik zal de Bodhisattva doden door hem in het water onder te dompelen, dan zal ik zijn hart nemen en het aan mijn vrouw geven.' Hij zei tegen de Bodhisattva: 'Kom, vriend, laten we wilde vruchten gaan eten op een zeker eiland.' 'Hoe kan ik daar komen?' zei hij. 'Ik zal je op mijn rug er naar toe brengen,' antwoordde de krokodil. Onbekend met de snode plannen van de krokodil, sprong hij op diens rug. Na een tijdje gezwommen te hebben, begon de krokodil te duiken. De aap zei: 'Waarom laat je me kopje onder gaan?' 'Ik ga je doden,' zei de krokodil, 'en ik zal je hart aan mijn vrouw geven.' 'Doomoor,' zei hij, 'denk je echt dat mijn hart in mij zit?' 'Waar heb je het dan gelaten?' 'Zie je het niet hangen, daar in die vijgeboom?' 'Ik zie het,' zei de krokodil, 'wil je het me geven?' 'Ja hoor,' zei de aap. Toen nam de krokodil hem mee – zo dom was hij wel – en zwom naar de voet van de vijgeboom op de oever van de rivier. De Bodhisattva sprong van zijn rug, ging in de vijgeboom zitten en herhaalde een vers [waarin hij hem bespote] [...]. Zo leerde de Bodhisattva in dit vers hoe men succes kan hebben in wereldlijke aangelegenheden, en daarna verdween hij in het gebladerte van de bomen.



Reliëf op de Mendut-tempel: geit overbluft tijger.

Toen de Meester deze les had beëindigd, identificeerde hij [de personages in] de *jātaka*: 'In die tijd was Devadatta de krokodil, en ik zelf de aap.'
(naar Cowell 1973: nr. 342; vgl. nr. 208)

De *Jātakamālā* is veel homogener van samenstelling. De bedoeling van het werk was om aan de hand van 100 geboorteverhalen van de Boeddha de tien boeddhistische deugden te illustreren, tien verhalen voor elke deugd. Slechts de eerste 34 verhalen zijn bewaard gebleven. Het zijn deels verhalen die ook in de Pāli *Jātaka* voorkomen en deels verhalen die speciaal voor het doel van het boek geschapen lijken te zijn. De boeddhistische moraal is in alle verhalen overduidelijk aanwezig. Hieronder een sterk ingekort voorbeeld waarin een deugdzame specht de hoofdrol speelt:

Op een keer werd de Bodhisattva geboren als een specht. Deze specht was anders dan alle andere vogels. Hij was niet alleen wijs, maar ook buitengewoon mooi. Spechten leven van wormen die ze uit boomstammen pikken. Maar deze specht wilde geen enkel levend wezen letsel toebrengen, zelfs geen worm. Daarom leefde hij van de jonge loten van de bomen, van vruchten en bloemen. Hij had de vijf geboden niet vergeten, en, wanneer de gelegenheid zich voordeed, verzamelde hij vogels en dieren om zich heen en dan predikte hij over de wet van de rechtvaardigheid. Hij was ook als een wijze dokter, die zijn medeschepselen hielp wanneer ze in de problemen zaten, en hij verwachtte geen bedankje voor de moeite die hij zich getroostte. Met het doel om een schepsel in nood te helpen, was onze specht op een dag aan het rondzwerven in het bos, toen hij een leeuw zag die zeker erg ziek was of erge pijn had.

Een botje blijkt in de keel van de leeuw te zijn blijven steken. De specht haalt het eruit met gevaar voor eigen leven. Later, als de specht in moeilijkheden verkeert, maakt de leeuw geen gebruik van de gelegenheid om de specht een wederdienst te bewijzen. Een bosgod die het ziet, vraagt waarom de specht de leeuw niet straft, door bijvoorbeeld zijn ogen uit te steken. De specht moet hier niets van hebben:

‘Spreek niet zo,’ antwoordde de specht. ‘Het is niet mijn zaak een kwaaddoener te straffen, hij zal zijn straf wel krijgen zonder mijn bemoeienis, want wie zal hem in de toekomst nog helpen, wanneer hij in nood is? Ik heb er geen spijt van dat ik hem heb geholpen, want ik heb verdiensten voor een volgend leven opgebouwd. Als ik het had gedaan om er iets voor terug te krijgen van hem, was het alleen maar een lening geweest, niet een daad van barmhartigheid. Als ik kwaad met kwaad had vergolden, zou ik alleen maar mijn goede reputatie hebben geschonden.
(naar Speyer 1895)

De brave specht uit de *Jātakamālā* staat in sterk contrast tot de gewiekste aap uit de Pāli *Jātaka*. Toch representeren beide de Boeddha in een vorige incarnatie. De wereldlijke *Pañcatantra*-teksten, die in het Sanskriet of een andere Indiase taal zijn gesteld, bevatten verhalen die voor een deel ook bekend zijn uit de *jātaka*-teksten. De context is echter anders. De verhalen zijn met elkaar verbonden en in elkaar geweven door middel van raamvertellingen. Ze zijn gevat in vijf boekdelen die vooraf worden gegaan door een inleidend verhaal. De inleiding vertelt over een koning die ten einde raad is, omdat zijn drie domme zoons de *Arthaśāstra* (een boek over staatkunde) maar niet kunnen begrijpen. Een brahmaan verzekert de koning dat hij ze binnen zes maanden toch iets ervan bij zal brengen. Dat lukt door dierenfabels en andere verhalen te vertellen die staatkundige lessen bevatten. Dan volgen de verhalen in de vijf boeken. Elk boek heeft een raamverhaal waarbinnen de andere verhalen worden verteld en elk boek behandelt een bepaald thema: scheiding van vrienden; het verkrijgen van vrienden; oorlog en vrede; het verliezen van winst; overhaaste ondernemingen.

Het raamverhaal van het eerste boek, bijvoorbeeld, is gewijd aan het thema ‘scheiding van vrienden’. Het vertelt hoe een leeuw, koning van het woud, en een stier, die bij mensen dienst deed als trekdier maar in het woud verzeild raakte, vriendschap met elkaar sluiten en hoe vervolgens een jakhals, legeraanvoerder van de leeuwekoning, gaat stoken in die vriendschap. De jakhals bereikt zijn doel; de leeuw valt uiteindelijk de stier aan en deze bezwijkt, althans in de bekendste Sanskriet versie. De hoofdpersonen illustreren hun handelingen en aansporingen aan de hand van verhalen, waarvan de personages soms ook weer verhalen vertellen. Zo’n verhaal is bijvoorbeeld het volgende:

[Twee strandvogels zijn in discussie met elkaar. Het vrouwtje zegt:] ‘Wie het advies van vrienden in de wind slaat, vindt de dood, zoals de domme schildpad die van de stok viel.’ Het mannetje zegt: ‘Hoe zo?’ Zij antwoordde:

‘Een schildpad geheten Kambuḡrīva leefde in een zeker meer. Hij had twee vrienden, twee ganzen geheten Vikaṡa en Saṃkaṡa. Toen kwam er een twaalf jaar durende droge periode. De ganzen dachten: “Het water in dit meer droogt steeds meer op. Laten we naar een ander meer gaan. Maar laten we eerst onze geliefde vriend Kambuḡrīva, die zo lang met ons heeft geleefd, vaarwel zeggen.” Toen dat gebeurde, zei de schildpad: “Waarom zeggen jullie mij gedag? Zeg, als jullie werkelijk van mij houden, red me dan alsjeblieft ook uit deze klauwen van de dood. Voor jullie betekent het alleen maar te weinig eten, maar voor mij de dood. Denk hier eens over na. Welke van de twee is erger: geen eten hebben of geen vrienden?”

De twee zeiden: “Je hebt goed gesproken, je hebt gelijk. Laten we je in ieder

geval meenemen. Maar, je moet niet vergeten je mond te houden. Zet je tanden in het midden van deze stok. Zo zullen we je alle 60 *yojana's* naar een groot meer vervoeren. Daar zullen we gelukkig leven." Toen dit zo gebeurde en hij gedragen werd over een stad in de buurt van het meer, zagen de mensen het. Ze liepen samen en spraken in verwarring: "Wat is dit voor iets dat de afmetingen van een karrewiel heeft en door de lucht wordt vervoerd?" Toen hij dat hoorde, liet de schildpad los en zei: "Ik ben een schildpad; de mensen hier zijn niet goed snik." Tegelijkertijd viel hij op de grond, en zodra hij op de aarde lag, naderden de mensen, die zin hadden in het vlees, en ze verdeelden hem met scherpe messen in stukjes.

Daarom zeg ik: als men het advies van vrienden in de wind slaat, enz.'

(naar Hertel 1915)

De *Pañcatantra*-verhalen hebben alle een wereldse moraal. Ze illustreren *nīti* (politieke wijsheid of levenswijsheid in het algemeen) en zijn gericht op het verkrijgen van succes in het leven. Dit in tegenstelling tot de *jātaka*-verhalen die, hoewel niet allemaal even overtuigend, toch bedoeld zijn om *dharma* (religieuze moraal) te illustreren.

DE BEELDENE TRADITIE IN INDIA

De oudste reliëfs met voorstellingen van dierenfabels dateren uit de 1ste eeuw v.C. en zijn te vinden op een boeddhistische *stūpa* (herdenkingsmonument voor de Boeddha). Men vindt er de volksverhaalachtige *jātaka's* en ook de meer typisch boeddhistische *jātaka*-verhalen afgebeeld. De afbeeldingen zijn voorzien van korte inscripties die in het Pāli de naam van de weergegeven *jātaka* vermelden. De meeste van deze boeddhistische dierenfabels zijn ook in de Pāli *Jātaka*, zoals we die nu kennen, terug te vinden.

In de latere afbeeldingen ligt de nadruk meer op de boeddhistische moraal en zijn alleen die verhalen gekozen die deze het duidelijkst uitdragen. Het zijn vooral verhalen waarin de Boeddha-in-wording optreedt als mens. Eén van de geliefdste *jātaka's* is de Vessantara *jātaka*, waarin de vorst Vessantara (de toekomstige Boeddha) naar voren treedt als een toonbeeld van deugdzaamheid naar boeddhistische maatstaven. Eén voor één geeft hij al zijn 'bezittingen' weg als anderen daarom vragen, van zijn olifant en zijn paleis tot en met zijn vrouw en kinderen.

Er zijn geen aanwijzingen dat *Pañcatantra*-verhalen in India werden afgebeeld. De stenen bouwwerken die zijn overgebleven, dienden meestal een religieus doel en het feit dat de *Pañcatantra*-verhalen een meer wereldse thematiek hebben, is er waarschijnlijk de oorzaak van dat ze niet op tempels werden afgebeeld. Een enkele keer is een dierenfabel-reliëf op een hindoeïstische tempel, een niet-boeddhistische context dus, te vinden. Het gaat dan om slechts een enkel verhaal, dat mogelijk gewoon een bekend volksverhaal was, waarvan de moraal ook in hindoeïstische context dienst kon doen, bijvoorbeeld om religieuze schijnheiligheid aan de kaak te stellen. Een relatie met de geschreven *Pañcatantra*-traditie is in ieder geval niet aan te tonen.

De periode van ongeveer 400 tot 1600 n.C. wordt wel de hindoe-boeddhistische periode in de Javaanse geschiedenis genoemd. Door toenemende handelscontacten over zee tussen India en China, waarin delen van het huidige Indonesië werden betrokken, kwam men ook op Java in aanraking met de Indiase cultuur. Vorsten namen Sanskriet namen aan, gebruikten het Sanskriet als officiële taal, werden hindoe of boeddhist en lieten hindoeïstische of boeddhistische tempels bouwen. Er ontstond een literatuur die gesteld was in het Oudjavaans (Javaans met veel Sanskriet woorden) en gebruik maakte van Indiase literaire thema's.

In de 8ste en 9de eeuw lag het centrum van macht en cultuur op Midden-Java; tussen de 10de en 16de eeuw op Oost-Java. Men kan zeggen dat de oude Javaanse, op India geïnspireerde cultuur, naarmate de tijd vorderde steeds losser ten opzichte van de Indiase normen kwam te staan. Parallel daaraan gaan eigen Javaanse elementen steeds duidelijker naar voren treden, hoewel contacten met India blijven bestaan.

Op Java bestonden, net als in India, mondeling overgeleverde dierenfabels. Het zijn bijvoorbeeld de Kancilverhalen, waarin het slimme dwergheert de hoofdrol speelt, verhalen met oude Indonesische wortels, die men pas in de 19de eeuw op schrift ging stellen. Daarnaast kende men een schriftelijke traditie, die is overgeleverd in een Oudjavaanse tekst, *Tantri Kāmandaka*, die veel van oorsprong Indiase dierenfabels bevat. Ten slotte zijn reliëfs met afbeeldingen van dierenfabels te vinden op hindoeïstische bouwwerken.

De *Tantri Kāmandaka*, uit de 14de eeuw of iets later, is gebaseerd op een Zuid-indiase Sanskriet versie van de *Pañcatantra*. De Oudjavaanse tekst bevat slechts het inleidende verhaal en het eerste boekdeel. De inleiding is niet het verhaal van de brahmaan die de domme prins onderwijst, zoals in de meeste *Pañcatantra*-teksten, maar het verhaal van een koning die elke dag met een ander mooi, jong meisje wil trouwen. Op een gegeven moment zijn de mooie meisjes op. De minister die ze moet leveren, is radeloos, maar zijn dochter, de wijze Tantri, biedt zichzelf aan en verzekert haar vader dat zij de laatste zal zijn. Ze weet de koning dan zo ten boeien met de verhalen die ze hem vertelt dat het ook inderdaad zo is.

Net als in de Indiase *Pañcatantra*-teksten wordt ook in de Oudjavaanse *Pañcatantra*-tekst een verband gelegd tussen de dierenfabels en literatuur over staatkunde. Er wordt gezegd dat Tantri doorkneet is in de *Nītiśāstra* en dat de verhalen hun oorsprong vinden in de *Nītiśāstra*. De *Nītiśāstra* is net als de *Arthaśāstra* een werk over staatkunde. Het raamverhaal van het eerste (en enige) boekdeel van de *Tantri Kāmandaka* is het verhaal van de leeuw en de stier wier vriendschap ten einde komt door de laster van een jakhals, die eerste minister van de leeuw is. Eén van de ingevoegde verhalen vertelt van een geit die een tijger overbluft:

Er was eens een geit met haar jong. Meṣā heette ze en haar jong heette Wiwingsali. [...] Ook was er een tijger, die Warani heette. Deze zwierf rond in het woud op zoek naar een prooi, die hij maar niet vond. Hij keek naar het noorden, hij keek naar het zuiden en oosten en westen. Toen zag hij de geit met haar jong. De tijger zei: 'Wat zie ik daar? Het lijkt wel een dier, gevlekt en gehoord. Wat een geluk. Daar ga ik op af. En de tijger ging naar de plaats waar de geit was. De tijger zei:

'Hé, waarom zwerf je hier zo rond in de bergen? Weet je niet dat dit woud hier van mij is? Ik zal je begeleiden naar het rijk van de god van de dood, omdat je op mijn terrein bent gekomen.' De geit antwoordde met een vers [...]: 'Zeg tijger, jij begrijpt niet wat ik gezegd heb, maar ik zal het je vertellen. De tijgers sterven, ik eet ze bij tienenv tegelijk nadat ik ze eigenhandig heb overmeesterd, want ik kan vuur produceren zo hoog als een toren, zodat het de zon schroeit.' [...] De tijger sloeg op de vlucht.

Zijn vriend de aap heeft door dat het alleen maar een geit is en probeert hem gerust te stellen. Als teken dat hij het meent, bindt hij zich vast aan de tijger en samen keren ze terug naar de geit, die echter zegt:

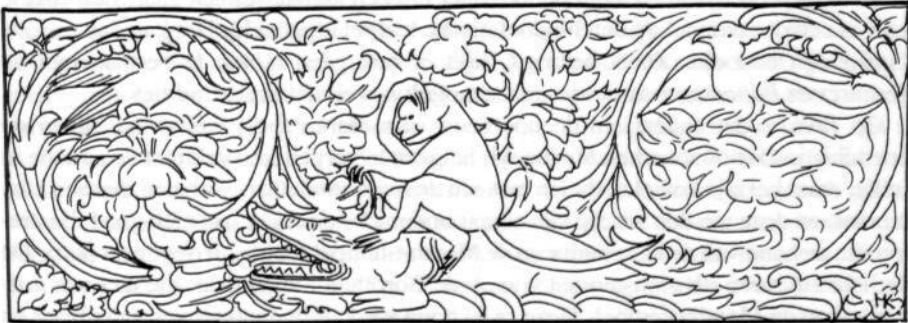
'Hé aap, gelukkig dat je het begrepen hebt en dat je gedacht hebt aan je afspraak van vroeger, toen je in een weddenschap met mij verloor en beloofde tien tijgers te zullen brengen. Zo, nu breng je mij er dus één. Wel, breng maar hier, dan zal ik hem in elkaar slaan.' De tijger zei: 'O nee, hij heeft mij als afbetaling van zijn schuld aangeboden.' De tijger sloeg op de vlucht en sprong in een ravijn. De aap stierf doordat hij met zijn hoofd een smak maakte tegen een steen en zijn schedel verbrijzelde.

(Hooykaas 1931:162-167)

DE BEELDENDE TRADITIE OP JAVA

Dierenfabels zijn in reliëf afgebeeld op 9de- en op 14de-eeuwse bouwwerken. Hoewel de Oudjavaanse kunst geïnspireerd werd door de Indiase kunst, ontwikkelden zich al heel snel eigen tradities van afbeelden die losstonden van de Indiase tradities. Een voorbeeld daarvan is te zien in de afbeelding van het verhaal van de kat en de muizen. In dat verhaal doet een oude, krachteloos geworden kat zich voor als een heilige om zo het vertrouwen van de muizen te wekken. In een lange rij komen ze hem nu dagelijks eer betuigen, maar als ze terugkeren, grijpt hij telkens de achterste en eet die op, tot zijn list wordt ontdekt en hijzelf wordt gedood. Variatie in de verschillende versies van het verhaal spitst zich vooral toe op de wijze waarop de kat

Reliëf op de Mendut-tempel: aap is krokodil te slim af.





Reliëf op de Mendut-tempel: schijnheilige kat.

zijn heiligheid toont. In de Indiase versies is dat door als een asceet met opgeheven handen aan de oever van de Ganges te gaan staan of zich op één been met het gezicht naar de zon te keren en van de wind te leven. Er is maar één Indiase afbeelding van dit verhaal. De kat staat daar op de oever van de rivier de Ganges met zijn handen opgeheven, precies als in één van de Indiase versies van het verhaal wordt beschreven. Op de Mendut-tempel (Midden-Java, 800) is het verhaal ook afgebeeld. Daar is de kat voorzien van een gebedsnoer, een vliegenwaaier en een drietand, attributen die in de Javaanse kunst van die tijd kenmerkend waren voor asceten.

Ook de functie van de dierenfabels op religieuze bouwwerken gaat op Java zijn eigen weg. Zoals in het voorafgaande is gesteld, zijn in de Indiase dierenfabels twee soorten moraal te onderscheiden: een, om in Indiase termen te spreken, *nīti*-moraal en een *dharma*-moraal. De eerste is gericht op algemene levenslessen en politieke wijsheid die een succesvol leven garanderen, soms ten koste van anderen; de ander is gericht op religieuze verdienste, die vergaard wordt door een vergaand altruïsme met veronachtzaming van de eigen persoonlijke belangen. De in India afgebeelde dierenfabels zijn vrijwel uitsluitend de boeddhistische *jātaka*-verhalen, en voornamelijk die welke een *dharma*-moraal illustreren. Soms is een verhaal met een wereldse moraal afgebeeld. De afbeelding is dan meestal in boeddhistische context te vinden, waaruit men op kan maken dat het ook hier om een *jātaka*-verhaal gaat. Een enkele keer is een dierenfabel op een hindoeïstische tempel afgebeeld. Het kan dan niet als *jātaka* zijn bedoeld. Zoals betoogd, lijkt er ook geen relatie te bestaan met de geschreven *Pañcatantra*-traditie, maar mogelijk wel met orale tradities.

Op Java is dat anders. In de 9de eeuw zijn dierenfabels weliswaar alleen op boeddhistische bouwwerken afgebeeld, hetgeen te vergelijken valt met de situatie in India, maar het zijn zowel verhalen met een *dharma*-moraal als verhalen met een *nīti*-moraal, en deze werden scherp van elkaar onderscheiden. Dit laat zich goed illustreren aan de hand van de Borobudur en de Mendut-tempel (beide uit ongeveer 800). De verhalen met een *dharma*-moraal zijn op de Borobudur afgebeeld; die met een *nīti*-moraal op de Mendut-tempel. Deze twee bouwwerken liggen niet ver van elkaar en

men neemt aan dat ze bij elkaar horen en een religieus complex vormden. Die scherpe tegenstelling tussen *dharmā* en *nīti* komt overeen met de verschillende sferen die de twee bouwwerken representeren, de ene een transcendente, de ander een aardere sfeer. In de hele bouw en sculptuur komt dit verschil tot uitdrukking.

De Borobudur is een boeddhistische *stūpa*, niet een tempel waarin een beeld wordt vereerd, maar een bouwwerk waar men op verschillende niveaus omheen kan lopen. Hoe hoger men komt, des te dichter komt men symbolisch bij de transcendente wereld. In nissen aan de buitenmuren en in ronde, opengewerkte koepels op de bovenste terrassen zijn beelden van zes eeuwige transcendente Boeddha's, oorspronkelijk 504 beelden in totaal. De muren waar men langs loopt als men de rondgang naar boven maakt, zijn versierd met verhalend reliëf. Al deze reliëfs tonen het streven van schepselen naar het bereiken van de hoogste waarheid.

De Mendut is een boeddhistische tempel, waarin men beelden kon vereren met gebeden en offers, in contact kon komen met de goden die door de beelden werden gerepresenteerd, en gunsten van hen kon vragen. Elk aards tijdperk heeft zijn eigen aardse Boeddha (niet te verwarren met een transcendente Boeddha) en Bodhisattva. De aardse Boeddha van ons tijdperk is de historische Boeddha Gautama en de erbij behorende Bodhisattva is Avalokiteśvara. Beiden zijn immanent in de wereld aanwezig en oefenen er hun invloed op uit. De belangrijkste beelden van de Mendut-tempel zijn beelden van de aardse Boeddha Gautama en de Bodhisattva Avalokiteśvara; op de buitenmuren van de Mendut-tempel nemen ook vrouwelijke godheden een belangrijke plaats in; en in de hal naar de tempelkamer zijn reliëfs met afbeeldingen van Hārītī, een boeddhistische vruchtbaarheidsgodin, en haar echtgenoot met hun vele kinderen. Hārītī riep men vooral aan om kinderzegen en bescherming van kinderen tegen ziekten. Mendut ademt een heel andere, veel aardere sfeer uit dan de Borobudur, het monument van de transcendente waarheid. Dit komt ook tot uitdrukking in de keuze van de dierenfabels op de twee bouwwerken. Terwijl de verhalen op de Borobudur de typisch boeddhistische *jātaka*'s vertegenwoordigen die een *dharmā*-moraal uitdragen – zo vindt men er het verhaal van de deugdzame specht en van de vrijgeveige koning Vessantara –, zijn de verhalen op de Mendut-tempel gericht op een aardere *nīti*-moraal. Men vindt er bijvoorbeeld het verhaal van de geit die de tijger overbluft, het verhaal van de aap die de krokodil te slim af is, en het verhaal van de schijnheilige kat.

De dierenfabels die op de latere, 14de-eeuwse bouwwerken zijn te vinden, illustreren alle een *nīti*-moraal. Ze zijn vrijwel allemaal terug te vinden in de *Tantri Kāmandaka*, de Oudjavaanse versie van de *Pañcatantra*. Nergens lijkt de tekst precies te zijn gevolgd, want de reliëfs tonen lang niet alle in de *Tantri Kāmandaka* voorkomende verhalen en ook nooit in dezelfde volgorde als in de tekst. Toch is de relatie met de tekst duidelijk en kan met zekerheid gesteld worden dat hier, anders dan in India, de wereldlijke *Pañcatantra*-verhalen zijn afgebeeld. De reliëfs zijn te vinden op boeddhistische of hindoeïstische tempels, dat maakte blijkbaar geen verschil. Van belang was wel dat het tempels waren waarin overleden vorsten als goden werden vereerd. Verschillende bronnen maken duidelijk dat de Javaanse vorsten zich vanaf de 11de eeuw gingen beschouwen als incarnaties van goden op aarde, die na hun dood weer één werden met de god van hun oorsprong. Na het overlijden van de vorst werd een tempel opgericht met het beeld van de god, dat dan tegelijkertijd ook

de overleden vorst, die gold als de voornaamste van de overleden voorouders, representeerde. Hierin smelten het hindoeïsme en boeddhisme samen met de traditionele Indonesische voorouderverering. Een van de thema's die in de verhalende reliëfs op deze tempels naar voren komen, is dat van het koningschap. In dit licht zijn ook de *Pañcatantra*-reliëfs te beschouwen. Ze dragen wijze lessen voor vorsten en belichten met name de tegenstelling tussen betrouwbaarheid en onbetrouwbaarheid. Het vermogen om die twee eigenschappen op het juiste moment te herkennen was een kwaliteit die aan een goed en succesvol vorst werd toegeschreven.

Zo kregen eerst de *jātaka*-verhalen met een niet specifiek boeddhistische moraal en later de van oorsprong wereldlijke *Pañcatantra*-verhalen op Java een religieuze status. Toen op Java het hindoeïsme en boeddhisme verdwenen door de toenemende invloed van de islam, verdween ook de religieuze context van de dierenfabels en daarmee stierven ze uit. Behalve misschien een handjevol wetenschappers, lijkt geen Javaan de verhalen meer te kennen. Op Bali, waar de hindoe-boeddhistische cultuur bleef voortbestaan, zijn de dierenfabels uit de *Tantri Kāmandaka* nog wel bekend en worden ze nog steeds verteld en afgebeeld.

TRANSLITERATIE VAN SANSKRIT EN OUDJAVAANS

De *u* wordt uitgesproken als *oe*; de *c* als *tj*; de *g* als de *g* in het Engelse *go*; de *j* als *dj*; en de *y* als *j*.

BIBLIOGRAFIE

- Bernet Kempers, A.J., *Ageless Borobudur; Buddhist mystery in stone, decay and restoration, Mendut and Pawon, folklife in ancient Java*, Wassenaar 1976.
- Cowell, E.B. (ed.), *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*, Cambridge 1973.
- Glaserapp, H. von, *Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1961.
- Hertel, J., *Das Pañcatantra: seine Geschichte und seine Verbreitung*, Leipzig/Berlin 1914.
- , *The Panchatantra: a collection of ancient Hindu tales in its oldest recension, the Kashmirian, entitled Tantrakhyayika*, Cambridge, Mass., 1915.
- Hooykaas, C., *Tantri Kāmandaka: een Oudjavaansche Pañtjatantra-Bewerking in tekst en vertaling*, Bandoeng 1931.
- Khoroché, Peter (vert.), *Once the Buddha was a Monkey: Ārya Śūra's Jātakamālā*, Chicago/London 1989.
- Klokke, Marijke J., *The Tantri Reliefs on Ancient Javanese Candi*, Leiden 1993, verhandelingen KITLV 153.
- Scherft, Tonny, *Ongrijpbaar is de Ganges: verhalen uit het Pāli*, Amsterdam 1981, Oosterse Bibliotheek dl. 18.
- Speyer, J.S., *The Gātakamālā or Garland of Birth-Stories by Arya Śūra*, London 1895.
- Zoetmulder, P.J., *Kalangwan: a survey of Old Javanese literature*, The Hague 1974.

Het is een deugd te temmen wat allen vrezen

De tijger in de orale tradities van Kerinci, Indonesië

Aan de Heiligeweg in Amsterdam werd in 1595 het eerste verbeteringsgesticht van de stad geopend, het Tuchthuis. Een programma waarin zedenlessen, tucht en zware arbeid werden gecombineerd, moest maatschappelijk ontspoorde weer op het rechte pad brengen. Boven de ingang van het tehuis werd enige jaren later een basreliëf aangebracht van architect en beeldhouwer Hendrick de Keyser (Schama 1988:28). Het beeldhouwwerk stelt een wagenmenner voor, die de zweep haalt over zijn trekdieren. De wagen is volgeladen met hout en het zesspan dat krimpt onder des voermans zweep bestaat uit twee leeuwen, een panter met een tijger en een wolf met een varken. 'Het is een deugd te temmen wat allen vrezen' luidt de begeleidende spreuk.

Het reliëf lijkt het tuchtigingsproces op tweeledige wijze te verbeelden. Allereerst kunnen we in de wilde dieren de criminelen zien, en in de wagentemmer de rechterlijke macht en de tucht die hen in het gareel brengt. Maar ook zou de wagenmenner zelf de gevangene kunnen voorstellen, die door zware arbeid en discipline de kwade krachten in hemzelf – voorgesteld door wilde en vraatzuchtige dieren – knecht. In beide gevallen heeft het wilde dier een negatieve betekenis; het symboliseert het niet gewenste, onmaatschappelijke in de mens en in zijn gedragingen.

De zinnebeeldige voorstelling met de wilde dieren uit het woud weerspiegelt een opvatting over wildernis, die volgens de historicus Keith Thomas (1990) kenmerkend was voor de late middeleeuwen en de vroeg-industriële tijd. In zijn boek *Het verlangen naar de natuur; Veranderende opvattingen in Engeland 1500-1800* verbindt hij de westerse visie op de natuur met Griekse en joods-christelijke tradities en laat hij zien hoe een verschuivende visie op de natuur samenhangt met een complex van maatschappelijke veranderingen. In Genesis 1:28 staat 'vervult de aarde en onderwerpt haar' en onze hele beschavingsgeschiedenis lijkt een letterlijke uitvoering van dit gebod. Om aan de stijgende menselijke behoeften te voldoen worden wouden geveld, gronden omgeploegd en bebouwd, vennen drooggelegd en wilde dieren gedomesticeerd, verjaagd, of gedood. Zo werd wild land omgezet in getemd land, natuur in cultuur. Dit proces speelde zich in versnelde en intensieve vorm af in de door Thomas beschreven periode, de tijd dat de industrialisatie in Engeland op gang kwam. Men betoonde weinig scrupules in de roofoverval op de omgeving. Deze houding werd immers door de Kerk, die predikte dat de natuur slechts 'ten nutte van de mens' was bedoeld, gelegitimeerd en aangemoedigd. Zo hadden paarden en ezels de bestemming lasten te versjouwen, zangvogels de taak te zingen om de mens te behagen. Lastige dieren, zoals de horzel, waren geschapen met de bestemming de

mens in zijn vernuft te oefenen opdat hij beter hindernissen zou kunnen overwinnen. Woeste dieren waren wijselijk naar woestijnen en oerwouden verbannen, waar zij minder kwaad konden (Thomas 1990:18).

ROODKAPJE

Moeilijker was het de goddelijke hand te herkennen in de dieren die werkelijk ernstig en agressief in het menselijk bestaan ingrijpen, zoals grote roofdieren, de wolf bijvoorbeeld. Er is in Europa geen dier zo verguisd als de wolf. Het slechte karakter van dit roofdier wordt ons al ingeprent vanaf *Roodkapje*, met de papepel dus, terwijl de gruwelen rond de weerwolferij schrijvers en filmmakers nog steeds weten te inspireren. De beschuldigingen aan het adres van de wolf, die in zijn bloeddorst behalve dieren ook mensen naar het leven zou staan, worden echter niet gesteund door wetenschappelijke gegevens. Recent onderzoek naar wolgedrag schotelt ons een heel andere wolf voor: een zachtaardig, sociaal en schuw dier dat bijna nooit mensen aanvalt (Klinghammer 1990:82). De mensenetende wolf is dan ook meer een projectie dan werkelijkheid. Deze projectie is echter diep geworteld in het westerse denken, waarin de tegenstelling tussen de wilde natuur en de door de mens gevormde wereld, de cultuur, een centrale plaats inneemt. Zolang de wildernis niet geheel getemd en onderworpen is, blijft de (westerse) mens haar met groot wantrouwen en angst bezien. Er is een Frans gezegde dat deze tegenstelling fraai typeert. De invalende schemering is de tijd 'entre chien et loup' (tussen hond en wolf). Het is de tijd dat het culturele dier bij uitstek, de mens-dienende hond, moet plaatsmaken voor zijn wilde tegenhanger, het dier van de duisternis bij uitnemendheid, de wolf.

Toch zijn er ook overleveringen die erop wijzen dat de wolf niet altijd een louter negatieve betekenis heeft gehad. In verschillende Grieks-Romeinse sagen treedt hij op als de beschermer van vluchtelingen en bannelingen. Een wolf kon zo ook de voedster worden van de verbannen tweeling Romulus en Remus en stond hierbij aan de wieg van de stad Rome (*Lexikon der alten Welt* 1965:3283). Mogelijk is dit beeld van de wolf terug te voeren op een archaische traditie met een andere visie op de wildernis.

In dit artikel wil ik westerse beeldvorming over de wilde natuur en wilde dieren confronteren met die in Indonesië. Indonesië kent andere culturele tradities dan Europa. Het eilandenrijk herbergt verschillende bevolkingsgroepen, elk met een eigen geschiedenis, maatschappijvorm en wereldbeeld. Het is de vraag in hoeverre dergelijke culturele verschillen ook tot uitdrukking komen in een andere visie op de wilde dieren dan die blijkt uit het reliëf op het Tuchthuis. We zullen hiertoe een drietal verhalen bekijken, die ik in 1992 in Kerinci, een streek op Sumatra, heb verzameld.* In al deze verhalen speelt de tijger, hét grote roofdier van Indonesië, de centrale rol.

* Het eerste verhaal werd verteld door Pak Harun uit Pulau Tengah, het tweede door Haji Rifaiddin uit Jujun en het derde door Ibu Rohani uit Keluru. De verhalen werden vertaald met behulp van Wirmani uit Keluru.

Een oude man in Kerinci herinnerde zich nog hoe in de Nederlandse tijd in de schoolboekjes stond: de Batak eten mensenvlees, de Kerinciërs kunnen zich in tijgers veranderen. De Batak (een volk in Noord-Sumatra) kende hij niet, maar het tweede deel van deze uitspraak leed geen twijfel. Dat was waar.

Kerinci is een bergachtige streek in het Westen van Sumatra. In het Noorden verheft zich de Gunung Kerinci, met een top van 3800 m de hoogste berg van westelijk Indonesië. Verder in het zuiden ligt een meer, dat wordt omzoomd door rijstvelden en dorpen. Direct achter de velden rijzen de bergen op, bedekt met dicht tropisch regenwoud, dat bescherming biedt aan tijgers, panters, beren, olifanten en neushoorns. Tot in het begin van deze eeuw, voordat de Hollanders in 1903 de streek onder hun gezag brachten, vormden smalle voetpaden de enige verbinding met de buitenwereld. Om de dichtstbijzijnde markten te bereiken moest men tien dagen door het oerwoud lopen.

Toch kent ook Kerinci een lange geschiedenis van externe contacten. Primitief bewerkte stenen menhirs getuigen van dergelijke invloeden tijdens de bronstijd (ongeveer 2000 jaar geleden), er bestonden banden met hindoe-boeddhistische koninkrijken in het noorden en oosten en vanaf het einde van de 17de eeuw kreeg de islam er voet aan de grond. Tegenwoordig is iedereen in Kerinci islamiet, al spelen ook oudere geloofsopvattingen nog steeds een rol.

Een van de terreinen waarin oudere geloofslagen voortleven, is de relatie tot de wildernis; de ongerepte, niet door mensenhands beroerde natuur. De wouden zijn, in de voorstellingen van de Kerinciërs, bevolkt met bos- en aardgeesten en met de geesten van de overleden voorouders. Deze geesten onderhouden banden met de wilde dieren in het woud: zij beschouwen en hoeden de wilde dieren als hun eigen 'vee' en kunnen ook de vorm van een bepaald dier aannemen. Zo zijn de voorouder-geesten bij machte zich in de vorm van een tijger te manifesteren. De voorouder-tijger helpt mensen die in het bos verdwaald zijn, bewaakt de rijstvelden tegen dieven en varkens en beschermt de dorpelingen tegen aanvallen van de 'gewone' (biologische) tijger, die niet altijd even vredelievend is. Tevens waakt de geest-tijger als een soort strafrechter over het gedrag van de Kerinciërs. Als iemand de traditionele leefregels schendt en een overtreding begaat, loopt hij het risico door de geest-tijger te worden aangevallen. Ook gelooft men dat er diep in het oerwoud dorpen zijn waar een soort weer-tijgers leven. In hun eigen dorp zijn het gewone mensen, maar komen ze daarbuiten dan veranderen ze terstond in tijgers. Overigens wordt in de praktijk niet altijd even duidelijk onderscheid gemaakt tussen de voorouder- en de gewone tijger; in het algemeen gaat men ervan uit dat geen enkele tijger ooit 'zomaar' iemand zal aanvallen.

Er zijn vele verhalen die over de oorsprong van de bijzondere relatie tussen mens en tijger vertellen. Maar al hebben de verhalen hetzelfde onderwerp en komen ze alle uit Kerinci, toch kan het beeld dat van de tijger wordt geschetst zeer verschillend zijn ingekleurd. Hieronder volgen twee verschillende mythologische vertellingen en een fabel. Het eerste verhaal heeft het karakter van een mythe en hoort thuis in de esoterische wereld van de *dukun* (traditionele genezer of sjamaan). Het wordt beschouwd als een waar gebeurd verhaal, dat tot op heden bepaalde consequenties heeft.

Lang geleden was Pulau Tengah [een dorp aan de westoever van het meer van Kerinci] nog maar een kleine nederzetting, die omgeven was door bomen en struiken. De bewoners leefden van knollen, jacht en visvangst. Op een dag ging het dorps hoofd met enkele andere families op reis en liet slechts zijn zoon achter om het huis en de gewassen te bewaken.

Op een ochtend, toen de zoon in de tuin aan het werk was, kwamen er vijf tijgers uit het struikgewas te voorschijn. Vier tijgers wist de jongen te verjagen, maar de vijfde liet zich niet afschrikken. Pas toen hij de heilige kris van zijn vader naar het dier slingerde, raakte het gewond en vluchtte.

Maanden later kwamen de ouders van de jongen weer terug. Toen de vader van het voorval met de tijgers en de verloren kris (die in de schouder van de tijger was blijven steken) hoorde, ontstak hij in grote woede en gebood zijn zoon onmiddellijk de heilige kris op te sporen. Zonder kris hoefde hij niet terug te komen.

Zo zwierf de jongen door bergen en dalen, steeds in het spoor van de tijger. Op een gegeven moment leidden de sporen naar een rivier – maar toen hij die overstak, vond hij aan de andere oever tot zijn verbazing slechts een mensenspoor. Het spoor voerde hem naar een dorp midden in het oerwoud. De bewoners van het dorp bleken in rouw, want de dochter van de koning was ernstig ziek teruggekeerd van een belangrijke opdracht. Wat deze opdracht inhield, vertelde men op dat moment echter niet. De jongen bood aan om naar de koningsdochter te kijken, misschien kon hij haar genezen. Maar toen hij bij de prinses werd gebracht, zag hij tot zijn schrik de verloren kris in een wond in haar schouder steken. Met een kruidenmengsel wist hij de wond te genezen, zodat de prinses langzaam herstelde. De kris had de jongen in ieder geval teruggevonden.

Intussen had de koning – die vier maanden had liggen slapen – gehoord wat er was gebeurd. Tot zijn ongenoegen moest hij horen dat de missie om menselijke harten te halen was mislukt omdat zijn dochter gewond raakte. Die menselijke harten moesten de koning, die ze zelf niet kon halen omdat hij met zijn navelstreng aan de aarde was vastgeklonken, tot voedsel dienen. Maar toen hij hoorde dat de prinses was genezen door een verdwaald menskind, besloot hij dat ze dan maar moesten trouwen. En zo geschiedde.

Na een jaar werd de prinses zwanger en het paar vatte het plan op om naar het dorp van de jongen terug te keren. De koning verleende ze toestemming op één voorwaarde: nooit mochten ze het water direct uit de rivier drinken, maar altijd moesten ze een blad of beker gebruiken om uit te drinken [een taboe dat de bewoners van Pulau Tengah tot op heden in acht nemen]. Onderweg echter viel de jongen in een rivier en begon direct te drinken, waarmee hij het verbod overtrad. Toen hij terugkeerde naar de plek waar hij zijn vrouw had achtergelaten, vond hij slechts tijgersporen die het bos in gingen.

Alleen keerde de jongen terug naar zijn dorp, hertrouwde na enkele jaren en kreeg een zoon. Toen de zoon volwassen was geworden, vertelde zijn vader hem de oude geschiedenis. De zoon besloot het vreemde dorp te gaan zoeken. Na vele zwerftochten kwam hij in het dorp aan, maar werd direct gevangengenomen. Hij moest vechten in een tweekamp zodat zijn hart goed doorstroomd raakte; daarna

zou hij de koning tot maaltijd dienen. In het tweegevecht moest de jongen het opnemen tegen de kleinzoon van de koning. In het heetst van de strijd trok de jongen de kris die hij van zijn vader had meegekregen, en stak daarmee zijn tegenstander in de rechtervoet. Het geweeklaag van de prins deed de koning uit zijn slaap ontwaken, en het gevecht werd gestopt. Eindelijk mocht de jongen het doel van zijn komst uitleggen: het bleek dat het zijn halfbroer was waartegen hij had moeten vechten. Dit bracht de koning tot inkeer en hij sprak: 'Jij, kleinzoon van het tijgervolk en jij, kleinzoon van het mensenvolk, jullie mogen geen vijanden zijn maar moeten elkaar helpen. Kijk naar mij, vroeger pakte en at ik wat ik maar wilde, toen hebben de goden mij gestraft en me aan de aarde vastgeklonken. Jullie moeten dit anders doen. Jullie hebben beiden een eigen domein: het woud voor de tijgers en het dorp voor de mensen. Pas als een tijger het domein van de mensen betreedt en een dier of mens aanvalt, mogen de mensen hem doden, anders niet. Zij moeten hem dan wel, als teken van de familieband, met de gepaste rituelen begraven. En als een mens verdwaalt in het bos en hij roept ons, dan zullen we hem helpen. Aan deze eed zijn wij gebonden, en onze kinderen en kinds-kinderen na ons.' Zo sprak de koning en tot aan de dag van vandaag houden mensen en tijgers zich aan deze afspraak. Mens en tijger respecteren elkaars territorium en storen elkaar niet. De kreupele tijger, de kleinzoon van de koning, waakt over het gebied rond Pulau Tengah en een gedode tijger wordt met eerbied en gepast ceremonieel begraven.

IBRAHIM EN DE TIJGER

In Kerinci wordt ook een ander verhaal verteld over de wijze waarop de band tussen mens en tijgers werd gesmeed. Het is een minder esoterische variant en heeft een duidelijk islamitische signatuur. Hoofdpersoon is Ibrahim (Abraham), profeet van Allah.

In vroeger tijden, toen er nog maar weinig mensen op de wereld waren en de dieren, stenen en planten konden praten, zwierf Ibrahim, profeet van Allah, over land en zee. Toen hij in een klein scheepje over de Rode Zee voer, werd hij geroepen door een boom, die op de bodem van de zee groeide. 'Oh, wijze profeet, waar kom je vandaan en waar ga je naar toe? Als je wilt, kan ik je iets geven waardoor alle dieren op het land en alle dieren in de zee zich aan je zullen onderwerpen. Het is een geschenk van God aan hen, die hem in oprechtheid en zuiverheid dienen. Pluk een van mijn takken af en houd die altijd bij je als staf. Alle dieren zullen bang voor je zijn.' Ibrahim plukte de tak en trok verder over eindeloze zeeën, door wilde wouden en dichte bossen, hoge bergen en diepe ravijnen en kwam zo in Indonesië. Moe en hongerig ging hij zitten rusten tegen een grote rots. Maar plotseling werd hij opgeschrikt door het vreselijke gebrul van een grote en kwaadaardige tijger, die in een grot in de rots woonde. 'Ah, daar is eindelijk iemand naar mijn huis gekomen. Ik heb al erge honger en wil een mensenhart opeten,' sprak de tijger. 'Oh tijger, koning der dieren,' antwoordde Ibrahim, 'jij en ik zijn beiden schepselen Gods. Wat door God geschapen is, mag

geen kwaad doen.' En Ibrahim sloeg de tijger met zijn staf. Daarna sloeg hij de tijger op zijn heup, zodat deze met zijn achterpoten de grond inzakte. Toen boog de tijger zijn hoofd voor Ibrahim en zei: 'Oh Ibrahim, wijze profeet, slim ben je dat je de koning van het woud hebt onderworpen. Ik ben al te zwak om zelf eten te zoeken en moet je vragen mij te helpen. Zoek voor mij een mensenhart.' Ibrahim beloofde de tijger te helpen, op één voorwaarde. Als hij voor de tijger iets te eten vond dat zou maken dat deze nooit meer honger zou hebben, moest de tijger zich aan de volgende afspraak houden: hij mocht zich nooit aan mensen laten zien. Zou de tijger dit toch doen, dan zou hij veertig dagen geen prooi kunnen bemachtigen. Ook werd het hem verboden mensen te vangen, behalve die waarvoor de door Allah vastgestelde tijd gekomen was. De tijger stemde hiermee in en Ibrahim trok verder het woud in. Na enige tijd kwam hij bij een bananeboom. Ibrahim plukte de bloem, keerde naar de tijger terug en bood hem de paarse bloem aan als menselijk hart [de paarse bloem van de bananeboom lijkt inderdaad op een menselijk orgaan]. De tijger at de bananebloem en had geen honger meer. Sindsdien zijn hij en zijn nakomelingen aan de eed met de mens gebonden.

In beide verhalen wordt de relatie tussen mens en tijger bezegeld door een eed die in een ver verleden door mens en tijger werd gezworen. Verschillend is echter de wijze waarop deze afspraak tot stand komt. In het eerste geval wordt ze gesloten op basis van gelijkwaardigheid, waarbij beide partijen rechten en plichten hebben. In het tweede geval wordt de tijger om de tuin geleid door de slimme profeet en tot een afspraak verleid die alleen de tijger verplicht en niet de mens. Het beeld van de tijger uit het laatste verhaal sluit goed aan bij dat in de dierenfabels.

DE TIJGER IN DE DIERENFABEL

Dierenfabels vormen in heel Indonesië een bekend en populair genre. De in de fabel optredende figuren zijn weliswaar altijd dieren, maar hun handelingen verwijzen vaak direct naar die in het sociaal verkeer tussen mensen. Ze bevatten dan ook meestal een duidelijke moraal, zijn grappig en bedoeld voor een groot publiek. Zo breed als het verspreidingsgebied van de dierenfabels is, zo universeel hun thematiek. Veelal handelen ze over algemeen herkenbare, menselijke drijfveren en conflicten als wedijver en wraak, armoede en rijkdom, luiheid en ijver, macht en machteloosheid, met als regel een gunstige afloop voor de (fysiek) zwakkere partij.

In Kerinci worden deze verhalen *sekunun* of *sekunon* genoemd, wat 'oude verhalen' betekent. Moeders en grootmoeders vertellen de fabels aan hun kinderen en kleinkinderen voor het slapen gaan en sommige dorpen in Kerinci hebben nog vertellers die worden gehoord om, bijvoorbeeld tijdens een huwelijksfeest, de gasten te vermaken. De meest bekende cycli van dierenfabels zijn wel die rond het dwerg-hert, de *kancil* (die kan worden vervangen door een ander fysiek zwak dier als de slak, schildpad of aap), die het opneemt tegen een veel groter en sterker dier, zoals de krokodil of de tijger. De volgende fabel werd opgetekend in Kerinci, maar wordt, in verschillende varianten, in heel Indonesië verteld.

Een kancil, die door het bos liep, viel in een diepe kuil.

Na een tijdje kwam er een varken langs dat informeerde wat de kancil toch in die kuil deed. 'Ik wacht op mijn grootmoedertje dat mij geheime kennis komt onderwijzen,' antwoordde de kancil. Het varken wilde niets liever dan ook in de kennis delen en liet zich in de kuil vallen. Daarna passeerden nog een hert en een tijger, die ook graag op de komst van het grootmoedertje wilden wachten. Zo zaten de kancil, het varken, het hert en de tijger in de kuil. Toen er maar niemand kwam, stelde de kancil voor eens te gaan kijken waar de oude vrouw bleef. Hij liet de dieren op elkaar staan; de tijger op het varken en daarop het hert en klom zo de kuil uit. De achtergebleven dieren wachtten tevergeefs op zijn terugkeer en de hongerige tijger verzwolg eerst het varken en vervolgens het hert. Daarna ging hij boos op zoek naar de bedrieger. Enkele dagen later troffen de twee dieren elkaar weer. Nu wilde de tijger de kancil bespringen, maar deze sprak: 'Hé tijger, pas op want ik moet de gong van de koning bewaken.' De tijger stond erop zelf op de gong van de koning te slaan, maar de 'gong' bleek een wespennest en de tijger werd vreselijk gestoken. Toen de tijger enkele dagen later de kancil weer tegenkwam, kende zijn woede geen grenzen. Snel sprak het slimme hertje: 'Oh tijger, laat mij leven, want ik moet de gordel van de koning bewaken.' Maar de tijger wilde de gordel zelf passen en sloot deze rond zijn middel. De fraai getekende gordel bleek echter een levende python en de tijger werd bijna gewurgd.

Ook in de andere fabels is de tijger – sterk, maar dom en gulzig – de gedoodverfde verliezer.

DEUGD EN ONDEUGD

Uit de in Kerinci vertelde verhalen komen verschillende beelden van de tijger naar voren. Misschien kunnen deze verschillen worden verklaard wanneer we oog hebben voor het genre van het verhaal, de cultuur-historische traditie waarin het geworteld is en de sociale context waarin het verhaal functioneert.

In de dierenfabels dienen de dieren vooral om commentaar te geven op de sociale werkelijkheid van de dorpelingen (zie ook Epskamp 1987:138). De fabel speelt zich af in de alledaagse sfeer, heeft geen goddelijke protagonisten noch mythische proporties. Een van de thema's in de fabels is de omdraaiing van de bestaande orde; het dwerg Hert wint van de tijger, klein en zwak, wint van groot en sterk. Deze omkering van de bestaande situatie kan worden gezien als een protest van de lagere sociale klasse tegen de heersende sociale orde (Wertheim 1971:154). We kunnen haar echter ook verklaren vanuit de algemene behoefte eens uit de gevestigde rollen te stappen en de ingesleten orde op de kop te zetten. De verhalen van de kancil en de tijger weerspiegelen de universele wens de jongste eens de wijste te laten zijn, de kleinste de sterkste en dienaar koning. Het kan heel aangenaam zijn 'wat men vreest' te bespotten. Op de werkelijke relatie die men in Kerinci met de tijger onderhoudt, werpt de fabel echter weinig licht en veel van mijn informanten in Kerinci waren dan ook van mening dat er weinig overeenkomsten bestonden tussen de dierenfabel-tijger en de tijgers die in hun bossen rondliepen.

In 'Ibrahim en de tijger' staat de tijger, in tegenstelling tot in de dierenfabel, niet symbool voor bepaalde krachten in de samenleving maar staat hij voor zichzelf. Het verhaal weerspiegelt een islamitisch gekleurde visie op de werkelijke relatie tussen mens en tijger. In deze zienswijze moet het wilde dier getemd en onderworpen worden door de mens, in dit geval de islamitische heilige. Het is een optiek die nauw aansluit bij die welke in het begin van dit artikel werd geschetst voor het vroeg-industriële Europa, en dat lijkt niet toevallig. Zowel het christendom als de islam vormt de vlag op een beschavingsoffensief, dat zowel andere volken als de wilde natuur (het bos en haar bewoners) onderwierp. Het hoeft geen verbazing te wekken dat deze visie in de godsdienst zelf is geïnternaliseerd.

Mogelijk diende het verhaal van Ibrahim mede om de suprematie van het islamitisch geloof bij de plaatselijke bevolking te onderstrepen. Een oude boodschap werd aangepast aan de islam. De verhouding van de plaatselijke bevolking met de wilde natuur was immers van oudsher eerder een van nevenschikking dan van onderwerping. In het wereldbeeld van de meer archaische, tribale culturen in Indonesië neemt de wildernis niet zozeer de plaats in van een vijandig en te onderwerpen domein, zoals in de tegenwoordige christelijke en islamitische culturen. Veeleer is het een ambivalent domein met goede en kwade krachten, waarin de mens zich voorzichtig een weg moet zoeken. In de tribale visie zijn de mens en de dieren van de wildernis in zekere zin partners, die zich door eenzelfde morele code gebonden weten (Scheffold 1988).

Deze zienswijze komt tot uitdrukking in het verhaal van de twee halfbroers. Het verhaal heeft duidelijk het karakter van een mythe; het speelt zich af in een heilige sfeer, de gebeurtenissen zijn van bovennatuurlijke aard en de handelingen die erin worden verricht, hebben een blijvende betekenis (Cohen 1969). Doordat een mythe is geworteld in een heilig verleden en (althans in dit geval) als een waar gebeurde geschiedenis wordt beschouwd, kan ze dienen ter legitimering en verklaring van de huidige situatie. Het verhaal van de halfbroers sluit direct aan bij het volksgeloof in Kerinci, dat ondanks de islam veel van het denken en doen van de bevolking beïnvloedt. In dit geloof – een delicaat netwerk waarin mens, dier en bovennatuurlijke krachten met elkaar zijn verbonden – speelt de tijger een belangrijke rol. De Kerinciërs achten het van groot belang een goede relatie met hem te onderhouden; de door de voorouders beproefde gedragsregels en verhalen dienen hierbij als leidraad. In hun visie stoelt de relatie tussen mens en tijger op wederzijdse verstandhouding, niet op eenzijdige overheersing. Hier wordt de tijger niet getemd. En wie deugdzaam is, heeft niets te vrezen. De geschiedenis van de kreupele tijger geeft de geruststellende verklaring hoe het komt dat mens en tijger niet als vijanden, maar als vriendschappelijke buren kunnen samenleven. Ze vertelt hoe beide partijen zich moeten gedragen om dit zo te houden. Juist bij de gratie van zijn bedreigende krachten is de tijger tot bewaker van de sociale orde geworden.

De gevaarlijke, wilde dieren – de Indonesische tijger net zo goed als de Europese wolf – zijn even dubbelzinnig als de macht die ze vertegenwoordigen. De verschillende culturele tradities die besloten liggen in het wereldbeeld van mensen in een bepaalde samenleving, maken dat een verscheidenheid aan beelden binnen een cultuur voorhanden is. Het is de context, een complex van economische, sociale en

religieuze factoren, die hun betekenis verleent. Voor een andere wending van deze dubbelzinnige symboliek kunnen we dicht bij huis blijven. De leeuw, die – net als de tijger en de wolf – op het reliëf van het Amsterdamse Tuchtthuis de ‘beest in de mens’ verbeeldt, prijkt nog geen kilometer verder op de gevel van het Paleis op de Dam en symboliseert daar koninklijke macht.

BIBLIOGRAFIE

- Cohen, P.S., ‘Theories of Myth’, in: *Man*, 4/3 (1969).
- Epskamp, P.K., ‘Ambiguous animals and their roguish tricks’, in: R. de Ridder & J.A.J. Karremans, *The Leiden Tradition in Structural Anthropology*, Leiden 1987.
- Klinghammer, E., ‘The Wolf: Fact and Fiction’, in: Hoage, R.J. (ed.), *Perceptions of Animals in American Culture*, Washington 1990.
- Lexicon der alten Welt*, Zürich 1965.
- Noske, B., *Huilen met de wolven*. Amsterdam 1988.
- Schama, S., *Overvloed en onbehagen*, Amsterdam 1988.
- Schefold, R., ‘De wildernis als cultuur van gene zijde, tribale concepten van de “natuur” in Indonesië’, in: *Antropologische Verkenningen*, 7/4 (1988).
- Thomas, K., *Het verlangen naar de natuur*, Amsterdam 1990.
- Verrips, J., ‘Over de maan, het weer en de (weer)wolf’, in: *Etnofoor* nr. 2/1 (1989).
- Watson, C.W., ‘Islamization in Kerinci’, in: L.L. Thomas & F. von Benda-Beckmann, *Change and Continuity in Minangkabau: Local, Regional and Historical Perspectives on West Sumatra*, Athens, Ohio, 1985.
- Wertheim, W.F., *Evolutie en revolutie*, Amsterdam 1971.

'In treurnis zat Prins Elft terneer'

Dierenverhalen in de Maleise wereld

Bij de bestudering van een zwaar op mondelinge overlevering leunende traditie is het niet erg zinvol een speurtocht te ondernemen naar de oorsprong van thema's en verhalen zoals die in handschriften tot ons zijn gekomen. De stemmen van vertellers en zangers zijn verklonken, veel van de handschriften zijn verdwenen, en bovendien lopen mondelinge overgeleverde kennis en in handschriften doorgegeven informatie zozeer in elkaar over dat het onmogelijk is om ze op verantwoorde wijze uit elkaar te trekken. Te veel vervlechting: bijna nooit is eenduidig vast te stellen waar in een verhaal of handschrift de imitatie eindigt en de originaliteit begint, waar de mondelinge voordracht de vorm van het handschrift bepaalt en het handschrift bepalend is voor de vorm van de voordracht. Te veel onbekend en uitgewaaid. Te veel vervlogen en verloren.

Ook in de Maleise traditie werd zwaar op de mondelinge overdracht geleund, en ook hier was sprake van een onduidelijke wisselwerking tussen schriften en mondelinge voordracht. Ook wat betreft het Maleise erfgoed is het daarom weinig zinvol een speurtocht te ondernemen naar eerdere vormen, oorsprongen, beginpunten: te veel lege plekken, te veel gaten. Om een concreet voorbeeld te noemen: het heeft weinig zin om na te gaan waar, door wie en wanneer het verhaal werd bedacht over Prins Elft die zich verliefde op Prinses Klimbaars, en evenzo zou het weinig relevant zijn om te trachten vast te stellen hoe precies dat verhaal zich vervolgens in de Maleise wereld tot op heden in allerlei gedaanten heeft gehandhaafd, in mondelinge zowel als schriftelijke vormen.

Laten we voor het gemak beginnen in het heden. In de Maleise wereld, de *alam Melayu*, is kennisoverdracht vooral een zaak geworden van televisie, radio en toespraken van burgemeesters, militairen en districtshoofden, zoals overal elders in Indonesia. Waar voor het publiek rond Pekan Baru, de belangrijkste stad van Oost-Sumatra, de grens ligt tussen informatie en vertroosting, tussen leerstellingen en vermaak, zou een onderzoek op zich zijn; in ieder geval is duidelijk dat de staatsideologie, de instructies van de president, de opdrachten van de gouverneur van de provincie Riau geacht worden de kern te zijn van het moderne wereldbeeld der Maleiers. Vroeger glanzend in het centrum van kennis en informatie heeft het Maleise erfgoed nu zijn gezag verloren; het is, overgeleverd door vertellers, handschriften en lithografieën, naar de marge geduwd. Nog steeds zijn er echter gelegenheden waar handschriften gelezen en gezongen worden, en nog steeds is er een publiek te vinden voor vertellers en hun nachtenlange verhalen over helden en landen hier vandaan, heel lang geleden. De ernst, de toewijding, de heiligheid bijna waarmee

vertellers en handschriften in de marges van de Maleise wereld het erfgoed nog steeds doorgeven, is ontroerend en indrukwekkend tegelijk. In het Indonesisch gedeelte van de *alam Melayu* gebeurt dat door een kleine groep mensen die zich niet zonder meer wensen neer te leggen bij de richtlijnen en voorschriften die door het centrale gezag worden uitgevaardigd en de voortzetting van de Maleise traditie van levensbelang achten. Steun – zowel moreel als materieel – krijgen zij daarbij uit Maleisië, waar om cultuur-politieke redenen veel moeite wordt gedaan om dat Maleise erfgoed te behouden en het weer nieuw leven in te blazen: een aanzienlijk aantal handschriften en voordrachten is inmiddels in boekvorm uitgebracht en voortdurend vinden er congressen, seminars en bijeenkomsten plaats waar over de Maleise identiteit wordt gediscussieerd en gefilosofeerd. Op zijn minst zullen de vele prachtig verzorgde, gedrukte uitgaven een bijdrage kunnen leveren aan een gevoel van eigenwaarde en historisch bewustzijn in de Maleise wereld – in afwachting van betere tijden als de Maleise rijken van Srivijaya en Melaka eindelijk een waardige opvolger zullen hebben.

De verhalen die de Indonesische onderzoeker Tenas Effendi in de jaren '70 verzamelde in Oost-Sumatra en vervolgens publiceerde in Kuala Lumpur zijn een goed voorbeeld hoe behoedzaam nog steeds met het Maleise erfgoed wordt omgegaan. In een van de verhalen die hij optekende – orale traditie eigen: de bron is niet duidelijk, de vorm waarin het verhaal hem werd gepresenteerd evenmin –, wordt de orde der wereld opgeroepen: allereerst een uitvoerige beschrijving van het dorp en zijn bewoners ('Hoe kan men een dorp herkennen? Een dorp is een aantal huizen met erfgrond, de huizen staan er rechtop naast elkaar in rijen, de grote huizen hebben kleine huizen, de kleine huizen hebben een heg van heesters, witte bloemen, harde vruchten') en daarna, heel kunstig, heel behoedzaam, heel nauwkeurig, een beschrijving van de wereld rondom dat dorp. De uren van de dag worden omschreven, het oerwoud, de akkers, de heuvels, de dalen, de vogels in de lucht, de dieren in het woud en dan ten slotte de dieren in het water.

De krokodil als eerste: 'Heer Bewaker, bewaker van baaien en kapen, bewaker van meren en binnen-zeeën, geel van kleur is hij, de kleur der vorsten.' Vervolgens een opsomming van allerlei vissen, soms alleen de naam en een korte karakteristiek, soms de naam gevolgd door een kort verhaal van een regel of drie. De klimbaars, bijvoorbeeld, 'woont in de bovenloop der rivieren, weerstaat hitte, weerstaat droogte, klein van stuk, een spaander het lichaam'. En vervolgens ook de elft, 'de vis met *fortuin*, een vis van hoge afkomst, ieder seizoen opnieuw naar de bovenloop, naar de bovenloop om de klimbaars ten huwelijk te vragen, onbekend met de vangnetten der mensen, door begeerte gaat hij ten onder'. Voer voor antropologen natuurlijk – alleen al de beschrijving van de krokodil als de bewaker van baaien en kapen vraagt om nadere uitleg. Maar ook voer voor hen die zich met literaire tradities bezighouden – zelfs in zulke korte verhalen opent zich een hele verhaaltraditie. Vol echo's. Vol herinnering. Het fragment over de elft is een drama in een notedop: een elft verliest zich op een klimbaars, trekt stroomopwaarts en wordt ten slotte gevangen in de netten der vissers – ieder jaar opnieuw. Opererend in een traditie die zo zwaar op mondelinge overlevering leunt, zal de verteller desgevraagd zonder twijfel mededelen dat hij het 'van de ouden' heeft gekregen, dat wil zeggen: van de Traditie. Doorgaans is het ondoenlijk om de herkomst van zo'n element vast te stellen. In dit

concrete geval echter valt er toch iets meer te zeggen: getuige het tiental nu bekende handschriften uit de 19de eeuw waarin het relaas in evenveel variaties wordt verteld, is het treurige verhaal van de elft reeds meer dan een eeuw bekend rond de Straat van Melaka. Tien is relatief gesproken een groot aantal handschriften; het suggereert niet alleen dat het relaas in nog eens tientallen andere vormen bekend moet zijn geweest – verloren, verdwenen, vergeten – maar ook dat het zeker faam in de *alam Melayu* moet hebben genoten. De verteller die Effendi het verhaal over de elft deed, ‘de vis met fortuin, de vis van hoge afkomst’, heeft het dus in ieder geval niet zelf bedacht. Die bekendheid van het Relaas van Prins Elft en Prinses Klimbaars wordt bevestigd door het feit dat Abdullah Abdulkadir er al in de jaren '40 van de vorige eeuw aan refereert in zijn autobiografie. Daarin vergelijkt de beroemde taalleraar, beurtelings in Melaka en Singapore werkend, de vrouw van zijn grote held Raffles met een klimbaars, en de versregels die hij geeft, moeten ontleend zijn aan een tekst die dicht bij de nu nog beschikbare handschriften stond, of misschien zelfs wel aan een van die handschriften zelf.

Klimbaars was haar naam, zo was het gerucht,
in de vijver woonde zij, zo was het gerucht,
lieftalig en elegant waren haar gebaren,
passend bij haar karakter en optreden.
In de vijver woonde zij, zo was het gerucht,
beschermd door haar admiraals,
lieftalig en elegant waren haar gebaren,
passend bij haar tact.

Abdullah laat op die regels de bewonderende verzuchting volgen dat meneer en mevrouw Raffles zoveel harmonieuzer met elkaar omgingen dan al die andere echt-paren die hij kende: ‘Hoe vaak komt het immers niet voor dat de man stroomopwaarts wil en de vrouw stroomafwaarts?’ Dat is een al even interessante mededeling als het citaat zelf: het kan niet anders dan een vette knipoog zijn naar het Relaas van Elft en Klimbaars waarin Prins Elft inderdaad stroomopwaarts gaat en Prinses Klimbaars overweegt stroomafwaarts te gaan.

Tot ongeveer 1870 moet het Relaas van Elft en Klimbaars zijn doorgegeven via handschriften, voorlezers en vertellers. Daarna verschijnt het ook herhaalde malen in de vorm van lithografieën die in Singapore werden vervaardigd. Deze ‘moderne’ vorm kan de bekendheid van het Relaas alleen maar hebben vergroot. Vermeldenswaard in dit verband is dat het Relaas in de gedrukte versies een nieuwe wending krijgt: terwijl in alle handschriften Prins Elft onverrichterzake en treurig naar huis terugkeert, raakt hij in de lithografieën op weg naar huis in de netten der mensen verstrikt. Een prachtig voorbeeld hoe verandering van druktechnieken en verandering van mentaliteit iets met elkaar te maken hebben, en een ander soort verhaal opriepen: een verandering van de materiële vorm waarin het verhaal wordt gepresenteerd, leidt tot een verandering van het verhaal zelf. ‘Onbekend met de vangnetten der mensen, door begeerte gaat hij ten onder’: een van de lithografieën moet de bron zijn geweest van het Relaas van Prins Elft zoals de anonieme verteller dat voor Effendi samenvatte.

Het vijftiental versies – handschriften en lithografieën – van dit Relaaas over vissen dat ons nu bekend is, zijn alle in de vorm van een *syair*, een dichtvorm die in de traditie van het geschreven Maleis vanaf de 16de eeuw een belangrijke positie innam. Syairs zijn, kort gezegd, verhalende gedichten bestaande uit een lange serie strofen van vier regels die ieder zijn opgebouwd op basis van een zeer mathematisch patroon: de vier regels rijmen, en ze kunnen op grond van betekenis worden opgedeeld in tweemaal twee regels; ieder van die vier bestaat zelf ook uit vier woorden die op grond van betekenis weer kunnen worden opgedeeld in tweemaal twee woorden. Zeer kunstig, zeer kundig, en zo gemakkelijk als het is een goede *syair* te herkennen zo moeilijk moet het zijn geweest om een elegant en evenwichtig opgebouwde *syair* te maken en die ook in de transmissie mooi te houden. De meeste van de *Syair ikan terubuk* (het Gedicht van de Elft) zijn inderdaad ‘goed’ te noemen: ze houden zich aan het mathematisch patroon zoals hierboven geschetst, en voor zover ze daarvan afwijken, heeft dat doorgaans een semantische bedoeling. Ter toevoeging zij opmerkt dat de meeste versies van de *syair* ongeveer 200 strofen tellen.

Syairs werden meestal gezongen, soms in eenzaamheid, soms in grote gezelschappen waarbij de zanger(s) begeleid werd(en) door een of meer trommels en door andere muziekinstrumenten, zoals viool en accordeon. Zangers kiezen uit een aantal melodieën, elk met een eigen naam, die gedurende de gehele voordracht, soms een uur, soms nachten lang, moest worden vastgehouden maar voldoende ruimte voor improvisatie gaf en iedere voordracht weer anders maakte. Alleen al om die reden is het moeilijk om te spreken van ‘de’ *Syair ikan terubuk*; iedere voordracht was anders, en die variaties zijn terug te vinden in de handschriften en lithografieën: ieder heeft eigen eigenaardigheden. Soms is het een kwestie van een aantal rijmwoorden die verschillen, soms gaat het onderscheid verder en zijn er een of meer coupletten te vinden die in geen van de andere aanwezig zijn. De opsomming van de vissen kan verschillen, en de klaagzangen en beloften evenzo. En ook het begin en het einde van elk van de *Syair ikan terubuk* hebben eigenaardigheden die specifieke mogelijkheden tot interpretatie blijken te creëren.

Tot ongeveer 1900 werd het merendeel van de Maleise verhalen in Arabisch schrift neergeschreven. Westers opgeleide filologen en koloniale ambtenaren dwongen daarna het Maleis steeds meer tot het gebruik van het Latijnse schrift, en al enige decennia lang is men nu bezig het Maleise erfgoed door transcripties in het westerse schrift toegankelijker te maken voor de moderne lezers. De oude handschriften – poëzie zowel als proza – werden hardop gelezen. Vaak waren dat rituele of feestelijke gebeurtenissen waar velen naar kwamen luisteren, en in de schaduw van de koran hadden deze neergeschreven verhalen meer gezag dan mondeling overgedragen teksten. Voorlezen kost tijd en men nam er ook de tijd voor: er werd langzaam en verhalend verteld, en daarvan is in de op papier gestelde verhalen veel terug te vinden – veel herhalingen, gestyleerde beschrijvingen, trage verhaalopbouw. In hun moderne, gedrukte vorm zijn deze *syairs* nog steeds welklinkend maar niet langer wellezend: de Maleise traditie waarin mondelinge en schriftelijke presentatie zo onscheidbaar waren, is voor de moderne stillezers maar moeilijk te appreciëren. Het kost tijd, en om echo’s te horen is enige kennis van de traditie nuttig en nodig.

Ook de *Syair ikan terubuk* is nu in een transcriptie beschikbaar. Een van de versies werd opgenomen in een bundel *syairs* die in Jakarta verscheen in 1979, gedichten

waarin allerlei niet-mensen de hoofdrol vervullen – vogels, insecten, bloemen, vruchten en zelfs de maan.

Eerst een samenvatting van het Gedicht over Prins Elft.

Prins Elft leeft in de wateren rond Melaka. Door verhalen en geruchten raakt hij zo vol verlangen naar Prinses Klimbaars van Tanjung Padang, dat hij zich niet meer kan beheersen en met zijn strijdheren overleg pleegt op welke manier hij de vrouw van zijn dromen voor zich kan winnen. Bruinvis, Zeewolf, Kabeljauw, Rog, zij en vele andere zoutwatervissen zweren hem trouw in de prachtigste en meest elegante bewoordingen. In weerwil van enige waarschuwingen over de moeilijkheden die de expeditie te wachten zouden kunnen staan, trekt Prins Elft zelfverzekerd met zijn leger ten strijde. Paling blijkt een verraderlijke overloper: hij is aanwezig bij de beraadslagingen aan het hof van Elft en haast zich vervolgens naar Prinses Klimbaars om haar te vertellen dat Prins Elft in aantocht is. Prinses Klimbaars houdt op dat moment audiëntie en begint met haar bedienden en vazallen onmiddellijk te overleggen wat haar te doen staat. Geheel onwelwillend tegenover Elft is ze niet maar ze beseft heel goed dat een huwelijk onmogelijk is: 'de jongeling op zee, ik op het vasteland, uiteindelijk zal de liefde vastlopen'. Baars, Rietvoorn, Snoekbaars en al die andere zoetwatervissen zweren haar trouw en beloven haar tot het uiterste te verdedigen; sommigen echter geven ook uiting aan hun angst en proberen Klimbaars ervan te overtuigen dat verzet tegen het leger van Prins Elft een onbegonnen zaak is. Heel geleidelijk grijpt de paniek om zich heen aan het hof van Prinses Klimbaars. Bloedzuiger begint grappen en grollen te maken en wordt neergeslagen; andere gezellinnen vertellen hun meesteres verhalen van onheil en rampen. De Sebahán-vis geeft haar ten slotte het advies tot de goden te bidden om uitkomst, en dat is wat Klimbaars ten einde raad dan ook doet: zij richt zich in een gebed tot haar voorouders. Uit de hemel daalt daarna een boom neer, en Klimbaars brengt zich daarop in veiligheid nog voordat Prins Elft met zijn troepen het meer bij Tanjung Padang heeft bereikt. Zijn verspieders ontdekken dat de Prinses is verdwenen; de tocht is dus voor niets geweest: de vazallen kunnen hun beloften niet houden, de prins krijgt het object van zijn lusten niet. In wanhoop trekt Prins Elft zich terug. Hij probeert zijn verdriet te vergeten door een walvis als partner te nemen.

Een vermakelijk verhaal natuurlijk. Een haai en een rog, een zeewolf en een poon die trouwens zweren aan een elft. Een paling die net zo slijmerig doet als hij eruit ziet. Een karper en een baars die trouw zweren aan een klimbaars. Een bloedzuiger die in elkaar wordt geslagen omdat ze in het rond danst alsof ze aan vechtsport doet. En een klimbaars die een boom inklimt die uit de hemel is nedergedaald. Ook een wonderlijk verhaal natuurlijk: de vissen gedragen zich als mensen, maken dezelfde fouten als mensen, bluffen en dansen als mensen, en ondergaan het treurige lot van zoveel mensen: ze moeten voortleven in onvrede en ongeluk.

Ongetwijfeld zullen er in de Maleise wereld vertellers (en luisteraars) zijn geweest die het niet alleen een vermakelijk en wonderlijk verhaal vonden, maar ook geloofden dat het allemaal werkelijk waar gebeurd was – er is per slot een tijd geweest waarin dieren konden praten, en wie weet doen ze dat nu nog wel als er geen mensen in de buurt zijn! Maar voor de meesten zullen dierenverhalen als dit Relaa van Prins

Elft niet zijn gewaardeerd als louter verhalen over dieren. Ze werden immers vervaardigd en beluisterd tegen de achtergrond van verhalen over menselijke helden, en het is ook niet meer dan vanzelfsprekend dat men aannam dat ze op meer of minder directe wijze naar mensen en naar verhalen over helden verwezen. Vertellers en schrijvers zullen met hun publiek een stilzwijgende afspraak hebben gehad dat ze via dier-figuren zaken aan de orde mochten stellen die ze via mens-figuren niet konden of durfden uitspreken. Vrees voor repressailles van God. Angst voor wereldlijke of religieuze leiders.

Verwijzing naar concrete historische figuren, verwijzing naar literaire figuren, verwijzing naar menselijk gedrag – en om onduidelijke redenen hebben westerse onderzoekers bij hun bespreking van Maleise gedichten over dieren, planten en vruchten doorgaans de eerste lijn van interpretatie verkozen. Zo zou het Gedicht van Prins Elft impliciet verwijzen naar mensen van vlees en bloed en naar verwickelingen tussen twee Maleise hoven. Prins Elft, zo wordt ons in het gedicht verteld, woont in de Straat van Melaka bij Tanjung Tuan, Prinses Klimbaars in Tanjung Padang, en dat zijn namen die op iedere landkaart te vinden zijn. En ook de expeditie die Prins Elft maakt uit verlangen om de Prinses voor zich te winnen is op de kaart te volgen: hij trekt door de Zee van Bengkalis langs Bukit Batu, de rivier op; richting Siak kortom, en dat zijn allemaal namen die evenzo naar de oostkust van Sumatra verwijzen. Zo doorredenerend kan ons historische vermoeden enigszins worden toegespitst: dit is een versluierd relaas van een mislukt huwelijksaanzoek. En de volgende vragen liggen dan voor de hand: over welke tijd gaat het hier, welke vorstelijke personen worden hier bedoeld, en waarom moest het verhaal in deze bedekte termen worden verteld? Meestal wordt het dan 18de eeuw, want dat was de tijd waarin het gedicht moet zijn gemaakt, en daarna vervalt men in ongemakkelijk zwijgen. Redeneringen met zeer onduidelijke redenen. Zelfs Klinkert die in de jaren zeventig van de vorige eeuw deze lijn van interpretatie het verst volgde, kon uiteindelijk niet precies aangeven welke Prins en Prinses het hier werkelijk betrof.

Een interpretatie die evenzeer tot de mogelijkheden behoort, wordt ingegeven door het dreigement dat Prins Elft uitsprekt kort nadat zijn audiëntie is begonnen en hij ten overstaan van zijn aanvoerders uitdrukking heeft gegeven aan zijn verlangen om Prinses Klimbaars tot zijn vrouw te maken: 'Als ik niet geholpen word, vertrek ik naar Ceylon.' Ceylon is de plaats waarheen de Hollanders in de 18de en 19de eeuw inlandse lastpakken plachten te verbannen, en gelezen tegen de achtergrond van andere bekende teksten, Maleise zowel als Hollandse, is het verleidelijk om het gedicht te interpreteren in de richting van de machtsstrijd om de troon van Siak rond 1760 tussen de broeders Raja Ismail en Raja Alam, van wie de laatste door de Hollanders werd bedreigd met verbanning naar Ceylon omdat hij niet voldoende meewerkte met de plannen van de blanke nieuwkomers in Melaka. Misschien niet, misschien wel. Opmerkenswaard is overigens wel dat de beide hoofdfiguren zich gedragen zoals het vorstelijke figuren betaamt die in de Maleise traditie opereren: ze houden audiëntie, spreken op gedragen toon zoals vorsten dat plegen te doen en voeren naar behoren overleg met hun generaals en dienaren die hun vorst(in) trouw en gehoorzaamheid zweren en hem of haar van niet altijd gevraagd advies dienen. Zoals iedere vorst is ook Prins Elft er zeer op gebrand zijn goede naam te behouden, en hij verliest die naam dus. En zoals aan ieder hof spelen ook aan de twee hoven van

dit gedicht roddel, geruchten en achterklap een rol van belang. Waar gebeurd, maar niet echt. Duidelijke aanwijzingen over welk hof het dan werkelijk gaat, zijn er niet. Het blijft bij suggesties en vermoedens die niet tot een alomvattende interpretatie van het Gedicht leiden.

■ Veel meer dan een aantal verleidelijke speculaties lijkt een historische lezing dus niet op te leveren. De echo's die een puur biologische lezing van het Gedicht van Prins Elft oplevert, zijn beslist krachtiger. De *terubuk* of elft, een haringachtige die tot 50 cm lang kan worden, is langs de kusten van de Straat van Melaka een zeer bekende vissoort: hij trekt op vaste tijden vanuit de zee in grote scholen de riviermondingen in, legt daar eieren, zwemt terug en sterft, vaak nog voordat hij de zee weer heeft bereikt. De elft, graterig en smaakloos, wordt niet veel gegeten; het kuit dat de vis in het brakke water van de riviermonding achterlaat, is echter zeer geliefd. Vooral in de wateren rond Bengkalis zwommen vroeger grote scholen elften rond, en de beschrijvingen die in het Relaa van Prins Elft worden gegeven, tonen een sterke overeenkomst met het gedrag van de echte elft: hij zwemt rond in de zee van Bengkalis. In het gedicht doet Prins Elft bovendien wat hij ook in het echt pleegt te doen: hij zwemt bij volle maan de riviermonding in bij Tanjung Padang.

■ Het wonder der natuur, een wonderlijk verhaal inderdaad: waarnaar is hij op zoek, waarom doet zo'n beest zo ingewikkeld? Het is alsof de Maleise vertellers een dichterlijke verklaring proberen te vinden voor het vreemde gedrag van de echte elft door Prins Elft te presenteren als een rusteloos en treurig wezen in wie een onbestemd verlangen hem vanaf het begin van het Gedicht voortdrijft in zijn zelfmoordachtige expeditie naar de riviermond: 'lusteloos aanschouwde hij de vissen in de diepte, dag en nacht was het hem droef te moede' zo luidt een beschrijving in het begin. 'Iedere ochtend, iedere avond zat hij te treuren, voortdurend badend in tranen, verdrietig tot diep in zijn hart zat hij terneer, verdrietig, neerslachtig, onrustig, geheel van slag.'

■ Ook het gedrag van Prinses Klimbaars lijkt geïnspireerd op kennis van het gedrag van de echte klimbaars: het is een kleine zoetwatervis die vaak op bomen of stenen zit, gedeeltelijk of geheel buiten het water. Ook dit gedrag is bepaald wonderlijk te noemen – alweer: waarom doet dit beest zo vreemd, is het wel een vis te noemen? Het is alsof de Maleise vertellers ook voor de merkwaardige manier van doen van deze vis een soort verklaring hebben willen bedenken: ook in dit verhaal is ze een rare die zich weet te redden door een boom in te klimmen, het water uit, als ze zich bedreigd weet.

■ De beschrijving van de verschillende vissen lijken ichtyologisch wel te kloppen – de vissen die zich rond Prins Elft verzamelen (20 in getal) zijn alle zoutwatervissen, de vissen rond Klimbaars zijn alle zoetwatervissen (32 in getal), en de paling is ook in het echte leven een onduidelijke tussenvorm die zowel in zee als in zoetwater kan gedijen. Of de vertellers en dichters werkelijk veel kennis hadden van de door hen opgevoerde vissen is niet echt duidelijk. Om Haai en Zeewolf te presenteren als ongedurige driftige wezens die zeer onbeheerst aan hun loyaliteit uiting geven, is niet veel kennis nodig, en om juist de bloedzuiger te verbeelden als een vrolijke danseres evenmin. Met uitzondering van de held en heldin lijken de vissen eigenlijk onderling verwisselbaar; ze betuigen trouw aan hun meester, maken onderling ruzie, verspreiden geruchten, en vertellen hun meesters verhalen zoals vazallen, krijgsheren en bedienden dit doen in verhalen van menselijk vorsten en zoals dat aan de Maleise

vorstenhoven moet zijn gebeurd. Vermakelijk inderdaad, maar niet per se getuigend van veel inzicht in gedrag en karakter van de vissen afzonderlijk.

► Een antropologische lezing van het Gedicht van Prins Elft zal evenmin een coherente interpretatie opleveren. Tot op de dag van vandaag vinden er rond Bangkalis bezweringsrituelen plaats in de tijd die voorafgaat aan de komst van de elft; bezeten vrouwen zingen dan liederen, zo wordt in Pekan Baru verteld, om de elftscholen vanuit het westen de riviermond in te lokken zodat ze hun kuit kunnen schieten; soortgelijke beschrijvingen vinden we ook in Nederlandse reisverslagen halverwege de 19de eeuw. Het Gedicht van Prins Elft is wellicht zelf als bezwerend gedicht voorgedragen bij het lokkingsritueel; in beperkter zin zou Prinses Klimbaars kunnen verwijzen naar de priesteres die, in een boom gezeten bij het water, met haar toverspreuken de Elft de riviermonding inlokt waar hij mag sterven na gepaaid te hebben. Ook zo'n interpretatie is niet sluitend te maken; er zijn te veel elementen en fragmenten in het Gedicht die haar niet ondersteunen.

► Dierenverhalen kunnen wonderlijk en vermakelijk zijn. Ze gaan over dieren en over mensen tegelijk. Ze geven kennis en informatie door. Ze zijn waar en niet waar. Bovendien hebben ze doorgaans een stichtelijke bedoeling: ze tonen ons iets van onszelf, of in ruimere zin van de Mens. Ook het Gedicht van Prins Elft lokt zo'n minder concrete lezing uit. Prins Elft trekt buitengewoon voortvarend en zelfverzekerd ten strijde maar moet zich met hangende vinnetjes terugtrekken; de les die wij eruit kunnen trekken, is dat zelfverzekerdheid niet (altijd) loont, zelfs niet als we een vorstelijke persoon zouden zijn. Bidden daarentegen loont wel: Klimbaars weet zichzelf te redden door hartstochtelijk om hulp te smeken – en misschien moet de mens dat ook maar doen. In het verlengde hiervan ligt een allegorische lezing: de vissen staan misschien voor bepaalde ideeën en concepten. Prins Elft, bijvoorbeeld, zou voor arrogantie en zelfverzekerdheid kunnen staan en Prinses Klimbaars voor geloof, hoop en liefde. Een eerste aanzet tot een vorstenspiegel wellicht? Erg uitgewerkt is het allemaal niet; de echo's blijven vaag, en de rode draad is bepaald zeer licht van kleur.

Alomvattend zijn de historische, antropologische, biologische en filosofische lezingen al met al dus niet – en 'interpretaties' zou eigenlijk een te zwaar woord zijn voor de opsommingen, echo's en referenties die in het gedicht zijn aan te wijzen. Geen van alle versies zal de bedoeling hebben gehad eenduidig naar de werkelijkheid te verwijzen. Een dergelijke eenduidigheid past ook helemaal niet in de Maleise traditie. Vol herhalingen en bijna-herhalingen, wisselende combinaties van bijna gelijke fragmenten, steeds weer nieuwe configuraties van vertrouwde elementen en een duizelingwekkende betekenisrijkdom als gevolg: Maleise verhalen spatten voortdurend naar alle kanten uiteen. Echo's en galmen. Losse flarden en loshangende draden.

► Een steeds zichtbare draad in het Gedicht is het woord *merayu*. 'Treuren' zegt het woordenboek, en er is bijna altijd een ander woord in de nabijheid te vinden: *rindu*, verlangen. Het is door een gevoel van treurigheid dat het verhaal in beweging komt: Prins Elft hoort over Prinses Klimbaars, treurt eerst enige tijd, wil vervolgens zijn verlangen bevredigen, voert met zijn mannen overleg en trekt dan op naar het rijk van Prinses Klimbaars. Uiteindelijk blijft dat verlangen onbevredigd, en zit hij wederom terneer in treurigheid alvorens met zijn walvis te trouwen. Een bizarre oplossing

natuurlijk: alsof treurigheid en verlangen onbevredigd dienen te blijven. *Cakap*, 'een belofte van trouw afleggen', is een andere draad, een ander sleutelwoord. Het komt voor in de audiënties van zowel Prins Elft als Prinses Klimbaars; Bruinvis, Haai, Rog maar ook Karper en Snoekbaars, allemaal zweren ze dure eden, verzekeren ze respectievelijk hun meester en meesteres van hun trouw en gehoorzaamheid tot in den dood – maar uiteindelijk komt daar niet zoveel van terecht: de bedienden van Elft komen niet aan een gevecht toe, en die van Klimbaars evenmin. Alweer: onbevredigende eden, en eigenlijk ook enigszins bizar. Het woord dat de meest rode draad lijkt te creëren is *khabar*, 'bericht', 'nieuws', 'verhaal'. Het Relaa van Prins Elft zet zich in beweging door een verhaal over Klimbaars, en het blijft in beweging door berichten, nieuws en roddel. Elft wordt verliefd op grond van een bericht, hoort verhalen en roddels tijdens zijn audiëntie, gaat dankzij een verhaal op expeditie; het bericht dat Paling naar het hof van de Klimbaars brengt, verraadt hem, Klimbaars bidt als ze tijdens haar audiëntie het verhaal hoort dat bidden zo goed is, en Elft krijgt vervolgens het verhaal te horen wat er met Klimbaars is gebeurd. Voortdurend wordt er in het gedicht melding gemaakt van 'men zegt', 'er is het verhaal', 'er wordt verteld'. Verhaal op verhaal, bericht op bericht – een soort samenvatting van het mechanisme dat de *alam Melayu* bijeen heeft gehouden: de kracht van berichten en verhalen, van naam en faam, van spreekwoorden en gezegden. Niet alle verhalen zijn in de echte wereld goed, nuttig en stichtelijk; en het is de vraag in hoeverre de verhalen die het Gedicht van Prins Elft ons biedt dat zijn: door toedoen van een verhaal stort Elft zich in het ongeluk, is dat werkelijk stichtelijk te noemen? Dezelfde vraag kan worden gesteld als we het Relaa van Prins Elft als geheel overdenken: het loopt ook al niet goed af.

Dat laatste is misschien nog het opvallendste van het Gedicht van Prins Elft. Opvallend, dat wil zeggen: tegen de achtergrond van andere verhalen, van verhalen over mensen. In de Maleise verhaaltraditie immers krijgt de held uiteindelijk altijd de heldin van zijn dromen. Het kost hem (en haar) soms veel moeite; vele zijn de tegenslagen die moeten worden overwonnen, ver zijn de reizen, talrijk de loyale bedienden en helpers. Niet zo in dit gedicht: het verlangen van Elft naar Klimbaars blijft onvervuld en onbestemd, de reis die hij onderneemt, blijft zonder resultaat, de eden van vazallen en dienaren zijn nutteloos, de verhalen en geruchten die de vissen verspreiden, blijken rampzalig, en het verhaal loopt onbevredigend af in het bizarre huwelijk dat Elft met Walvis sluit. De wereld staat op zijn kop! Wonderlijk en vermakelijk; maar ook zeer onbevredigend.

Juist door het ontbreken van een goede afloop speelde dit soort verhalen ook in hun geschreven vorm een niet te onderschatten rol binnen de Maleise traditie. Het Relaa van Prins Elft was een bron van vermaak, van informatie en van troost; daarnaast hield het de centrale en gezaghebbende delen van het erfgoed – zo gestyleerd, zo voorspelbaar, zo verstand – een spiegel voor die ervoor zorgde dat er beweging bleef, ontwikkeling, verandering in de overlevering als geheel. De mondeling doorgegeven verhalen ondermijnden de geschreven vormen; ze boden alternatieven wat betreft taalgebruik, verhaalvormen, levenshouding. Dat alternatief bleef zichtbaar, hoe vaag ook, wanneer ze eenmaal waren neergeschreven; gestileerd en verstand bleven ze toch een ongemakkelijk complement, een valse tegenstem van al die gelukkig stemmende verhalen over ideale helden en heldinnen zoals die in het meer gezagheb-

bende deel van de traditie werden doorgegeven. Misschien ligt daarin de belangrijkste functie van al die verhalen over dieren in de Maleise traditie: ze stemmen onzeker doordat ze de gezaghebbende verhalen ondermijnen. Het Relaa van Prins Elft doet ons weer beseffen dat er in de wereld nog veel onvrede is die alle schone schijn van geluk en goede afloop die we van andere verhalen krijgen opgedrongen, van een zeer nuttig vraagteken voorziet.

BIBLIOGRAFIE

- Antologi syair simbolik dalam sastra Indonesia lama*, Jakarta 1979.
- Bekker, Jikke, *De Syair Ikan Terubuk. Een geschreven verhaal over het gesproken woord*, doctoraal scriptie, Vakgroep TCZAO, Leiden 1990.
- Effendi, Tenas, *Ungkapan tradisional Melayu Riau*, Kuala Lumpur 1989.
- Koster, G. & H.M.J. Maier, 'A fishy story: exercises in reading the Syair ikan terubuk', in: C. Grijns & S.O. Robson (eds.), *Cultural contact and textual interpretation*, Dordrecht 1986, 204-217.
- Overbeck, Hans, 'Malay animal and flower shaers', in: *Journal Royal Asiatic Society Malay Branch*, XII, pt. II (1934), 108-148.

Dierenverhaal en dierenfabel in de traditionele Chinese letterkunde

De Chinese letterkunde krioelt van de dieren. In de traditionele Chinese literatuur-opvatting werd de dichter door gebeurtenissen en verschijnselen in de wereld om hem heen ontroerd tot gevoelens, die hij vervolgens verwoordde in zijn teksten; tegelijkertijd was de dichter door zijn eigen gemoedstoestand bij uitstek gevoelig voor die verschijnselen en gebeurtenissen in de wereld om hem heen die analoog waren aan zijn eigen situatie. Ieder jaargetijde, elke maand was kenbaar aan de activiteit van een bepaald dier: de wederkomst van de zwaluwen beduidde het aanbreken van het voorjaar, de zang van de wielewaal markeerde het verstrijken van de lente; het tsjirpen van de krekkel en het overtrekken van de ganzen markeerden het najaar. Aangezien de wisseling der seizoenen de dichter steeds tot droefheid ontroert, maken deze dieren in lentezuchten en najaarsklachten steeds weer hun opwachting. De gevoelens en karaktereigenschappen van de mens zijn de dieren allerm minst vreemd: ratten zijn profiteurs, blauwe vliegen zijn lasteraars; het trotse volbloedpaard is een toonbeeld van ambitie. De beschrijving van blauwe vliegen is daardoor tegelijkertijd een pleidooi tegen lasteraars, de schildering van het trotse paard is daardoor tegelijkertijd een uiting van eigen ambitie.

Voor al de vogels bieden een staalkaart van menselijke hoedanigheden, en de verschillende soorten constitueren een ware 'bureaucracy of birds'. De gedachte van een parallel tussen de maatschappelijke hiërarchie en de rangorde in het vogelrijk is al zeer oud. In de *Zuozhuan* of 'Overlevering van Heer Zuo' (4de/3de eeuw v.C.) wordt verteld dat onder de regering van de Heilige Keizer Shaohao (Kleine Schitter) in de verre voortijd alle ambten vernoemd waren naar vogels, en er volgt een lange opsomming.

UIT 'HERTOG ZHAO, ZEVENTIENDE JAAR' (524 v.C.)

Herfst. De burggraaf van Tan verscheen ten hove. De hertog onthaalde hem op een feestmaal. Zhaozi vroeg hem bij die gelegenheid: 'Waarom benoemde Kleine Schitter de ambten naar vogels?' De burggraaf van Tan antwoordde: 'Omdat hij mijn voorvader is, kan ik u dat vertellen. In dat verre verleden heerste de Gele Keizer door een wolk. Daarom stelde hij wolken-functionarissen in en benoemde hij ze naar wolken. De Vlamme Keizer heerste over het vuur. Daarom stelde hij vuurfunctionarissen in en benoemde ze naar vuren. Gezamenlijk Arbeid heerste door water. Daarom stelde hij water-functionarissen in en benoemde ze naar

wateren. Grote Schitter heerste door een draak. Daarom stelde hij drakefunctionarissen in en benoemde ze naar draken. Toen mijn verre voorvader Kleine Schitter als zijn opvolger de troon besteeg, verscheen op datzelfde tijdstip een feniks. Daarom heerste hij door vogels. Heer Feniks was verantwoordelijk voor de almanak [kalender]. Heer Zwaluw was verantwoordelijk voor de jaargetijden. Heer Klauwier was verantwoordelijk voor de zonnewende. Heer Blauwvogel was verantwoordelijk voor de seizoensaanvangen, Heer Roodvogel was verantwoordelijk voor de seizoenssluitingen. Heer Preekduif was de minister voor Onderwijs, Heer Stopduif was de minister voor Oorlog. Heer Zwoegduif was de minister voor Openbare Werken, Heer Foutduif was de minister voor Rechtspraak, en Heer Botduif was de minister voor Algemene Zaken. Deze Vijf Duiven waren de ambten die het gehele volk verzamelden. De Vijf Fazanten waren de vijf hoofden van de ambachtslieden, zij droegen zorg voor de beste gebruiksartikelen en ijkten maten en gewichten, zodat één standaard gold voor het gehele volk. De Negen Lijsters waren de negen hoofden van de boeren, zij leidden het volk opdat het niet uit de band sprong. Vanaf Zhuanxu was men niet meer in staat te heersen door abstracte namen en heerste men door concrete namen: men stelde volksfunctionarissen in en benoemde de ambten naar de inhoud van de functie. Want men was er niet meer toe in staat.'

Confucius hoorde hiervan en bezocht de burggraaf van Tan om van hem te leren. Later vertelde hij de mensen: 'Het spreekwoord luidt: Verliest de Zoon des Hemels ambten, leer ze van de Vier Barbaren! Dat is nog altijd waar!'

De *Zhouli* of 'Riten van Zhou', een idealiserende reconstructie van het ambtelijk apparaat onder de vroegste Zhou-koningen (ca. 1000 v.C.) van vele eeuwen later, vermeldt dat een ambtenaar tijdens formele audiënties een vogel bij zich droeg ter aanduiding van zijn rang. Volgen de *Qin jing* of het 'Boek der vogels', dat stoft op een hoge ouderdom maar waarschijnlijk pas dateert uit de Tangdynastie (618-906), staat aan het hoofd van het rijk der vogels de feniks (*feng*), samen met zijn gemalin de *huang*. De zwaan en reiger zijn in proza en poëzie sinds oudsher het evenbeeld van de hoogste ambtsdragers ten hove, de arend en andere roofvogels vervullen de hoogste militaire functies. De kluisenaar heeft zijn evenbeeld in de kraanvogel en ook de meeuw staat voor een vrij en ongebonden leven; de literaat die de gevangene is van zijn eigen gaven, herkent zichzelf in de papegaai in zijn kooi, en de ambtenaar die ver van de Hoofdstad reist van post naar post herkent zichzelf in de eenzame trekgans. Zwaluwparen die ieder jaar weerkeren naar hetzelfde nestje en woerd en wijfje die hun veren poetsen op het strand zijn toonbeelden van het echtelijk geluk van eenvoudige lieden zonder ambitie. De kraai en de mus zijn even zovele toonbeelden van de hebzucht van de gemene man. Ofschoon statistisch onderzoek in deze nog verricht moet worden, ben ik ervan overtuigd dat vogels meer dan enige andere klasse van dieren de Chinese poëzie stofferen.

Uit de verhalende literatuur (die als fictie in China niet tot de literatuur werd gerekend) zijn de dieren al evenmin weg te denken. Het traditionele volksgeloof dichtte ieder mens, dier, plant en voorwerp het vermogen toe om na voldoende eeuwen van bestaan bovennatuurlijke krachten te verwerven. De belangrijkste bovennatuurlijke kracht die men zo na decennia en eeuwen van oefening verwierf, was

het vermogen tot transformatie. Dieren konden zo de menselijke gedaante aannemen. Om het proces van het verwerven van het eeuwige leven te bespoedigen probeerden dieren dikwijls in menselijke gedaante mannen en vrouwen te verleiden tot geslachtsgemeenschap om hun tijdens de daad hun vitale energie te ontstelen. Vooral de vos en de moervos genoten op dit terrein een geduchte reputatie. Het spreekt vanzelf dat het voor het betrokken dier bij het ondernemen van deze praktijken van het grootste belang is niet als dier te worden herkend. Is zijn of haar ware identiteit verraden, dan worden alle magische vermogens tenietgedaan op het moment dat het betrokken dier gedwongen wordt zijn of haar ware vorm te tonen. In verhalen over ontmoetingen met vossen en andere vergelijkbare dieren treedt het dier dan ook zo lang mogelijk op in vermomming – zodra hij of zij de eigen gedaante heeft aangenomen, is het verhaal ook afgelopen. Verhalen van dit type hebben door de eeuwen heen een grote populariteit genoten in alle vormen van verhalende literatuur.

Eén dier verdient hier bijzondere vermelding: Aap, die in de 16de-eeuwse roman *Xiyou ji* of 'De reis naar het Westen' samen met Varken de monnik Xuanzang vergezelt op diens pelgrimage naar het Westelijk Paradijs. Aap is geboren uit een rots en heeft na vele wedervaardigheden op aarde en in de hemel uitzonderlijke bovennatuurlijke vermogens verworven. Als begeleider van de monnik wordt hij afgebeeld als een aangeklede aap, maar hij kan zonodig iedere gewenste gedaante aannemen. Hij gedraagt zich echter eerder als mens, zij het dat hij veel aapachtige trekken heeft bewaard – in toneelbewerkingen van episodes ook in zijn gedragingen. Hetzelfde kan mutatis mutandis worden gezegd van de karakterisering van zijn collega Varken. Veel vijanden die het gezelschap tijdens de lange reis ontmoet, zijn eveneens dieren die door jaren van oefening bovennatuurlijke vermogens verworven hebben en pas na lange gevechten gedwongen kunnen worden hun ware gedaante te tonen. Allegorische interpretaties van deze roman zien in Aap dikwijls het menselijk intellect, in Varken de fysieke behoeften van de mens, en in de vele monsters die hen en de pelgrim belagen de waanvoorstellingen van de gelovige. Gezien het overwegend menselijk karakter van de handelingen en gedragingen van de hoofdpersonen ligt het weinig voor de hand de 'Reis naar het Westen' in te delen als een dierenverhaal, laat staan een dierenfabel.

De moderne Chinese volksliteratuur, zoals deze sinds de jaren 'twintig van deze eeuw door folkloristen is geboekstaafd, is rijk aan vormen en motieven. Het dieren sprookje ontbreekt hierbij niet. Het onderscheidt zich naar vorm nauwelijks van diersprookjes elders in de wereld: in korte prozavertellingen wordt uitgelegd hoe de dieren aan de hen kenmerkende eigenschappen komen en waarom sommige soorten dieren niet met elkaar overweg kunnen.

Ondanks de nadrukkelijke aanwezigheid van het dier in de traditionele Chinese letterkunde van hoog tot laag door de eeuwen heen en ondanks het zeer sterke didactische karakter van diezelfde traditionele Chinese letterkunde heeft de fabel, laat staan de dierenfabel, zich binnen de traditionele Chinese letterkunde nooit tot een eigen genre ontwikkeld. Bundels van fabels als zelfstandige teksten ontbreken ten enenmale. Voor de traditionele Chinese literatuur was de waarheid aanwezig in de historische werkelijkheid: slechts het historisch exemplum kan een leidraad zijn voor het menselijk handelen. Fictie kan in deze opvatting niet anders dan misleidend zijn en wordt op zijn best gedoogd als lectuur voor rijpere lezers, in ieder geval moet zij

verre worden gehouden van de tere kinderziel. Als nu één genre zijn fictionele karakter schaamteloos laat blijken, is dat wel de dierenfabel, waarin dieren als hoofdfiguren handelend en sprekend voorkomen. De massieve import van boeddhistische geschriften vanaf de 2de eeuw n.C. heeft aan deze situatie niets wezenlijks kunnen veranderen.

Daar staat tegenover dat de aesopische fabels relatief vroeg in het Chinees zijn vertaald en sindsdien een groot succes genieten. Het leven van Aesopus was het Chinese publiek al in 1608 gepresenteerd door de missionaris Matteo Ricci (1552-1610) in zijn *Jiren shipian* of 'Tien verhandelingen van een paradoxaal man'. Een eerste selectie van 22 fabels, in de vertaling van de missionaris Nicolas Trigault (1577-1628), verscheen in 1625. De aesopische fabels zijn daarmee een van de allereerste vertalingen uit de niet-christelijke westerse letterkunde in het Chinees. Een bundel van 81 fabels, een uitgebreide uitgave van de vertalingen uit 1625, werd in 1840 in Hong Kong gedrukt en is sedertdien door vele andere vertalingen gevolgd. In de moderne Chinese literatuur van de 20ste eeuw is de fabel een genre dat door verschillende schrijvers van naam, bijvoorbeeld Feng Xuefeng, is beoefend. Ook nu nog is het een genre dat veel auteurs trekt – wellicht niet zo verwonderlijk gezien de aard van het regime.

Wanneer we naar het model van de aesopische fabel de fabel karakteriseren als een korte anekdote die een algemeen toepasbare levenswijsheid aanschouwelijk maakt, is, ondanks het ontbreken van een inheems genrebegrip, de fabel, met inbegrip van de dierenfabel, wel degelijk te vinden in de traditionele Chinese literatuur. Door moderne Chinese literatuurwetenschappers zijn dan ook naarstig bloemlezingen en verzamelingen van Chinese fabels samengesteld. Hun belangrijkste bronnen worden daarbij gevormd door de filosofische literatuur en de retorische geschriften uit de periode van de 4de en 3de eeuw v.C. Deze periode staat in de Chinese geschiedenis bekend als het tijdvak van de Strijdende Staten. Het wordt gekenmerkt door een uiterst levendige en veelvormige filosofische discussie die haar schriftelijke neerslag heeft gevonden in de werken van de filosofen (deze geschriften verkregen hun huidige vorm dikwijls pas onder de Westelijke Handynastie [206 v.C.-8 n.C.]). De filosofen onderbouwden hun betoog niet alleen met historische exempla maar ook met anekdoten die aan de alledaagse werkelijkheid waren ontleend. Enkele filosofische teksten zoals de *Zhuangzi* en de *Liezi* maakten uitvoerig gebruik van allegorische dialogen. Deze allegorische dialogen werden dikwijls door de moderne bloemlezers tot de fabel gerekend. Ook in het politieke pleidooi werd, voor zover wij ons daarvan een beeld kunnen vormen op grond van de *Zhanguo ce* of 'Plannen der Strijdende Staten', dikwijls gebruik gemaakt van het historische exemplum en de fabel om het betoog te illustreren. Omdat alle in de moderne tijd uit deze oude literatuur verzamelde fabels slechts voorkomen in de context van een betoog en niet als zelfstandige werken is het onduidelijk of het hier gaat om bestaande fabels die door de spreker worden benut ter ondersteuning van zijn pleidooi of om anekdotes die door de spreker zelf zijn verzonnen. Wel is het zo dat een aantal van deze fabels voorkomt bij verschillende auteurs.

In het corpus van de oude fabelliteratuur neemt de dierenfabel een zeer bescheiden plaats in. De overgrote meerderheid wordt gevormd door anekdotes uit het alledaagse leven. Ook in de Chinese selectie uit boeddhistische fabels van de 3de eeuw

n.C. en later speelt de dierenfabel een opmerkelijk bescheiden rol. De verklaring hiervoor moet ongetwijfeld worden gezocht in de afkeer van de traditionele hoge literatuur van het nadrukkelijk fictionele: de anekdote uit het alledaagse leven kan worden gepresenteerd als waar gebeurd, de dierenfabel kan hoogstens worden gede-biteerd als een gewaagde geestigheid. In de ruim vierhonderd teksten van de 'Plannen der Strijdende Staten' vinden we slechts drie uitgewerkte dierenfabels. In de fabel van de hond en de haas wordt geen van beide dieren sprekend ingevoerd. In de fabel van de snip en de oester kunnen de woorden van de beide dieren ook worden vertaald als hun gedachten. Alleen in de fabel van de vos en de tijger is sprake van een handeling en een onmiskenbare dialoog tussen twee dieren.

'Chunyu Kun waarschuwt Qi niet Wei aan te vallen (de hond en de haas)'
(uit: *De plannen van Qi*)

Qi wilde ten strijde trekken tegen Wei. Chunyu Kun zei tegen de koning van Qi: 'De Zwarte van Han was de rapste hond van de hele wereld en de Lepe van Dongguo was de slimste haas van de hele aarde. De Zwarte van Han achtervolgde de Lepe van Dongguo: driemaal gingen ze rond de berg, vijfmaal gingen ze over de berg, de haas voorop was aan het eind van zijn krachten, de hond daarachter was uitgeput, hond en haas waren beide versleten en elk van hen stierf op zijn eigen plek. Een boer vond ze en genoot van het resultaat van hun inspanningen zonder zich de minste moeite te hebben hoeven getroosten. Wanneer nu Qi en Wei lange tijd het tegen elkaar uithouden, zodat ze hun wapens afstompen en hun troepen vermoeien, ben ik bang dat het sterke Qin en het grote Chu de erfenis zullen ontvangen en als de boer zullen genieten van het resultaat.' De koning van Qi raakte bevreesd en zond zijn leger naar huis.

'Su Dai weerhoudt Zhao van een aanval op Yan (de snip en de oester)'
(uit: *De plannen van Yan*)

Zhao stond op het punt Yan aan te vallen. Su Dai zei in dienst van Yan tegen koning Hui [van Zhao]: 'Vandaag kwam ik hierheen langs de rivier de Yi. Een oester lag daar juist op de oever te zonnen en een snip pikte in zijn vlees. De oester sloot zich en klemde de snavel van de snip vast. De snip zei: "Als het vandaag niet regent en als het morgen niet regent, dan heb ik beslist een dode oester." De oester zei ook tegen de snip: "Als ik je vandaag niet loslaat en als ik je morgen niet loslaat, dan heb ik een dode snip." Geen van beide was bereid de ander te laten gaan en een visser die hen vond, ving ze samen. Als nu Zhao Yan zou aanvallen en Yan en Zhao lang in strijd verwickeld blijven zodat ze hun grote troepen afmatten, dan ben ik bang dat het sterke Qin de visser zal zijn. Moge Uwe Majesteit de zaak daarom rijpelijk overwegen!' Koning Hui zei: 'U hebt gelijk!' Daarop zag hij van de aanval af.

Koning Xuan van Jing (Chu) vroeg zijn ministers: 'Ik heb vernomen dat het noorden Zhao Xixu vreest. Is dat inderdaad werkelijk zo?' Geen van de ministers gaf antwoord, behalve Jiang Yi, die zei: 'De tijger joeg op wilde dieren en verslond ze. Hij ving een vos. De vos zei: "Waagt u het niet mij te verslinden! God in de hemel laat mij heersen over de dieren: als u mij verslindt, verzet u zich tegen het decreet van God in de hemel! Als u meent dat ik niet te vertrouwen ben, zal ik voor u vooruit lopen en u komt achter mij aan – dan zullen we weleens zien of de dieren zodra ze mij zien het wagen niet te vluchten!" De tijger stemde daarmee in en liep daarom met hem mee: bij de eerste aanblik sloegen alle dieren op de vlucht. De tijger beseftte niet dat de dieren vluchtten uit angst voor hem, hij meende dat ze vluchtten uit angst voor de vos! Het grondgebied van Uwe Majesteit is nu vijfduizend mijl in het vierkant, de geharnaste troepen zijn een miljoen en u vertrouwt ze uitsluitend toe aan Zhao Xixu. De vrees van het noorden voor Zhao Xixu is daarom in feite de vrees voor de geharnaste soldaten van Uwe Majesteit – zoals de angst van de dieren voor de vos.'

De laatste fabel zou trouwens zeer wel van Indische oorsprong kunnen zijn: 'God in de hemel' is (in ieder geval in later eeuwen) de standaardvertaling van Indra. De domheid van de tijger, de koning der wilde dieren, vinden we terug in moderne Chinese volkssprookjes. De slimheid van de vos herinnert aan Reinaart, maar in de latere Chinese overlevering valt de nadruk op zijn magische vermogens. In fabels uit andere bronnen vinden we het motief van de rechtszaak tussen dieren (procederende vlooiën) en een voorafschaduwning van de grote rol van vogels in de fabelliteratuur (een gesprek tussen een domme uil en een verstandige duif).

Een van de weinige prozaschrijvers die in later eeuwen de dierenfabel benutte, was Liu Zongyuan (773-819). Liu Zongyuan leek voorbestemd voor een schitterende loopbaan aan het hof in de toenmalige hoofdstad Chang'an (het huidige Xi'an in de provincie Shaanxi). Hij behoorde tot de klik die in 805 aan de macht kwam met de troonsbestijging van de keizer Shunzong. Deze werd echter binnen enkele maanden door zijn zoon gedwongen afstand te doen van de troon, waarop de nieuwe heerser, de keizer Xianzong, Liu en zijn medestanders uit de hoofdstad verwijderde door hen naar districten in het diepe Zuiden van het rijk te verbannen. Liu vertoefde tot 815 in Yongzhou, in het Zuiden van de huidige provincie Hunan. In dat jaar werd hij naar Chang'an ontboden. Hij werd vervolgens benoemd tot prefect van het nog zuidelijker gelegen Liuzhou, waar hij in 819 overleed. Zijn 'Drie vermaningen', dat hoogstwaarschijnlijk dateert uit zijn jaren in Yongzhou, kan nu slechts worden gelezen als een kleine verzameling fabels, maar recent onderzoek toont zeer overtuigend aan dat de teksten oorspronkelijk zijn geschreven als allegorische satires, gericht tegen specifieke personen. Het is opvallend hoe Liu Zongyuan het 'realisme' van zijn dierenfabels handhaaft door zijn dieren wel handelend maar niet sprekend ten tonele te voeren – een verschijnsel dat we ook zullen aantreffen in berijmde dierenfabels in de hoge literatuur. Overigens is de ware hoofdpersoon in Liu Zongyuans dierenfabels steeds een mens: de jager die hert en honden wil verzoenen; de man die de ezel invoerde in Qian; en de man die ratten zijn huis op stelten liet zetten.

Ik verafschuw de mensen van deze wereld: ze zijn niet in staat hun eigen oorsprong te doorgronden maar maken gebruik van anderen om zich airs te geven of ze maken misbruik van hun connecties om mensen die boven hen staan te bruskeren, pronken met hun vaardigheden zodat ze de woede wekken van mensen die nog machtiger zijn, en grijpen de kans om zich gewelddadig te laten gaan. Een bezoeker vertelde me van het davidshert, de ezel en de rat. Omdat zijn verhalen op deze zaken leken, schreef ik de *Drie vermaningen*.

Het davidshert uit Linjiang

Een man uit Linjiang ving op jacht een bastaardjong van een davidshert en besloot het te houden. Toen hij daarmee thuiskwam, liep zijn hond het water in de bek en kwispelstaartend kwamen ze op hem af. De man joeg ze woedend weg.

Vanaf dat moment droeg hij het hert dagelijks in zijn eigen armen naar de honden toe, hij liet het hun steeds weer zien zonder dat ze zich mochten roeren en na verloop van tijd liet hij ze met elkaar spelen.

Na lange tijd deden de honden eindelijk wat de man van hen wou. Naarmate het davidshert wat groter werd, vergat het dat hijzelf een hert was en meende hij dat de honden echt zijn vrienden waren: hij stoeide en ravotte met ze zodat hij zich steeds meer bij hen op zijn gemak voelde. Uit angst voor hun baas waren de honden hem in alles ter wille, maar toch likten ze zich soms de lippen af.

Toen het davidshert na drie jaren de binnenplaats verliet, zag hij de vele honden op straat en rende hij op hen toe om met hen te spelen. De honden buiten waren opgetogen toen ze hem zagen: woest stortten ze zich op hem om hem te verslinden – de stukken lagen verspreid over de hele straat! Tot het moment van zijn dood beseftte het davidshert niet het waarom.

De ezel in Qian

In Qian had je geen ezels maar iemand die dat zo nodig moest doen, had er een per boot ingevoerd. Omdat bij aankomst het beest nergens bruikbaar voor bleek, had hij het losgelaten aan de voet van de heuvels. In de ogen van de tijger moest zo'n ontzettend groot beest wel een god zijn. Na het vanuit zijn schuilplaats in het bos beloerd te hebben, kwam hij voorzichtig te voorschijn en ging hij op hem toe, uiterst omzichtig, omdat hij hem helemaal niet kende.

Toen op een zekere dag de ezel begon te balken schrok de tijger zich een ongeluk en sloeg op de vlucht. Omdat hij dacht dat de ezel hem zou verslinden, was hij doodsbenuwd! Maar geleidelijk ontdekte hij dat de ezel geen andere vaardigheid bezat en raakte hij gewend aan het geluid. Hij verscheen weer vlak voor en achter de ezel maar durfde hem uiteindelijk toch niet te grijpen. Hij kwam steeds dichterbij en voelde zich steeds meer op zijn gemak, gaf hem een duw van opzij, leunde tegen hem aan en liep tegen hem op. Toen de ezel zijn woede niet

langer kon bedwingen, probeerde hij hem met zijn poten te trappen. De tijger concludeerde daarop verheugd: 'Dat is dus alles wat hij kan!' Daarop sprong hij luid grommend op hem af, beet hem de keel af en vrat al het vlees van de botten. Vervolgens verdween hij.

De ratten van een zeker heer uit Yongzhou

In Yongzhou woonde een zeker heer die geloofde in goede en slechte dagen en zich uiterst stipt aan de desbetreffende verboden hield. Hij meende geboren te zijn in het jaar van de rat. Daarom ontzag hij ratten: hij hield geen hond of kat en verbood zijn knechten de ratten dood te slaan. In voorraadschuur en keuken liet hij de ratten hun gang gaan zonder hun een strobreed in de weg te leggen.

De ratten vertelden dat vervolgens aan elkaar en kwamen met zijn allen naar het huis van deze heer, ze vraten zich zat en hadden geen onheil te duchten. In de kamers van deze heer stond geen ongeschonden meubelstuk, op de kledingrekken hing geen ongeschonden kledingstuk en wat hij te eten en te drinken had, was meestal dat wat de ratten hadden overgelaten. Overdag liepen ze regelmatig tussen de mensen door en 's nachts maakten ze zo'n kabaal door hun geknaag en geruzie dat je er niet van kon slapen, maar hem werd het nooit te veel.

Na verloop van een aantal jaren verhuisde deze heer naar een andere gouw. Toen zijn opvolger in het huis kwam wonen, gedroegen de ratten zich als vanouds.

Maar deze man zei: 'Dit zijn slechte beesten, een verdorven soort. Hun wangedrag is het toppunt! Hoe heeft het zover kunnen komen?' Hij leende een flink stel katten, sloot de deuren, nam de pannen weg en goot de gaten vol water, en beloofde de knechten een beloning voor alles wat ze zouden vangen. De gedode ratten vormden een heuvel. Ze smeten ze weg op een afgelegen plaats, maar de stank hield nog verschillende maanden aan.

Helaas! Hadden ze soms gedacht dat ze zich altijd zat zouden kunnen vreten zonder gevaar te hoeven duchten?

In de Chinese poëzie vinden we vanaf de Handynastie (206 v.C.-220 n.C.) een groot aantal dierengedichten, zowel in het genre van de *fu* of het dicht als in het genre van de *shi* of het gedicht. In de *fu* probeert de dichter een uitputtende beschrijving te geven van een plaats, een handeling, een voorwerp of een gevoel. Ook dieren, en met name vogels, werden met liefde in dit genre behandeld. Tot de beroemdste vogel-*fu* behoren Mi Hengs (173-198) 'Dicht van de papegaai' en Zhang Hua's (232-300) 'Dicht van de snijdersvogel'. Beide gedichten, die in velerlei opzicht typisch zijn voor het subgenre, hebben een sterk emblematisch karakter. De uitvoerige beschrijving van het uiterlijk, de levensgewoonten en de lotgevallen van de betrokken vogelsoort vloeit allerminst voort uit een zoölogische beschrijvingsdrift. De papegaai, die vanwege zijn fraaie kleuren en spraakvermogen wordt gejaagd, over grote afstand wordt verslept en in een kooi gekortwiekend gevangen wordt gehouden, is het evenbeeld van de literaat die gedwongen als ornament deel uitmaakt van de entourage van een militaire potentaat. De snijdersvogel, die volgens de Chinese overlevering zijn hele leven lang de tak waaraan hij nestelt niet verlaat, is het evenbeeld van

de heer die een leven 'als kluizenaar' op zijn eigen landgoed prefereert boven een carrière in de keizerlijke bureaucratie. In dergelijke *fu* wordt het onderwerp wel gecontrasteerd met andere vogelsoorten maar van een interactie is geen sprake, laat staan dat de dieren zelf aan het woord zouden komen. Hetzelfde geldt voor de in het algemeen veel kortere *shi* gedichten.

De enkele dichter die zich bij uitzondering aan de dierenfabel waagde, beklemtoonde nadrukkelijk het 'realisme' van zijn gedicht. Du Fu (712-770) presenteert in zijn 'Ballade van de getrouwe havik' de geschiedenis van de havik die wraak neemt voor de sperwer op de slang die de jongen van de laatste heeft verslonden, als een werkelijk door een houtskoolbrander waargenomen gebeurtenis. Mei Yaochen (1002-1060) beschrijft in 'De eenzame havik op de pagode van het Pujing-klooster' de bliksemactie van de havik onder de duiven die de Boeddhabeelden onderpoepten, als een door hem zelf met eigen ogen waargenomen scène. In beide gedichten worden de handelende vogels wel voorzien van menselijke gevoelens en eigenschappen maar het spreekrecht blijft hun ontzegd. In het oeuvre van beide dichters nemen deze gedichten een unieke positie in. Hoe experimenteel zij beiden verder ook in veel opzichten mochten zijn, er is geen sprake van een nieuw genrebewustzijn. In beide gevallen mag men bovendien met grote stelligheid vermoeden dat de gedichten oorspronkelijk al evenzeer als Liu Zongyuans 'Drie vermaningen' geschreven zijn als actuele politieke allegorieën.

De enige dichter uit de klassieke poëzie die een serie van korte allegorische dierengedichten schreef, was Bai Juyi (772-846), die zich daarbij maar al te zeer bewust was van zijn oorspronkelijkheid. In de poëzie van Bai Juyi komen bijzonder veel gedichten over vogels voor. In de meeste gedichten dient de beschreven vogel op de gebruikelijke wijze als de belichaming van de gevoelens van de dichter. In zijn jonge jaren voor zijn succes in de examens herkende Bai Juyi zichzelf in de trekvangs. Tijdens zijn lange ambtelijke carrière herkende hij zichzelf regelmatig in de papegaai. In zijn levensavond vergeleek hij zichzelf regelmatig met de kraanvogel. Vandaar dat ik enkele jaren geleden mijn Nederlandse bloemlezing uit de gedichten van Bai Juyi de titel kon geven van *Gans, papegaai en kraanvogel*. Tijdens een van zijn laatste levensjaren bundelde Bai Juyi een serie van twaalf kwatrijnen onder de gemeenschappelijke titel *Qinchong* of 'Vogels en insecten'. In deze gedichten leidt de observatie van een of twee verschijnselen in het dierenrijk tot het stellen van een verbaasde vraag of de formulering van een algemene levenswijsheid. De gedichten zijn klaarblijkelijk geschreven tegen de achtergrond van een uitgebreider fonds van dierenverhalen – al in het eerste gedicht in de serie wordt de bureaucratische organisatie van het vogelrijk bekend verondersteld. Van een uitgewerkt verhaal kan binnen vier regels natuurlijk nauwelijks sprake zijn. Het enige gedicht uit de serie dat geheel gewijd is aan de beschrijving van één fabel is het elfde, dat de mislukte hemelvaart van een rat tot onderwerp heeft.

Een rat verwierf onsterfelijkheid, verhief zich op zijn vleugels:

Zijn soortgenoten die dat zagen, waren wat jaloers!

Ze wisten niet dat halverwege op zijn hemelvaart

Hij door een havik of een kraai zou worden opgepeuzeld!

In zijn woord vooraf bij de serie verdedigt Bai Juyi deze fictionele pekelzonden onder andere door een beroep op het voorbeeld van de allegorische dialogen in de *Zhuangzi*, en tegelijkertijd erkent hij dat de gedichten 'sterk gelijken op wonderverhalen en nonsenswoorden'. Maar hij citeert wel met kennelijke trots zijn beste vrienden die deze gedichten zouden hebben geprezen als 'een nieuwe melodie onder de negen composities, een aparte smaak onder de acht spijzen'.

Hoe populair Bai Juyi ook mocht zijn en hoezeer hij ook tijdens zijn leven al werd bekritiseerd vanwege de geringe afstand die hij in zijn werk bewaarde tot de meer volkse vormen van poëzie, hij was en bleef een dichter in de klassieke traditie. Tijdens zijn leven bestond er echter naast deze hoge literatuur in de klassieke schrijftaal ook een literatuur van teksten geschreven in de eigentijdse spreektaal, die zich richtte tot een minder geletterd publiek. Deze literatuur is ons bekend door vondsten bij Dunhuang, waar in 1900 een vermoedelijk kort na het jaar 1000 toegemetselde grot werd ontdekt met duizenden manuscripten uit de voorgaande eeuwen – hoogstwaarschijnlijk een vrome dump van beschreven (en dus heilig) papier. Naast talloze afschriften van steeds weer dezelfde populaire soetra's werden hier ook voorbeelden aangetroffen van verhalende teksten in de eigentijdse volkstaal, die na de invoering van de boekdrukkunst blijkbaar in vergetelheid waren geraakt en tot op dat moment de wetenschappelijke wereld volledig onbekend waren (afgezien van enkele tot dan onbegrepen verwijzingen in de klassieke literatuur). Deze verhalende teksten, die afkomstig lijken uit de 8ste tot de 10de eeuw, zijn geschreven in zeer uiteenlopende vormen. Naast teksten geheel in proza en teksten geheel op rijm, vinden we ook veel teksten die geschreven zijn in een afwisseling van dicht en ondicht. Een van de verrassendste ontdekkingen was dat ook de *fu* of het dicht, dat in de hoge literatuur uitsluitend voor beschrijvende of beschouwelijke doeleinden werd benut, in deze meer volkse letterkunde werd gebruikt als de vorm van verhalende teksten. De onderwerpen van deze verhalende literatuur bleken zeer verscheiden: naast episodes uit het leven van de Boeddha en andere vrome legenden waren gebeurtenissen uit de oude en recente Chinese geschiedenis zeer geliefd. Ook de dierenfabel had in dit milieu een volkomen onvermoede populariteit genoten. De onenigheid tussen de zwaluw en de mus, waarop Bai Juyi reeds een toespelings maakte in het tiende gedicht van zijn serie 'Vogels en insecten', blijkt hier de stof te hebben geleverd voor berijmde fabels van zo'n lengte, dat men haast geneigd is te spreken van dierenepen.

Onder de titel *Yanzi fu* of 'Dicht van de zwaluw' zijn twee geheel zelfstandige teksten gevonden, die beide de rechtzaak tussen de zwaluw en de mus (naar aanleiding van het kraken van het nest van de zwaluw door de mus) tot onderwerp hebben. De populariteit van deze stof wordt verder aangetoond doordat van een van deze teksten maar liefst vier afschriften zijn aangetroffen. Deze laatstgenoemde versie is overwegend geschreven in de voor de *fu* of het dicht kenmerkende coupletten van regels van elk vier of zes syllaben. De geschiedenis begint met de terugkeer in het voorjaar van een zwaluwpaar naar hun oude nest. Zodra zij dat hebben hersteld en elders uit gaan rusten, wordt het door een brutale mus met zijn hele gezin gekraakt. Wanneer de zwaluw zijn nest weer opeist, wordt hij door de mus afgebekt, zodat er voor hem niets anders op zit dan zijn beklag te doen bij de koning der vogels, de feniks. Deze laat, verontwaardigd, de mus ontbieden door de trap. Wanneer de trap bij het zwaluwnest arriveert, probeert onze mus tijd te rekken, maar tevergeefs. Voor

de feniks gebracht, zweert de mus dat hij onschuldig is, maar desondanks wordt hij in het gevang geworpen. De opgetogen zwaluw wordt bestraffend toegesproken door de wurger, een vriend van de mus: het geeft geen pas zich te verheugen over de tegenspoed van anderen. De mus wordt in de gevangenis bezocht door zijn echtgenote, die hem uitvoerig de les leest, maar de mus weigert schuld te bekennen en wil dat zij zijn welgeplaatste vriend de spreekwoning inschakelt. Tijdens een tweede ondervraging eist de mus vrijspraak op grond van zijn verdiensten in de oorlog. Uiteindelijk wordt een schikking getroffen: de zwaluw krijgt zijn nest terug, de mus wordt niet veroordeeld en beide partijen verzoenen zich met elkaar. Nadat ze die verzoening in de herberg hebben gevierd, worden ze op de terugweg naar hun dorp nog vermanend toegesproken door een pedante zwaan. Uit deze samenvatting zal duidelijk zijn dat het 'Dicht van de zwaluw' het formaat van de dierenfabel verre overstijgt. Motieven uit dieren sprookjes en dierenfabels zijn gebruikt om met veel verve een satirisch beeld te schetsen van de rechtsgang in de toenmalige maatschappij.

De tweede bewerking van het thema van de rechtzaak van de zwaluw en de mus heeft de voor een *fu* ongebruikelijke regellengte van vijf syllaben en beperkt zich voornamelijk tot een uitgesponnen twistgesprek tussen de beide vogels, die elkaar tevergeefs proberen te overtuigen van hun eigen superioriteit. De dialoog is niet van actualiteitswaarde gespeend: de mus beroept zich onder andere op zijn status als vast ingezetene tegenover de zwaluw, die immers een migrant is. Ook hier volgt ten slotte door een uitspraak van de feniks een verzoening tussen beide partijen. Door de verwaarlozing van de handeling ten gunste van het twistgesprek toont deze versie van het thema een grote affiniteit tot de in Dunhuang gevonden tekst van de *Cha jiu lun* of het 'Dispuut tussen thee en wijn', waarin het twistgesprek van de titelhelden uiteindelijk wordt beslecht door de interventie van water. De hiërarchie binnen de 'bureaucracy of birds' is het onderwerp van een korte tekst uit Dunhuang met als titel *Bainiao ming junchen yizhang* of 'De namen van de honderd vogels: de protocollaire opstelling van vorst en onderdanen'. Deze tekst geeft een opsomming van de vogels die verschijnen aan het hof van de feniks, onder vermelding van hun functies en eigenschappen. (Helaas is het werkje een ornithologisch rampgebied: veel gebruikte vogelnamen laten zich op geen enkele wijze meer identificeren.) Ook in moderne Chinese volkssprookjes houdt de feniks hof en wijst hij vonnis.

Hoe overrompelend oorspronkelijk het 'Dicht van de zwaluw' in velerlei opzicht ook is, geheel zonder voorloper in de geschiedenis van de *fu* of het dicht blijkt de tekst toch niet te zijn. Op naam van de dichter Cao Zhi (192-232) staat de *Yao que fu* of het 'Dicht van de sperwer en de mus'. Deze tekst is waarschijnlijk slechts onvolledig bewaard, juist omdat ze door haar verhalende karakter niet voldeed aan de genrenormen, en daarom ook tot in deze eeuw verwaarloosd. Toch is voldoende behouden om een vertaling te rechtvaardigen.

Een sperwer wou een musje vangen,
o het musje sprak als zijn verweer:
[‘Ik pik alleen de bonen uit de koeievlaaien,
de graantjes uit de paardevijgen.]
Ik ben zo onbeduidend,
mijn lichaam is zo zwak en klein.
Er zit aan mij geen vlees of vet,
wat u verwerft, is zeer gering.
Als u mij op zou willen eten,
dan vul ik allerminst uw maag!’

De sperwer hoorde deze woorden
en durfde eerst haast niets te zeggen:
‘Ik kamp sinds kort met tegenspoed
al reizende op zoek naar voedsel.
Drie dagen heb ik niets gegeten,
een rotte rat zou heerlijk smaken!
Nu ik vandaag jou heb gevonden,
laat ik je zeker niet weer gaan!’

Toen onze mus de sperwer hoorde,
raakte hij danig overstuur:
‘Het leven is het hoogste goed,
zelfs mus en rat begeren dat.
En wat voor u één maaltijd is,
beduidt het einde van mijn leven!
De Hoge Hemel ziet ons aan –
o waarde heer, verhoor mijn bede!’

Op deze woorden van de mus
was onze sperwer zeer ontdaan:
‘Ten dode opgeschreven mus,
je kopje lijkt een teentje knoflook!
Je weigert maar om toe te geven,
draait met je nek en schreeuwt het uit!
Wie maar voorbijkomt en het hoort
gaat eropaf om eens te kijken!’

Na deze woorden van de sperwer
was onze mus eens zo halsstarrig,
Hij vluchtte in een wegedoorn
vol bladeren, met vele stekels.
Zijn ogen leken ronde pepers,
hij fladderde met beide vleugels:

'Ik zal nu zeker moeten sterven,
geen kans krijg ik om te ontsnappen!'

De sperwer liet het musje gaan,
na lange tijd pas vloog hij heen.
Twee mussen die elkaar ontmoetten,
leken warempel man en vrouw.
Zij gingen samen in het gras,
vlogen getweeën op een boom
En hij vertelde het verhaal,
kloeg haar zijn bitter wedervaren:
'Toen ik zojuist naar buiten ging,
werd ik gegrepen door een sperwer.
Gelukkig ben ik heel behendig,
ik wist mij altijd al te weren.
Ik sprak hem overredend toe
met honderd woorden, duizend zinnen.
Het dorps hoofd deed het in zijn broek,
zijn zoon had ik zelfs doodsbenauwd.
De wijze waarop ik ontsnapte,
is heel wat beter dan de haas.
Van nu af aan ben ik bekeerd:
op hem ben ik niet meer afgunstig!'

Het bestaan van het 'Dicht van de sperwer en de mus' enerzijds en het 'Dicht van de zwaluw' anderzijds maakt het zeer verleidelijk om te speculeren over het bestaan gedurende de periode van de 3de tot de 10de eeuw van een traditie van verhalende *fu*, waarin de dierenfabel een dominante rol gespeeld zou kunnen hebben. Helaas zijn onze gegevens voor verdere gevolgtrekkingen volstrekt onvoldoende.

De verhalende *fu* is een van de vormen van volkse literatuur die de ingrijpende veranderingen in de Chinese maatschappij en cultuur bij de overgang van de middel-eeuwse naar de premoderne tijd niet overleefden. Onder de Song-, Yuan-, Ming- en Qingdynastieën (respectievelijk 960-1279; 1260-1368; 1368-1644; 1644-1911) komen niet alleen verschillende nieuwe vormen van verhalende literatuur in de eigentijdse spreektaal tot ontwikkeling, maar verovert ook het toneel een eigen plaats. In wisselwerking met deze verschillende nieuwe genres ontwikkelt zich in de loop van de 12de en 13de eeuw in Noord-China een nieuwe liedvorm, die bekendstaat onder de naam van *sanqu* of 'zelfstandige liederen' (i.t.t. de liederen in toneelstukken). Door de aaneenschakeling van verschillende, tot dezelfde toonaard behorende zangwijzen konden deze liederen een respectabele lengte bereiken. In deze liederen, die in het algemeen in de eerste persoon zijn geschreven, nemen de dichters het persona aan van de meest uiteenlopende figuren en typen: de oude bon-vivant die de bordelen blijft bezoeken; de in de steek gelaten courtisane; de eenvoudige boer die in zijn eigen woorden de pracht en praal van een keizerlijk cortège beschrijft. De dichters beperken zich echter niet tot het impersoneren van hun menselijke soortgenoten, ook dieren en voorwerpen laten zij spreken, zodat deze hun beklag kunnen doen over de

schandelijke wijze waarop ze door de mens worden misbruikt. Deze klachten zijn talrijk genoeg om een klein thematisch subgenre te vormen binnen de *sanqu* van de 13de tot de 16de eeuw. De langste representant van het subgenre is 'De klacht van de buffel' door Yao Shouzhong (tweede helft van de 13de eeuw). In dit lied richt de ziel van een buffel zich tot de koning van de onderwereld, Yama, met een omstandig verslag van al zijn inspanningen ten behoeve van de mens en van de wrede wijze waarop hij desondanks aan het einde van zijn werkzaam leven is geslacht. Andere voorbeelden van liederen in deze trant zijn de klachten van het paard en van het schaap, van de trom en van het boeddhabeeld.

De klagende buffel speelt ook een rol in *Dongguo xiansheng* of 'Meester Dongguo', een van China's zeldzame dierenfabels in proza van substantiële omvang, de bewerking van een internationaal wijdverbreid volksverhaal, geschreven door een zekere Ma Zhongxi (tweede helft van de 15de eeuw) – naar het oordeel van veel traditionele lezers als een aanval op een ondankbare vriend. Een door jagers in het nauw gedreven wolf wordt gered door de altruïstische Meester Dongguo, die hem verstoppt in zijn boekenkist. Wanneer de jagers verdwenen zijn en de wolf weer uit de kist is gekomen, wil de wolf zijn weldoener opeten – want als deze hem nu van de honger zou laten omkomen, zou hij zijn eigen goede daad tenietdoen en ondank is 's werelds loon. Wanneer Meester Dongguo zich niet zonder meer bij die redenering wil neerleggen, komen hij en de wolf overeen aan drie personen te vragen of de wolf gerechtigd is zijn weldoener op te eten. Wanneer de vraag wordt voorgelegd aan een abrikozeboom, bevestigt deze het gelijk van de wolf onder verwijzing naar zijn eigen droeve lot: na jaren lang vrucht te hebben gedragen, wordt hij nu gekapt om als brandhout te dienen. Ook de als tweede instantie geraadpleegde buffel erkent volmondig het gelijk van de wolf: na jaren de akkers te hebben geploegd, zal hij nu worden geslacht. De derde scheidsrechter, de plaatselijke god van de grond, wil eerst weleens zien of de wolf echt in de boekenkist heeft gepast. Wanneer de wolf weer in de kist is gekropen om dat te bewijzen, grijpt de god het zwaard van Meester Dongguo en hakt de wolf de kop af. Deze fabel werd binnen enige jaren na verschijning tweemaal bewerkt voor het toneel: door Wang Jiusi onder de titel *Zhongshan lang* of 'De wolf van Zhongshan' tot een klucht in één bedrijf, en door Kang Hai onder dezelfde titel tot een reguliere komedie in vier bedrijven.

Ook de oudste bekende voorbeelden van voordrachtsteksten (lange verhalende teksten in een afwisseling van proza en rijm, waarbij voor de rijmende passages een regellengte van zeven of tien syllaben gebruikelijk is) stammen uit de tweede helft van de 15de eeuw. Onder deze vroegste teksten, bekend door een toevallige vondst in de jaren '60, bevindt zich ook de *Quanxiang yingge xiaoyi zhuan* of de 'Volledig geïllustreerde geschiedenis van de ouderlievende papegaai'. Een papegaaienpaar wordt na vele jaren verblijd met de geboorte van een zoon. Nadat eerst het mannetje door jagers is gedood, wordt later het wijfje door de jagers verblind. De jonge papegaai verlaat het nest om voor zijn zieke moeder lychees te halen maar wordt dezelfde jagers gevangen. Deze verkopen de sprekende papegaai aan de prefect. De papegaai verbaast de huisgenoten van de prefect door zijn dichtvermogen en de prefect besluit het dier aan de keizer aan te bieden. Eenmaal aangekomen in het paleis, weigert onze papegaai een woord te zeggen. De prefect wordt ontboden, en vervolgens de jagers. Omdat de papegaai blijft weigeren een woord te zeggen wor-

den de jagers ter dood gebracht. De papegaai, die nu wraak heeft genomen, spreekt daarop vrijuit en maakt gedichten op uiteenlopende onderwerpen. Ten slotte vertelt hij hoezeer hij naar zijn moeder verlangt, waarop de Keizer hem zijn vrijheid hergeeft. Bij zijn terugkeer in het bos is zijn moeder echter verdwenen. Uiteindelijk vertelt de god van de berg hem dat zijn moeder door een wervelwind is meegevoerd en is omgekomen. Onze papegaai vindt haar lijk en brengt het terug naar het oude nest. Op bevel van de Jade Keizer komen alle vogels onder leiding van de feniks samen om het gestorven papegaaiwifje op grootse wijze te begraven. Vervolgens wordt onze papegaai een discipel van de bodhisattva Guanyin, die hem verzekert dat zijn beide ouders zijn herboren in het Westelijk Paradijs.

Ofschoon deze geschiedenis van de ouderlievende papegaai duidelijk in China is gesitueerd en vele specifiek Chinese motieven bevat, mogen we gevoelig aannemen dat ze in oorsprong teruggaat op een al in de 5de eeuw in het Chinees vertaalde *jātaka*, waarin de Boeddha een jonge papegaai is die liefdevol zijn beide blinde ouders verzorgt. Het volkse karakter van dit soort verhalen is de belangrijkste oorzaak van het ontbreken van getuigenissen van de toenemende verchinesing van dit gegeven gedurende de duizend jaren tussen de introductie van de oorspronkelijke *jātaka* en de druk van de 'Geschiedenis van de ouderlievende papegaai'. Ofschoon deze 15de-eeuwse tekst al spoedig is vergeten, is het verhaal zelf in later eeuwen geliefd gebleven. Uit de laatste jaren van de 19de eeuw zijn twee gedrukte versies bekend als *baojuan* of 'kostbare rollen'. In een van deze versies volgt de lijn van het verhaal de 15de-eeuwse versie nog zeer getrouw.

Uit het bovenstaande overzicht moge duidelijk zijn geworden dat in de traditionele Chinese literatuur, ondanks haar uitgesproken didacticisme en de alomtegenwoordigheid van dieren van allerlei soort, de dierenfabel door haar uitgesproken fictionele karakter slechts beperkte mogelijkheden tot ontwikkeling had. De fabel heeft zich nimmer tot een zelfstandig genre ontwikkeld – eerst de introductie van de aesopische fabel heeft moderne Chinese literatuurhistorici verleid tot het verzamelen van fabels uit de oudere letterkunde. In de traditionele hoge literatuur werd uiteindelijk alleen een 'realistische' dierenfabel, waarin de dieren wel handelden maar niet spraken, gedoogd. Slechts in die vormen van literatuur die zich onttrokken aan de normen van de traditionele poëtica treffen we uitgewerkte vormen van het dierenverhaal aan – de interessantste voorbeelden, het 'Dicht van de zwaluw' en de 'Geschiedenis van de ouderlievende papegaai', zijn bekend uit archeologische vondsten.

Een overzicht van de verschillende typen van Chinese dierenverhalen wordt geboden door Nai-tung Ting, *A Type Index of Chinese Folktales, In the Oral Traditions and Major Works of Non-religious Classical Literature* (Helsinki 1978), i.h.b. 24-46, 'Animal Tales'. Een kleine keuze van moderne dieren sprookjes en oude dierenverhalen in een Nederlandse vertaling van W.L. Idema treft men aan in *Volkverhalen uit kleurrijk Nederland. Dieren* (Rotterdam 1990), 12-37. De beroemdste traditionele verzameling van verhalen van vossen is de *Liaozhai zhiyi* door Pu Songling (1640-1715). Een Nederlandse bloemlezing uit deze bundel, vertaald door W.L. Idema, B.J. Mansvelt Beck en N.H. van Straten, verscheen als Pu Songling, *De beschilderde huid* (Amsterdam 1978).

De roman *Xiyou ji* is volledig in het Engels vertaald door Anthony C. Yu als Wu Ch'eng-en, *The Journey to the West*, 4 dln. (Chicago 1977-'83).

De fabels van Liu Zongyuan worden vertaald en geanalyseerd door Charles Hartman, 'Alieniloquium: Liu Tsung-yüan's Other Voice', in: *Chinese Literature, Essays, Articles, Reviews* (CLEAR) 4 (1982), 23-73. Voor een bespreking van de fabelliteratuur van Liu Zongyuans tijdgenoten, zie Madeline K. Spring, 'Fabulous Horses and Worthy Scholars in Ninth-Century China', in: *T'oung Pao*, 74 (1988), 173-210, en 'Roosters, Horses and Phoenixes: A Look at three Fables by Li Ao', in: *Monumenta Serica* 34 (1990-'91), 199-208.

De *Qinjing* en andere vroegere studies over vogels worden kort gekarakteriseerd door Ian M. Taylor, in: "'Guan, Guan" Cries the Osprey: An Outline of Pre-Modern Chinese Ornithology', in: *Papers on Far Eastern History* 33 (1986), 1-22. Nederlandse vertalingen van Mi Hengs 'Dicht van de papegaai' en Zhang Hua's 'Dicht van de snijdersvogel' vindt men in W.L. Idema, *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie, van het Boek der Oden tot de Qing-dynastie* (Amsterdam 1991), 165-167 en 190-192. Du Fu's 'Ballade van de getrouwe havik' vindt men in Du Fu, *De verweerde boot, klassieke Chinese gedichten* (Amsterdam 1989), 57-58. Mei Yaochens 'De eenzame havik op de pagode van het Pujing-klooster is opgenomen in *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie*, 476.

De lange versie van het 'Dicht van de zwaluw' is in het Engels vertaald door Arthur Waley in diens *Ballads and Stories from Tun-huang* (London 1960), 11-24: 'The Swallow and the Sparrow'. Een Nederlandse vertaling door W.L. Idema als 'Dicht van de zwaluw' is opgenomen in *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie*, 345-356. Yang Xianyi en Gladys Yang vertaalden de korte versie onder de titel 'The Swallow and the Sparrow' in *Chinese Literature* (Summer 1986), 153-161.

Yao Shouzhongs 'Klacht van de buffel' is vertaald in *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie*, 586-590. Een Engelse vertaling van Ma Zhongxi's 'Dongguo xiansheng' door James R. Hightower is te vinden in Cyril Birch (ed.), *Anthology of Chinese Literature*, Vol. 2, *From the fourteenth century to the present day* (New York 1972), 46-52: 'The wolf of Chungshan'. Een Nederlandse vertaling van Wang Jiusi's *Zhongshan lang yuanben* door W.L. Idema staat in *Maatstaf* 1972, nr. 4, 145-161: Wang Chiu-ssu, 'De klucht van de wolf uit Chung-shan'.

Mineke Schipper
Mijn naam is haas
Dierenverhalen in Afrika

In de Penguin Classics-uitgave *Fables of Aesop* (1987) wordt niet op de kwestie ingegaan of Aesopus uit Afrika kwam, maar de Franse afrikanist Claude Wauthier (1990:86) – daarin aansluitend bij een onder afrikanisten niet ongebruikelijke opvatting – schrijft in zijn opstel 'Les premiers écrivains africains: de la poésie à l'essai':

De geschiedenis heeft gewild dat de eerste zwarte schrijver zich in het Grieks uitdrukte... de fabelschrijver Aesopus, een zwarte slaaf, waarvan de Griekse naam 'de Ethiopiër' betekent, een benaming die vooral betrekking had op de bewoners van Oost-Afrika.

De afleiding van 'Aesopus/Aisopus' uit het Griekse Aithiops is ook te vinden in het 'Voorwoord van Maximus Planudes tot het leven van Aesopus', waarin Aesopus' 'misvormde' uiterlijk wordt beschreven: 'Want... hij was... zwart – daar heeft hij ook zijn naam aan te danken. Aesopus betekent hetzelfde als Ethiopiër' (in Perry 1952:2).^{*} Een Arabische verzameling dierenverhalen, oorspronkelijk afkomstig uit Syrië, blijkt een bewerking van de oudere Griekse versie van de fabels van Aesopus te zijn: deze verhalen worden toegeschreven aan de legendarische Lokman of Lukman de Wijze, die niemand anders dan Aesopus zelf zou zijn (zie de bijdrage van Willem Stoetzer in deze bundel, p. 158v.).

Bij zijn keuze van verhalen uit Afrika's mondelinge overlevering die hij meebracht naar Europa heeft Aesopus uit rijke bronnen kunnen putten. Sindsdien (6de eeuw v.C.) zijn vele andere Afrikaanse dierenverhalen opgetekend en gepubliceerd. De honderden boeken waarin Afrikaanse dierenverhalen zijn verzameld, hebben uiteenlopende bedoelingen gehad en bevatten dan ook telkens andere selecties en varianten.

Hoe 'authentiek' is wat we uiteindelijk in handen krijgen in de vorm van afgedrukte, uitgegeven tekst? Deze vraag is niet alleen van toepassing op de fabels van Aesopus en andere dierenverhalen, maar op alle producten van schrijvers en gebruikers van mondelinge overlevering. Een goed Europees voorbeeld van niet-oorspronkelijk, maar wel boeiend literair gebruik van overgeleverd materiaal zijn natuurlijk de fabels van La Fontaine, waarover sinds de 17de eeuw onderzoekers zich gefascineerd zijn blijven buigen.

Bij de transcriptie worden herhalingen voor het gemak nogal eens weggelaten:

* Voor deze verwijzing ben ik classicus Gert-Jan van Dijk uit Nijmegen erkentelijk.

bijvoorbeeld refreinen, formules, aanvullingen en inbreng of commentaar van de kant van het publiek. En dan zijn er ook nog scribenten die kuisheidshalve ingrijpen in het vertelde: lang niet alles kon de goedkeuring wegdragen van bijvoorbeeld victoriaanse ambtenaren, timide onderzoekers en zedige missionarissen. Op die door verschillende overwegingen ingegeven amputaties van mondelinge literatuur in Afrika wordt hier verder niet ingegaan. Meer uitvoerige gegevens zijn te vinden in mijn boek *Afrikaanse letterkunde* (1990).

Natuurlijk schenden ook de vertellers zelf op alle mogelijke manieren de produkten van hun voorgangers. Maar, authentiek of niet, veranderde of afgeleide versies blijken lezers ook vaak te boeien.

CLASSIFICATIE

Een moeilijk punt waarover veel geruzied wordt, is de genre-indeling. Verhalen over dieren komen niet uit de lucht vallen, ze maken deel uit van de artistieke overlevering en expressie van een bepaalde cultuur. De Zairese literatuurspecialiste Clémentine Faïk-Nzuzi vertelde me in een interview (*NRC Handelsblad*, 1-4-1977) dat het vanuit de mensen zelf gezien onjuist is om de mondelinge literatuur apart te zetten, los van de cultuur: 'de orale teksten zijn door en door functioneel en passen in één totaalvoorstelling van beweging, muziek en taal. De mensen spreken niet over literatuur, het is hun *leven*. Wij, academici, beginnen dat leven te ontleden, snijden er een stuk uit en noemen dat "orale literatuur". Dat geldt ook voor de indeling van orale literatuur in literaire genres die de westerse literatuurgeschiedenis heeft bedacht en aangebracht, vaak een heel andere dan die binnen de verschillende culturen zelf bestaat. Al naar gelang de *functie* (b.v. religieus, educatief, ontspannend), de *vorm* (gezongen, verteld, ritmisch, niet-ritmisch, al dan niet door muziek begeleid), het *soort verteller* (b.v. oud, jong, man, vrouw, specialist of amateur) of de *gelegenheid* (overdag, 's nachts, bij een offerfeest, na de oogst etc.) als doorslaggevend voor de genre-indeling wordt beschouwd, is de indeling anders.

Dierenverhalen zijn verhalen over dieren, maar zijn dierenverhalen in Afrika fabels of niet? Dat hangt af van de manier waarop wij de fabel definiëren, en daarover zijn de Europese geleerden het onderling niet altijd eens (Dithmar 1974). Sommigen leggen vooral nadruk op de expliciete moraal die de fabel tot fabel maakt, anderen zeggen dat de amusementswaarde belangrijker is. Als de moraal het voornaamste criterium is, vallen veel dierenverhalen in Afrika niet onder de rubriek fabels. Naast fabels zijn er dan amusementsvertellingen, etiologische verhalen met dieren als personages, en gemengde verhalen waarin behalve moraal ook etiologie aan de orde komt: het uitleggen in verhaalvorm waarom iets is zoals het is – bijvoorbeeld hoe de haas aan zijn lange oren of de giraf aan zijn lange nek is gekomen. Verhalen zou men ook gemengd kunnen noemen als de lering impliciet aanwezig is in het vermaak, of wanneer er verschillende soorten personages naast elkaar in hetzelfde verhaal optreden: dieren naast mensen, geesten, planten, bomen of voorwerpen. Indelingen zijn of te vaag of te ruim en er kleven altijd wel een paar bezwaren aan. Geruisloze classificatie bestaat niet op het terrein van de (orale en geschreven) literatuur.

In verhalen spreken dieren gewoonlijk de taal van de mensen. Ze verstaan elkaar

en de menselijke of andersoortige personages die ze tegenkomen, zonder enige moeite. Er wordt meestal gewoon geen punt van gemaakt.

In het in Afrika overbekende verhaal van 'De man die de taal van de dieren verstond' wordt echter wél onderscheid gemaakt tussen mensentaal en dierentaal. Wanneer een man op een dag opeens de taal van de dieren verstaat, is hij de enige van zijn soort en dat wordt dan ook zijn ondergang – tenminste in de versie die ik heb opgetekend in Zaïre (1979:48-50). Er zijn ook andere versies van dit verhaal: een goed voorbeeld van het feit dat verhalen zich aanpassen aan de culturele context waarin ze worden verteld. Een man, in veel versies een jager, heeft op wonderbaarlijke wijze de taal van de dieren leren kennen, maar dat moet hij wel geheim houden. Als hij het verder vertelt, moet hij sterven. De man zwijgt er dus over, maar soms reageert hij vreemd, vinden andere mensen. Hij lacht opeens zonder reden, denkt men, maar dat komt gewoon door de komische dingen die hij de dieren tegen elkaar hoort zeggen. Zijn vrouw snapt niet wat er met hem aan de hand is en dringt er steeds sterker op aan dat hij zijn geheim prijs geeft. Tot hier toe verloopt het verhaal in Centraal- en West-Afrika ongeveer gelijk. Het vervolg varieert. In de Arabische versie – die ook in *Duizend-en-één-nacht* (*Arabian Nights* 1991:14v.) voorkomt – en in versies die voorkomen in geïslamiseerd Afrika, loopt het verhaal voor de man goed af: op het moment dat hij zijn geheim dreigt te verraden, hoort hij de haan opscheppen over de onderdanigheid van de kippen. Hij houdt zijn geheim voor zich, neemt een stok en rost zijn vrouw af, met goedkeuring van haar ouders, waarna ze nog lang en gelukkig leven (zie ook Paulme 1975:61v.). In de overige Afrikaanse versies eindigt het verhaal heel anders. De vrouw, gesteund door haar ouders, eist dat haar man uitlegt waarom hij zo moet lachen. Anders zal ze van hem scheiden. Hij probeert zich te verdedigen, maar niemand luistert naar zijn argumenten. Ten slotte voelt hij zich zo in het nauw gedreven dat hij, om echtscheiding te voorkomen en zijn eer en goede naam te redden, geen andere uitweg meer ziet dan de waarheid te vertellen. Hij zwicht, bekent en valt dood neer (Kidinda en Kushu, in Schipper 1979:50).

In veel dierenverhalen wint intelligentie het van kracht. Het kleine, fysiek zwakke dier is vaak aanzienlijk slimmer dan het grote en sterke. Zo kan bijvoorbeeld de haas in een conflict tegenover de leeuw, de spin tegenover de hyena en het kleine dwerg-hertje tegenover de luipaard komen te staan. In de harde werkelijkheid zijn zulke tegenstanders voor hen onoverwinnelijk, maar in de verhalen is het andersom: daar worden grof geweld en brute kracht veroordeeld en triomfeert uiteindelijk de op het eerste gezicht meest kwetsbare.

Dierenverhalen hebben het voordeel dat ze bepaalde mensen of menselijke fouten in de leefgemeenschap niet rechtstreeks hekelen maar indirect aan de kaak stellen. Het publiek moet zijn eigen conclusies trekken; de verteller dekt zich in, zijn naam is haas. Intussen krijgen de toehoorders de ware aard van het dierenpersonage te zien: de mens in zijn slimheid of domheid, zijn zwakheid of patserigheid, zijn hebzucht, goedheid of boosaardigheid.

Er zijn in Afrika verhalencycli waarin een bepaald dier als held optreedt in een hele serie verhalen, zoals bij ons Reinaart of Tom Poes, Juffrouw Ooievaar of Babar. De eerdergenoemde kleine dieren – haas, spin of dwerghertje – zijn voorbeelden van hoofdpersonages in zulke cycli. Voordat ik op de haasverhalen inga, eerst nog een enkel woord over de veel voorkomende etiologische dierenverhalen. Het doel van die verhalen is meestal niet het beantwoorden van diepzinnige filosofische vragen over de oorsprong, zoals dat gebeurt in scheppingsmythen. Hier gaat het, op een lichtvoetiger niveau, om ingenieuze of fantastische verklaringen over het uiterlijk of bepaalde gewoonten van dieren. Zulke verhalen leggen bijvoorbeeld uit hoe het gekomen is dat de zebra strepen heeft en de vleermuis alleen 's nachts vliegt, hoe de barsten in het schild van de schildpad zijn gekomen of waarom de wesp zo'n dunne taille heeft. In een Kihemba verhaal, dat student Benjamin Chabo mij in Zaïre vertelde, zijn Spin en Haas allebei hoofdpersonages. Aan het eind van dat verhaal weten we hoe Haas (Sangura) aan zulke lange oren komt. Het is de schuld van Haas dat Spins verlovings telkens uitraken, want hij waarschuwt de meisjes tegen Spin. Ze moeten, vindt hij, wel beseffen wat de consequenties zullen zijn van hun keus. Spin heeft acht poten en zal voor elke poot elke dag een aparte bak water eisen om zich te wassen: een heel gesjouw als je bedenkt dat water halen vrouwenwerk is. Na al zijn aardse ongeluk in de liefde besluit Spin zijn geluk in de hemel te beproeven. Hij spint een lang web en klimt naar boven. Hij weet dan nog niet dat Haas in zijn tas zit. In de hemel zit het Spin mee, hij vindt een prachtige nieuwe vriendin, die hem niet ongenegen is totdat Haas, jaloers, hem weer dwars zit met het verhaal over Spins talrijke poten. Als ze het uitmaakt, is Spin zo ongelukkig dat hij meteen zijn biezen pakt en zich een weg terugspint naar de aarde voordat Haas erop verdacht is. Hij weet niet hoe hij terug moet. Na veel hazetranen laten de hemelbewoners hem via eindelijk aan elkaar gebonden lianen naar beneden zakken. Pijnlijk voor Haas en vooral voor zijn oren: ze zijn onherstelbaar uitgerekt en sindsdien zo lang gebleven.

MOTIEVEN

Aarne en Thompson wisten het al toen ze hun *Motif-Index of Folk-Literature* samenstelden: er is een in allerlei varianten en combinaties terugkerend aantal motieven in verhalen. Een motief zou men kunnen definiëren als de kleinste handelingseenheid in een verhaal die van belang is voor het vervolg ervan. Als vertellers een repertoire met een beperkt aantal motieven tot hun beschikking hebben, dan worden die gebruikt in wisselende situaties of ten behoeve van verschillende personages, in steeds weer andere combinaties. Bovendien reizen motieven met vertellers mee van markt naar markt en van de ene taal naar de andere, waar ze in een andere context worden ingepast, zoals we zagen in het verhaal van de man die de taal van de dieren verstond.

Er kan natuurlijk ook sprake zijn van typologische relaties zonder dat er aantoonbaar sprake is geweest van contact tussen twee volken of culturen. Zo komt het verhaal van 'Vrouw Holle' (het goede en het slechte meisje) voor in geografisch ver van elkaar verwijderde gebieden, in Europa, in Azië en in Afrika. Ik ben het zowel in

spin- als in haasverhalen tegengekomen, maar de invulling en opdrachten zijn, waarschijnlijk onder invloed van de context, vaak wel heel verschillend. In een Ewe variant uit Togo wordt het goede meisje vervangen door een jager, het slechte meisje door Spin (zie Schipper 1990:65v.). Opvallend is ook dat het in het Afrikaanse verhaal niet om een persoonlijk maar om een collectief effect gaat: in het Europese verhaal wordt het goede meisje met goud beregend, maar in het Afrikaanse verhaal gaat de beloning naar de *hele* dorpsgemeenschap. In het Europese verhaal wordt het slechte meisje voor straf *persoonlijk* met pek bedekt. In het Ewe verhaal is het Spin die zich misdraagt, maar in de straf, die bestaat uit een bijen- en wespenplaag, wordt met hem het hele dorp getroffen.

Een ander bekend motief, de hulp die beloond wordt met ondankbaarheid en de ten slotte alsnog daarop volgende straf (dankzij de slimheid van een te hulp geroepen scheidsrechter) komt ook in veel dierenverhalen voor, zowel in West- als in Centraal-Afrika. De bekende Senegalese verteller Birago Diop gebruikt het in zijn in vele talen vertaalde *Contes d'Amadou Koumba* (1961:99) in het verhaal getiteld 'Le salaire' met Haas als slimme scheidsrechter. Andere versies komen voor in Centraal-Afrika, zoals het Tshibindi verhaal uit Zaïre over de hyena, de os en de olifant (Kabunga in Schipper 1979:40v.): Hyena is door Os uit een diepe put gered waar hij zelf niet uit kon komen. Meteen daarna begint hij Os aan te vallen en te bijten. Olifant komt tussenbeide en om hun conflict op te lossen vraagt hij ze allebei terug te gaan naar hun uitgangssituatie:

De hyena die even onnozel als kwaadaardig was, sprong zonder na te denken terug in de put.

'Ziezo,' zei de olifant, 'dat is dat. Doe nu allebei maar waar je zin in hebt!'

Tevreden wandelde hij verder, hij vond dat hij een wijze rechter was geweest.

Het leek de os verstandig het gejammer van de hyena verder maar te negeren.

Hij ging terug naar huis.

De hyena bleef in de put zitten janken en ze zeggen dat hij daar nu nog zit.

HAASVERHALEN

Volgens Roland Colin (1965a:118) is er in Afrika een duidelijk geografische afbakening aan te geven waarbinnen de cyclus van de haas voorkomt, namelijk het gebied van de savanna in West-Afrika: vanaf het zuiden van de Sahara strekt dit gebied zich uit over Mauritanië, Guinee, Senegal, Ivoorkust, Burkina Faso, Mali, Niger en Tsjaad. Natuurlijk betekent dat niet dat er in andere gebieden geen haasverhalen bestaan. Naast het gebied waar vooral de haascyclus voorkomt, is er het gebied waar vooral de spin de held is in verhalen. Dat is met name in het bosgebied: Boven-Guinee, Sierra Leone, Liberia, Zuid- en Midden-Ivoorkust, Ghana (voornamelijk het Ashanti-gebied). Niettemin komen er ook spinverhalen voor in de savanna, bij de Haussa bijvoorbeeld in Niger en Nigeria en ook in Burkina Faso. Het kan ook gebeuren dat dezelfde gebeurtenissen of handelingen nu eens de spin en dan weer de haas tot held hebben. In een aardige studie van Marcelle Collardelle-Diarrasouba, *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'Ouest Africain* (1975) worden beide cycli van

verhalen besproken. Hier ga ik alleen kort in op de haasverhalen, die bij ons minder bekend zijn dan die van de Spin, die wij als Anansi of Nanzi pas via een historische omweg hebben leren kennen lang nadat hij met de slavenschepen was meegereisd naar het Caribisch gebied (vgl. Baart 1991 en zijn bijdrage in deze bundel, p. 246v.). Haas is trouwens ook meegereisd met de slavenschepen en is in de Verenigde Staten populair geworden als Brer Rabbit en Uncle Remus (zie Zora Neal Hurston 1935 en de bijdrage van Westendorp in deze bundel, p. 254v.). Het is niet verwonderlijk dat Haas in die nieuwe sociaal-culturele en politieke context de zwarte slaaf symboliseert die het in zijn zwakke positie vooral van slimheid moet hebben.

HAAS ALS HELD

Een van de opvallendste kenmerken van de haas zijn de lange oren. De Fulani hebben er een spreekwoord over: 'Niet vanzelf maar door zijn listen zijn de oren van de haas zo lang geworden' (Colin 1965a:129). Birago Diop noemt hem met een epitheton 'De-kleine-met-de-lange-oren'. Er is een aantal verhalen waarin die lange oren deel uitmaken van de plot. Eén ervan, een Malinke/Bambara-verhaal, komt uit Mali; ik vat het kort samen: Haas en Hyena gaan samen wandelen. Tot hun verbazing zien ze twee leeuwewelpen in het bos. Ze doen er ieder een in hun knapzak en lopen verder. Als ze moe zijn, gaan ze onder een baobab zitten en Haas stelt voor die nutteloze welpjes te doden. Hij weet natuurlijk allang dat Leeuwin in de buurt is. Hij slaat met een baobabvrucht tegen de boomstam en roept: 'De mijne is dood.' Hyena slaat zijn leeuwtje echt tegen de stam, doodt het en stopt het weer in zijn tas. Dan komt Leeuwin eraan. Haas geeft zijn leeuwtje terug aan de moeder en zegt dat hij erop gepast heeft. Hij maant Hyena hetzelfde te doen. Hyena smijt het leeuwtje naar Haas toe en rent ervandoor. Sindsdien is ze nooit meer met Haas gaan wandelen. Leeuwin koestert enige verdenking tegen Haas en gaat hem achterna, maar Haas heeft zich inmiddels in een rotsspleet verstopt.

'Kom eruit,' roept Leeuwin.

'Wacht, eerst mijn sandalen,' antwoordt Haas en steekt zijn oren naar buiten.

'Niks, sandalen,' zegt Leeuwin en smijt zonder te kijken de uitsteeksels achteloos ver weg.

Natuurlijk zijn het geen sandalen maar oren, die met Haas en al ver weg worden gegooid. Haas maakt zich uit de voeten en Leeuwin begrijpt te laat dat ze bij de neus is genomen (in Colin 1965b:95).

Behalve Leeuw(in) kunnen ook Olifant, Schildpad, Nijlpaard of andere dieren een rol spelen naast of tegenover Haas. Zijn meest voorkomende rivaal is echter Hyena. In de ontelbare verhalen waarin Haas en Hyena elkaars tegenspelers zijn, is Haas Hyena telkens weer te slim af. Haas durft heel wat aan en laat zijn listen los op alle mogelijke kleine en grote tegenstanders. Hij gaat geen confrontatie uit de weg. Ook niet met de mens. Zelfs de dood durft hij in de maling te nemen, en ook daarvan wordt de arme Hyena het slachtoffer. De enige die zich niet laat intimideren, is Allah zelf, al lijkt ook hij aanvankelijk niet ongevoelig voor een verzoek van Haas.

In veel verhalen krijgt Haas uiteindelijk de dochter van de koning tot vrouw en leeft met haar nog lang en gelukkig. Hoe krijgt hij het allemaal voor elkaar? Zijn

middelen variëren van snelheid tot welbespraaktheid; ook steelt, bedriegt of vleit hij, als het zo uitkomt. Toch wordt hij niet onsympathiek of negatief voorgesteld. Hij geeft bijvoorbeeld een magisch bedelbakje aan een blinde: het zal gevuld worden met wat de blinde maar wil. En hij helpt ook dankzij zijn slimheid anderen soms uit de problemen. Zo weet hij de benarde situatie op te lossen waarin een kind terecht is gekomen doordat het te goed van vertrouwen is geweest tegenover een krokodil, zoals Birago Diop (1961:99-106) vertelt in het eerder genoemde verhaal 'Le salaire'. Haas speelt hier de rol van wijze, die we eerder tegenkwamen in het Tshibindi verhaal waar de olifant deze rol vervulde.

Een door Haas vaak aangewend middel is het gebruik van muziek en zang. Collardelle (1975:244v.) geeft voorbeelden van niet eerder gepubliceerde Senufo verhalen (Ivoorkust) waarin Haas deze middelen gebruikt. Hij is namelijk een begenadigd musicus die een xylofoon of strijkinstrument, een fluit of drum bespeelt, dan wel een lied zingt om zijn tegenstanders te laten doen wat hij wil. Door middel van zijn liederen slaagt hij er zelfs in een voor mannelijke wezens strikt verboden en ontoegankelijk dorp, waar alleen vrouwen wonen, binnen te dringen. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat er een verhaal in omloop is waarin Hyena Haas tot zijn *griot* (bard/minstreel) aanstelt. Dat wordt Hyena (die Haas op een gegeven moment tot zijn gevangene heeft gemaakt) uiteindelijk noodlottig. In dat verhaal – een Wolof verhaal uit Gambia (verteld door Keba Hadi Sise, in Magel 1984:53-57) – speelt Haas als drummer een sleutelrol. Hij stelt zijn drum- en zangtalent in dienst van de hele gemeenschap. De dood van Hyena is zoals zo vaak te wijten aan diens eigen onnozelheid. Er wordt veel muziek gemaakt en gezongen in dat verhaal. Hyena en zijn echtgenotes zingen samen een wisselzang, Haas drumt boodschappen op zijn tamtam et cetera.

Muziek, zang en dans zijn onderdeel van veel mondelinge *performances* en worden door het publiek bijzonder op prijs gesteld, maar verhalen waarbij de muziek in de handeling zelf verweven zit, zoals het genoemde Wolof verhaal, zijn vaak extra populair.

Haas heeft verschillende namen al naar gelang het volk waar hij als held in verhalen voorkomt: Samba in Mali, Leuk in Senegal, N'Gguéré in Guinee, Môro in Burkina Faso (Chevrier 1986:130). Sangura heet hij in het Swahili en onder die naam komt hij ook voor in Zaïre (zie boven).

In Afrika vertegenwoordigt Haas steeds weer de list en slimheid van de zwakkere tegenover de arrogantie, de gulzigheid en de geldzucht van de machtigen tegen wie hij het in de verhalen blijft opnemen. Ik eindig hier, zoals het hoort, met een slotformule: 'Daar waar ik de verhalen gevonden heb, leg ik ze ook weer neer.'

BIBLIOGRAFIE

- Aarne, Antti, *The Types of the Folk-Tale: a classification and bibliography*, transl. and enl. by Stith Thompson, Helsinki 1928/New York 1961.
- Aesopos, *Fables*, translated by S.A. Hanford, Harmondsworth 1974.
- Arabian Nights. The Marvels and Wonders of The Thousand and One Nights*, Jack Zipes (ed.), London/New York 1991.
- Baart, W.J.H., *Cuentanan di Nanzi. Een onderzoek naar de oorsprong, betekenis en functie van de papiamentse spinverhalen*, Oestgeest 1991 (oorspr. dissertatie, Leiden 1983).
- Chevrier, Jacques, *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*, Paris 1986.
- Colin, Roland, *Les contes noirs de l'Ouest Africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, préface de Léopold S. Senghor, Paris 1965a.
- , *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris 1965b.
- Collardelle-Diarrasouba, Marcelle, *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'Ouest Africain*, préface de Bernard Dadié, Paris 1975.
- Diop, Birago, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris 1961.
- Dithmar, Reinhard, *Die Fabel*, Paderborn 1971.
- Magel, Emil A., *Folktales From The Gambia. Wolof Fictional Narratives* (translated and annotated by -), Washington DC 1984.
- Neal Hurston, Zora, *Mules and Men*, New York (1935) 1990.
- Paulme, Denise, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris 1975.
- Perry, B.E. (ed.), *Aesopica*, 1, Urbana 1952.
- Schipper, Mineke, *De tovertam en andere oude verhalen uit Zaire* (opgetekend door -), Maasbree 1979.
- , *Afrikaanse letterkunde. Tradities, genres, auteurs en ontwikkelingen in de literatuur van Afrika ten zuiden van de Sahara*, Baarn/Den Haag 1990.
- Stappers, Leo, *Textes Luba, Contes d'animaux*, (Choix, traduction et introduction par -), Tervuren 1962, Sciences humaines, nr. 41.
- Thomas, L.V., *Et le lièvre vint. Récits populaires diola*, Dakar 1982.
- Thompson, Stith, *Motif Index of Folk-Literature*, 6 vols., Bloomington 1955-'58.
- Wauthier, Claude, 'Les premiers écrivains africains: de la poésie à l'essai', in: *Actes du Colloque de l'APELA: L'essai en Afrique* (Rennes 1987), numéro spécial de *L'Afrique littéraire*, 86, 1990.

W.J.H. Baart

Nanzi, de held van de Papiamentse spinverhalen

Op de Antilleneilanden Aruba, Bonaire en Curaçao zijn de verhalen over de spin Nanzi bij iedereen bekend. Het zijn echte volksverhalen die eerst eeuwenlang alleen mondeling werden overgeleverd, totdat aan het eind van de vorige eeuw een begin werd gemaakt met ze op schrift te stellen. Daarbij werd tegelijk begonnen met het geven van een Nederlandse vertaling. Op dat moment hebben deze vertellingen al een periode van enige eeuwen achter de rug waarin ze alleen in het Papiamentu werden verder verteld.

KARAKTER VAN DE SPINVERHALEN

Nanzi, de held uit de Papiamentse spinverhalen, kan het best gekarakteriseerd worden als een schelm. Hij is er steeds op uit om zijn medeschepselen te bedriegen om zodoende zijn lusten te bevredigen. Het hoofdmotief van de verhalen is het verkrijgen van voedsel door middel van list en bedrog. Soms begint een verhaal met een beschrijving van hoe honger en gebrek de mensen deden zuchten. Maar Nanzi weet dan – dankzij zijn onovertroffen sluwheid – wel een middel te bedenken om aan eten te komen. Dat gaat altijd ten koste van anderen, die vaak hun leven erbij inschieten als gevolg van de listen en bedriegerijen van de schelm die voor niets of niemand ontzag heeft. De held heeft twee opvallende eigenschappen: zijn onvoorstelbare sluwheid én zijn onbedwingbare begeerte. Die begeerte drijft hem er vaak toe om zich op roekeloze wijze in de meest hachelijke situaties te begeven. Het samengaan van deze twee eigenschappen: sluwheid en ongebreidelde begeerte, geven een bijzondere spanning aan het verhaal. Nanzi dankt zijn grote populariteit aan zijn slimheid. ‘Nanzi is slim,’ merkt de luisteraar bewonderend op. En de noodzaak om in het leven slim te zijn, wil men overleven, herkent men als een deel van de eigen levenservaring. Vandaar dat de feitelijk immorele strekking van al deze verhalen geen afbreuk heeft gedaan aan de populariteit ervan.

OVER DE OORSPRONG VAN DE SPINVERHALEN

Wie enigszins vertrouwd is met de Antilliaanse samenleving zal het opvallen dat de ‘couleur locale’ van dit gebied duidelijk in deze verhalen weerspiegeld wordt. Deze constatering zou tot de onjuiste conclusie kunnen leiden dat de verhalen dan ook hier

zijn ontstaan. Dat is niet het geval. Ze zijn hier wel diep geworteld, maar bij nader inzien blijken we te maken te hebben met een importprodukt. Het stamland van deze verhalen ligt namelijk in West-Afrika, met name in Ghana, bij het volk van de Ashanti (vgl. ook de bijdrage van Schipper, p. 242). Daar bestaat een verhalencyclus waarin de spin, Ananse geheten, de held is. In de tijd van de slavenhandel werden deze verhalen meegebracht uit Afrika en verbreid over een groot deel van de Nieuwe Wereld. Zo vindt men ze in Suriname onder de naam van 'Anansi-tori' en op de Engelstalige Antilleneilanden onder de naam van 'Anansi-stories'. De Papiamentse benaming is 'Cuentanan di Nanzi', dat wil zeggen: verhalen van Nanzi.

De slaven die door de Europese handelaren werden gekocht in West-Afrika – de Slavenkust, de Goudkust en de Ivoorkust speelden daarin een belangrijke rol – werden over de oceaan gebracht en verspreid over een enorm groot gebied. Daarbij zorgden de slavenhouders ervoor dat zo min mogelijk slaven die elkaars taal verstonden bij elkaar bleven. Door het verstoren van de communicatiemogelijkheid en van het saamhorigheidsgevoel werd bij voorbaat de mogelijkheid van rebellie kleiner gemaakt. Wat deze tactiek inhield voor de kans dat een slaaf in zijn nieuwe milieu nog kon vasthouden aan zijn oude cultuur is duidelijk.

Dat de spinverhalen de migratie van Afrika naar Amerika hebben overleefd, moet dan ook als een opvallend feit worden beschouwd. Maar er is wel een prijs voor betaald. De spinverhalen kregen na de aanpassing in het nieuwe milieu een andere toon dan ze oorspronkelijk hadden. En ook onderling verschillen de spinverhalen van de Nieuwe Wereld duidelijk van elkaar. In Suriname kregen de verhalen een ander karakter dan die op de Nederlandse Antillen, en de verhalen daar verschillen weer van die van bijvoorbeeld Jamaïca.

Met een enkel voorbeeld kan duidelijk worden gemaakt wat het eigene is van de spinverhalen zoals die in Ghana door de Ashanti verteld werden en nog steeds verteld worden. De held van de verhalen is een schelm, een bedrieger. Hij heet Ananse en is een spin. Maar zijn belangrijkste tegenspeler is de scheppergod, Nyankopon. Uit sommige verhalen blijkt zelfs dat Ananse nog in nauwe familierelatie tot de schepper staat. Hij heeft dan ook vrije toegang tot de hemelse hofhouding. In de taal van de Ashanti worden de spinverhalen aangeduid met de naam 'Anansesem', dat wil zeggen: de verhalen van Ananse. Maar er bestaat een traditie die meldt dat de spinvertellingen oorspronkelijk niet Anansesem werden genoemd, want eigenlijk zijn het de verhalen van Nyankopon, de hemelheer en oppergod in het pantheon van de Ashanti. Maar eens heeft Ananse de hemelheer vermeld doen staan door zijn slimheid en als beloning daarvoor mochten de verhalen in het vervolg Anansesem worden genoemd, terwijl ze voordien de verhalen van Nyankopon heetten. Het verhaal gaat als volgt.

Waardoor de verhalen van de hemelheer bekend werden als spinverhalen

Ananse ging naar Nyankopon, de hemelheer, om de verhalen van de hemelheer te kopen. De prijs die de hemelheer vroeg, bleek erg hoog te zijn. Gevraagd werden: een python, een luipaard, een zwerm horzels en een elfje. Maar Ananse zei dat hij in staat was om de prijs te voldoen.

Door list wist Ananse zich inderdaad meester te maken van het gevraagde. Zo ging hij uitgerust met een lange palmtak en een bosje lianen op zoek naar de python, die bij de rivieroever huisde. Toen Ananse de python ontwaarde, fingeerde hij een gesprek met iemand over de lengte van de python. Hij zei: 'Die tak is langer dan de python.' 'Nee, die tak is korter dan de python.' 'Je liegt het, hij is langer.' De python had een en ander opgevangen en vroeg Ananse waarover het allemaal ging. Ananse antwoordde: 'Mijn vrouw Aso beweert dat deze tak langer is dan jij en ik zeg dat ze liegt.' Toen antwoordde de python: 'Kom hier en meet mij maar.' Ananse legde de palmtak naast de python neer en vroeg hem om zich helemaal te strekken. Toen de python dat had gedaan, wikkelde Ananse bliksemsnel de lianen om hem heen zodat de python zich niet meer kon verroeren. En tegen de python zei hij: 'Dwaas, ik breng je naar de hemelheer en daarvoor krijg ik de verhalen van de hemelheer.' En inderdaad bracht Ananse de python naar de hemelheer en deze nam de buit in ontvangst.

Zo worden vervolgens eveneens door list de zwerm horzels en een luipaard gevangen en naar de hemelheer gebracht. Ten slotte moest Ananse nog een elfje leveren. Maar ook dat gelukte hem door middel van list. Daarover het volgende. In de taal van de Ashanti (het Twi) is het woord dat hier met elfje is weergegeven: 'mmoatia'. Samen met de bosmonsters ('Sasabonsam') behoren de 'mmoatia' tot de categorie van bovennatuurlijke wezens voor wie men – naast de hemelheer, de goden en de vooroudergeesten – een diep respect heeft. Daarom is het vangen van een 'mmoatia' een daad van enorme lef. Maar daaraan ontbreekt het Ananse niet. Hij maakte eerst een houten pop en die maakte hij kleverig met de latex die hij uit een boom had afgetapt. Vervolgens stampte hij uit broodwortel ('yam') een smakelijke brij. Daarvan deed hij iets in de hand van de pop en de rest deed hij in een koperen pan. Ook bevestigde hij een draad om het middel van de pop, terwijl hij het andere eind daarvan in zijn hand hield. Toen plaatste hij de pop aan de voet van een boom op een plaats waar de elfjes gewoonlijk kwamen spelen.

Er kwam een elfje voorbij en zij vroeg: 'Mag ik een beetje van deze brij eten?' Ananse trok aan de draad en daardoor maakte de pop een beweging alsof zij 'ja' knikte. Toen het elfje iets gegeten had, bedankte zij de pop. Maar deze zei niets terug. Het elfje riep naar haar zuster: 'Als ik haar bedank, geeft zij geen antwoord.' De zuster van het elfje zei: 'Sla haar in haar gezicht.'

Dat deed het elfje. Maar o wee, haar hand bleef kleven aan de pop. Op raad van haar zuster sloeg het elfje nu met haar andere hand, maar ook die bleef kleven. Het elfje klaagde: 'Allebei mijn handen zitten vast.' Haar zuster riep: 'Duw haar met je buik.' Dat deed ze, maar ook haar buik zat nu vast aan de pop. Toen kwam Ananse te voorschijn en bond het elfje vast en zei: 'Dwaas, nu heb ik je; ik breng je naar de hemelheer in ruil voor zijn verhalen.' De hemelheer achtte nu dat aan alle voorwaarden was voldaan. Hij prees Ananse en stond hem toe dat de verhalen van de hemelheer [Anyankonsem] in het vervolg de verhalen van de spin [Anansesem] zouden heten.

(Rattray 1930:54-59)

In de spinverhalen van de Nieuwe Wereld ontbreekt de persoon van Nyankopon, de hemelheer, geheel. Ook de categorie van bovennatuurlijke wezens komen we aanmerkelijk minder tegen, al is deze niet geheel verdwenen. Er heeft een soort 'secularisatieproces' plaatsgehad. De spinverhalen van de Ashanti zijn heel duidelijk volksverhalen die niet ver af staan van de mythologie. Dit kan van de spinverhalen van de Nieuwe Wereld niet worden gezegd. Als tegenspeler van de spin treedt nu niet langer de hemelheer op, maar in zijn plaats is de figuur van de koning gekomen: Shon Arey. De koning is maar een vage figuur en erg slim is hij niet. Hij laat zich steeds weer door Nanzi beetnemen. Dit staat in sterke tegenstelling tot de Ashanti verhalen waarin Nyankopon, de hemelheer, steeds ver verheven is boven de spin en zich nooit door hem laat bedriegen. Een andere figuur die na de migratie naar de Nieuwe Wereld van karakter verandert is de vrouw van Ananse. Bij de Ashanti draagt zij de naam van Aso. Zij was het die de listen bedacht waarmee Ananse in het bovenvermeld verhaal tot viermaal toe zijn prooi kon vangen. In de Papiamentse verhalen van de Antillen heet de vrouw van Nanzi: Shi Maria. Ze speelt een ondergeschikte rol en is het type van een brave huisvrouw. Zowel haar naam als haar gedrag verraadt duidelijk de invloed van een christelijke omgeving. Ter vergelijking met het verhaal van de Ashanti volgt hier – in vertaling – het Papiamentse verhaal van

Nanzi en de teerpop

De koning [Shon Arey] bezat een prachtige tuin. Allerlei soorten vruchtbomen groeiden daarin. Mango's, schubappels, zuurzak, mispels, kortom, je kunt geen vruchtboom bedenken die de koning niet in zijn tuin had. Elke dag kwam Nanzi langs en keek naar de vruchten die hem bekoorden. Tot hij het op zekere dag niet meer kon uithouden. Hij besloot vruchten van de koning te gaan stelen. Toen Shi Maria en hun kinderen in slaap waren, verliet hij heel zachtjes het huis met twee jute zakken. Hij krom over het hek en stopte ze beide vol met allerlei soorten vruchten. Met de twee zware zakken bereikte hij midden in de nacht zijn huis. Heel welgevoed sliep hij tot aan de morgen. Elke nacht ging Nanzi voort met vruchten van de koning stelen. Maar er kwam een dag dat de koning te weten kwam dat hij niet de enige was die van zijn vruchten genoot. Maar wat hij ook aan de soldaten beloofde, zij zagen geen kans om de dief te pakken. De koning bedacht dat het geen slecht idee zou zijn om een pop van teer te maken en die in zijn tuin te zetten. En ja, daar kwam Nanzi aan in die nacht. Vanuit de verte zag hij de teerpop. Hij dacht dat het een soldaat was en hij begon hem aan te roepen: 'Hee, makker, wat doe jij hier? Maak dat je weg komt, anders geef ik je een stomp!' Geen antwoord. 'Wat is dat, sufferd! Gek, ben je soms doof? Hier heb je een oorvijg.' Nanzi gaf hem een vuistslag, zodat de teerpop trilde. Maar zijn hand bleef vastkleven.

'Ik heb nog een ander ook, hoor!' Pang, – nog een vuistslag. Nu zaten allebei zijn handen vastgekleefd.

'Wat dacht je? Je kunt mijn handen vasthouden, maar ik heb nog voeten ook.' Boem... De voet bleef vastzitten.

'Ik schop je met mijn andere voet. Wat denk je wel? Laat me los.' Boem... Nanzi zat nu met handen en voeten vastgeplakt aan de teerpop.

'Ik geef je een kopstoot zodat je sterretjes ziet.' Bam... Zijn hoofd zat vastgekleefd.

'Maar nu zal ik je tegen de grond slaan met mijn buik.'

Nanzi haalde diep adem en sloeg met zijn buik tegen de pop. Nanzi zat nu helemaal vastgeplakt aan de teerpop. Op dat moment begreep hij dat de koning hem in de val had laten lopen en dat zij hem nog de volgende dag zouden doden.

'Ik ben het, Nanzi, ik zal nooit meer vruchten stelen, meneer de koning! Vergeef me! Nooit meer! Nooit meer!'

De koning stond op en beval zijn soldaten om Nanzi te gaan pakken met pop en al. En zo, met pop en al, hebben ze Nanzi in de gevangenis geworpen. De volgende morgen riepen de soldaten in alle straten om: 'Wij hebben Nanzi gepakt. Kom kijken. Naar de galg met hem.'

De mensen kwamen in drommen kijken. Ze begonnen hard te lachen en te schreeuwen toen ze Nanzi zagen die helemaal vastgeplakt zat aan de teerpop. Voor het gehele publiek maakten ze Nanzi los.

'Zie je die galg niet? Jij bent het die we daaraan gaan ophangen.'

Nanzi huilde tranen met tuiten. Maar dat hielp hem helemaal niets. Ze wierpen Nanzi weer in de gevangenis.

'Ach, meneer de koning, laat mij afscheid nemen van mijn vrouw. Ik laat Shi Maria en al mijn kinderen alleen op de wereld achter. Hi... hi...'

'Goed, Shi Maria zal straks komen,' beloofde de koning. Na een poosje, daar had je Shi Maria.

De tijd die Shi Maria bij Nanzi in de gevangenis mocht doorbrengen, gebruikte hij om haar uit te leggen welke list hij had bedacht. Zij moest een kuil graven onder het raam van de slaapkamer van de koning en die met gras bedekken. Nanzi's zontje moest zich daarin verstoppen en bij het aanbreken van de dag een lied zingen. En Nanzi fluisterde Shi Maria zo zacht mogelijk iets in het oor, zodat niemand het horen kon.

Die nacht kon Nanzi de slaap niet vatten. Maar bij het aanbreken van de dag hoorde hij met alle mensen in de omgeving: 'Als de koning Nanzi laat doden, zal er geen regen meer vallen.' De koning, die ook niet geslapen had, maakte de koningin wakker en zij hoorden allebei: 'Als de koning Nanzi laat doden, zullen alle bomen en planten verdrogen.'

'Het kan me niet schelen,' gromde de koning. 'Maar die boef zal ik zeker laten doden.'

'Als de koning Nanzi laat doden, zal er ellende komen op aarde.' De koning ging bij het raam staan om te zien wie die akelige dingen zong. Hij begon te beven van angst toen hij niemand zag en toch de stem vlak bij hem hoorde klinken.

'Als de koning Nanzi laat doden, zal de koningin geen kinderen meer krijgen.'

De koningin kwam uit haar bed en ging naast de koning staan. En ook zij hoorde de stem vlakbij, maar zonder iemand te zien.

'Als de koning Nanzi laat doden, zal de koningin sterven.'

Daar viel de koningin flauw. De koning belde en iedereen in het paleis kwam aanlopen. Te midden van al dat lawaai klonk de stem harder dan ooit tevoren:

'Als de koning Nanzi laat doden, zal de koning zelf sterven.'

De koning werd bleek en zei: 'Laat Nanzi nu meteen los en stuur hem naar huis.'

Onmiddellijk gingen ze Nanzi uit de gevangenis halen.

Deze keek eerst rond en toen hij zag dat alle mensen weer waren gaan slapen, haalde hij zijn zoontje uit het gat en ze holden naar huis.

's Morgens vroeg stonden veel mensen voor de galg om te zien hoe ze Nanzi ophingen. Tegen acht uur kwam de koning naar buiten op het balkon en hij riep zelf: 'Nanzi is vrij, als ik hem laat doden, moet ik zelf sterven.'

'Héééé... Leve Nanzi, leve de koning!' riepen de mensen en druk pratend gingen ze naar huis.

De koning schudde het hoofd toen hij Nanzi hoorde noemen voordat hijzelf werd genoemd. Maar hij zei niets. Hij ging zijn paleis weer binnen en hij deed de deur achter zich dicht.

Er is een opvallend groot verschil tussen dit verhaal en dat van de Ashanti waarin de herkomst van de naam 'Spinverhalen' wordt verklaard. Maar er zijn een paar punten van overeenkomst. De held draagt ongeveer dezelfde naam: Ananse, of afgekort: Nanzi. In beide verhalen weet de held zijn doel door middel van list te bereiken. In het Ashanti verhaal bestaat de list onder andere in het maken van een kleefpop, in het Papiamentse verhaal verwerft de held zijn vrijheid door een geheimzinnige stem te laten klinken die onheilspellende waarschuwingen laat horen. Het motief van de geheimzinnige stem komt ook bij de Ashanti voor, maar in een heel ander verhaal. Dat gaat als volgt.

De moeder van de hemelheer werd ernstig ziek. Men liet een medicijnman komen en die vroeg een flink bedrag aan stofgoud voor zijn diensten. Ananse verscheen voor de hemelheer en zei: 'Die man neemt uw goud voor niets. Hij is niet in staat om zieke mensen te genezen. Laat mij haar maar behandelen. Als ik geen succes heb, heb ik mijn leven verbeurd.' En Ananse vroeg de helft van het bedrag dat de medicijnman had genoemd. De volgende morgen bleek de moeder van de hemelheer overleden te zijn. Ananse zag kans om te vluchten en hij ging naar zijn vriend de rat. 'Rat, jij moet me helpen. Graaf een tunnel die uitkomt onder de verhoging waarop de hemelheer is gezeten.' De rat deed wat hem gevraagd werd. Toen riep Ananse zijn jongste zoon, Ntikuma geheten. Hij gaf hem een hoorn en zei hem in de tunnel te gaan zitten onder de verhoging. Als hij zou merken dat de hemelheer plaatsnam op de verhoging, moest hij zijn hoorn blazen en roepen: 'Als u Ananse laat doden, zal de stam verkommeren. Als u Ananse vergeeft, zal de stam juichen!'

Ntikuma ging in de tunnel op de aangeduide plaats zitten en Ananse ging op weg naar de hemelheer. Toen de beulsknechten van de hemelheer hem zagen, werd hij gegrepen. Die wilden hem meteen terechtstellen. Maar daar klonk een stem: 'Als u Ananse laat doden, zal de stam verkommeren. Als u Ananse vergeeft, zal de stam juichen!'

De mensen riepen: Hoor, hoor!'

En weer klonk de hoorn en riep de geheimzinnige stem zijn waarschuwing. Toen stond de commandant van de lijfwacht op en zei tegen de hemelheer: 'Deze

stam is uw eigendom, hemelheer, én het eigendom van Ya, Moeder-Aarde. Nu staat u op het punt om Ananse te laten doden. Maar Ya, Moeder-Aarde, zegt: "Laat hem gaan." Als u hem dus laat gaan, zal alles goed zijn.'

Toen besloot de hemelheer om Ananse te laten gaan.

Het motief van de waarschuwende stem vanuit de grond krijgt in het Ashanti verhaal veel meer reliëf dan in het Papiamentse verhaal. Hoe machtig de hemelheer ook is, hij moet rekening houden met de wensen van Ya, Moeder-Aarde. In het Papiamentse verhaal is het motief van de stem moeilijk in het algemene kader te integreren.

Tot dusver waren we met twee motieven bezig die zowel in de Ashanti verhalen als in de Antilliaanse voorkomen: de teerpop en de geheimzinnige stem. Met deze motieven krijgen we enige greep op de veelheid van verhalen en varianten ervan. De verhalen zijn herkenbaar door wat erin gebeurt. De vraag *wie* het doet en *hoe* het gedaan wordt, is niet essentieel. 'Wat gebeurt er?' is de vraag die ons kan helpen bij ons zoeken naar de oorsprong van een bepaald verhaal.

DE BETEKENIS VAN DE SPINVERHALEN

Wie zich bij het zoeken naar de betekenis beperkt tot de Papiamentse verhalen komt niet verder dan te constateren dat deze verhalen amusement bieden en dat er veel bij te lachen valt. Een diepere betekenis hoeft er niet achter gezocht te worden. In de tijd van de slavernij lag dit anders. Het kleine, sluwe dier dat de machtigen iedere keer weer beetneemt en de spot met hen drijft, is een gegeven dat de mogelijkheid biedt om althans in verhaalvorm uiting te geven aan de opgekropte gevoelens van verzet tegen de onderdrukking door de slavenhouders. Het dierenverhaal biedt dan de gelegenheid om op verborgen wijze uiting te geven aan kritiek op de machthebbers.

Maar er valt meer op te merken aangaande de betekenis van de spinverhalen. Daarvoor moeten we onze aandacht op de spinverhalen van de Ashanti richten. Dan valt het op hoezeer hier twee werelden door elkaar lopen: de wereld die wij kennen en de wereld van de hemelheer. Daarbij is Ananse, de spin, de verbindende schakel. Hij betreedt de beide werelden. Toch is er geen sprake van dat Ananse als een soort godheid zou moeten worden beschouwd.

Als er één woord is dat het meest geschikt is om de aard van Ananse aan te duiden, dan is het: dubbelzinnigheid. Hij is een schelm die geen normen eerbiedigt en alleen maar uit is op het botvieren van zijn lusten. En tegelijk wordt hij gezien als de figuur op wie bepaalde aspecten van het zo-zijn van de wereld worden teruggevoerd.

Er bestaat een verhaal waarin het ontstaan van ziekten onder de mensen wordt verklaard. Dat heeft te maken met een conflict dat eens is ontstaan tussen de hemelheer en Ananse, waarbij een vrouw de inzet was van de botsing van de twee genoemden. Een ander verhaal verklaart het feit dat de wijsheid onder de mensen werd verspreid. Weer een ander verhaal schrijft het gebruik van de hak in de akkerbouw toe aan Ananse. Het gebruik dat kinderen soms zweepslagen krijgen voor begane ongehoorzaamheid wordt eveneens in een Ananse-verhaal verklaard.

Niet alleen in de spinverhalen van Afrika treffen wij de gestalte aan van een figuur

die enerzijds een ordinaire schelm is die bedrieglijke streken uithaalt en die altijd de lachers op zijn hand heeft, maar die anderzijds wordt beschreven als iemand die is opgetreden in de tijd dat de wereld haar definitieve gestalte begon te krijgen zoals wij die nu kennen.

In de volksverhalen en de mythologie van de Indianen van Noord-Amerika is deze dubbelfiguur al eerder bekend geworden en heeft van de onderzoekers de naam gekregen van 'trickster en culture-hero' (bedrieger en cultuur-brenger). Deze aanduiding heeft algemeen ingang gevonden. Treffender aanduiding voor deze figuur uit de folklore van tal van volkeren is misschien: 'trickster-fixer', die door een Amerikaanse onderzoeker werd gebruikt maar die geen algemene ingang vond. Deze term geeft zowel het aspect van de schelm aan (trickster) als het aspect van de figuur die in de oertijd optrad als een soort dertienderangs-schepper en uit wiens gebroddel sommige gegevens verklaard kunnen worden.

CONCLUSIE

De spinverhalen die in de tijd van de slavenhandel in de Nieuwe Wereld zijn terechtgekomen, hebben weliswaar een belangrijk deel van hun oorspronkelijke dimensie verloren, maar ze bleven voortbestaan en hebben zich aangepast aan het nieuwe milieu. De functie van het uiten van verborgen protest aan het adres van de machthebbers, die in Afrika ook al in de verhalen verscholen zat, kreeg in de Nieuwe Wereld begrijpelijkerwijze een veel grotere betekenis. De spinverhalen zijn de verhalen van de overlevers geworden en op deze wijze hebben ze bijgedragen tot het ontstaan van een eigen identiteit.

De verhalen van de spin Nanzi zijn nog heden ten dage springlevend en ze moeten worden beschouwd als een waardevol onderdeel van de Antilliaanse volkscultuur.

BIBLIOGRAFIE

- Baart, W.J.H., *Cuentanan di Nanzi. Een onderzoek naar de oorsprong, betekenis en functie van de papiamentse spinverhalen*. Oegstgeest 1991 (oorspr. dissertatie Leiden 1983).
Ferrier, Johan, *Het grote Anansi-boek*, 's-Hertogenbosch 1986.
Lichtveld, Noni, *Anansi, de spin weeft zich een web om de wereld*, 's-Hertogenbosch 1984.
Pelton, R.D., *The trickster in West-Africa. A study of mythic irony and sacred delight*, Berkeley 1980.
Rattray, R.S., *Akan-Ashanti Folk Tales*, Oxford 1930.

Tj. A. Westendorp
Uncle Remus in Georgia

De dierenverhalen van Joel Chandler Harris

Joel Chandler Harris, de blanke schrijver en journalist die ons de verhalen en fabels van de zwarte slaven via zijn verteller Uncle Remus heeft overgeleverd, werd geboren in Atlanta, Georgia, in het Zuiden van de Verenigde Staten in 1848. Zijn rode haar had hij van zijn Ierse vader, die hij overigens niet heeft gekend. Hij was zijn leven lang verlegen en teruggetrokken, en hij stotterde. De tijd was die van de laatste decaden van de 19de eeuw, de jaren waarin de zuidelijke staten zich economisch en cultureel probeerden te herstellen van de Burgeroorlog, en waarin de voormalige slaven met hun nieuwe vrijheid zich een eigen bestaan moesten opbouwen.

Harris was in 1862, midden in de Burgeroorlog, op een plantage terechtgekomen als zetter, drukker en redacteur van een krant die op de plantage 'Turnwold' werd uitgegeven. De planter, genoemd naar de 18de-eeuwse Engelse essayist, heette Joseph Addison Turner. Hij stond bekend als een gerespecteerd en geleerd filantroop, en een sympathiek planter die niet vreesde voor een opstand van zijn 180 slaven. Harris zou later vaak vertellen over de trouw en toewijding van Turners slaven aan hun eigenaar. Vaak waren zulke planters, die hun maatschappij graag met die van de oude Grieken vergeleken, klassiek geschoold.

Harris raakte gefascineerd door de verhalen die hij 's avonds van de slaven in hun hutten hoorde. De jonge, aankomende schrijver moet daar ook zijn verteltechniek hebben ontwikkeld. Hij merkte al snel dat je veel gemakkelijker als toehoorder werd geaccepteerd, als je zelf een verhaal boeiend kon vertellen. Toen in 1865 de oorlog voorbij was, kwam een einde aan de krant en Harris begon aan zijn lange carrière als politiek journalist. Bij de befaamde *Atlanta Constitution* vond hij aan het bureau tegenover hem niemand minder dan Henry W. Grady, een vooraanstaand figuur die een jarenlange campagne voerde om het verleden te vergeten en het Zuiden de moderne wereld van het kapitalisme binnen te voeren. Aan zijn eigen bureau zat de stille en verlegen Harris jarenlang zijn politieke artikelen te schrijven, die interessant genoeg waren om in 1931 te worden verzameld. Grady en Harris waren geen hervormers. Wel schreven ze met het doel een verzoening tot stand te brengen tussen het verslagen Zuiden en het Noorden.

Harris bleef het verleden koesteren en romantiseerde zelfs het Ante-Bellum, zoals blijkt uit zijn krantartikelen, zijn correspondentie en vooral ook uit zijn literair werk. Nostalgie en een diep verlangen naar de rustige oude tijd op de plantage kenmerkten zijn hele leven en werken. Hij schreef hierover: 'Ik heb nooit iets met de slavernij te maken gehad, maar ik weet dat in sommige aspecten de slavernij

mooier en inspirerender was dan de verhoudingen tussen werkgevers en werknemers nu' (Julia Collier Harris, 1931:129).

Hij geloofde ook niet dat discussie of agitatie op het gebied van de rechten van de zwarten ooit maar iets had bijgedragen aan verbetering van hun situatie. Hij was het eens met de zwarte leider Booker T. Washington, die zijn volgelingen het zogeheten meliorisme voorhield: zorg ervoor dat je vooruitgaat op de gebieden die daarvoor de gelegenheid bieden. Laat de burgerrechten maar voor wat ze zijn – die volgen later wel.

Harris was niet de eerste die zwarte dierenverhalen publiceerde. Een tijdgenoot beschreef al in 1866 een verhaal dat hij had gehoord in het Gullah dialect over 'Buh Rabbit' en 'Buh Wolf'. De folklore, een van oorsprong Amerikaanse term zoals M.H. Abrams meldt, was in opkomst. Harris schreef in 1881 een erudiet artikel in een populair-wetenschappelijk tijdschrift over dit onderwerp. Hij bleek in korte tijd goed in het onderwerp thuisgeraakt te zijn. Hij had geleerd dat een goed folklorist een versie van een fabel eerst verifieerde voordat hij deze publiceerde. Onder verifiëren verstond hij dat hij het verhaal verscheidene malen van zwarten moest hebben gehoord. Het lezen van versies die in een tijdschrift waren opgetekend, telde voor hem niet. Hij moest de verhalen zelf horen. De wetenschap noemt zo iemand een participierend observator in een geïnduceerde, natuurlijke setting. Wel verzuimde Harris ons in te lichten over zijn informanten, zoals een echte wetenschapper zou hebben gedaan.

Hij verwees naar de Afrikaanse bronnen van veel van zijn verhalen (latere experts schrijven twee van de drie aan Afrika toe), maar hij wist ook dat er aanwijsbare invloeden uit Europa en uit de cultuur van de Amerikaanse Indianen waren. De mogelijkheid dat de wetenschap ooit de verspreiding van de dierenverhalen met enige exactheid zou kunnen beschrijven, achtte hij uitgesloten. Velen hebben ondertussen Joel Chandler Harris erkend als een belangrijke stimulerende invloed op de herleving van de interesse in folkloreteksten en waarden zijn pionierswerk bij het optekenen van de fabels die zonder hem zeker verloren zouden zijn gegaan.

Veel van zijn vroege stukken hadden de vorm van een dialoog uit de zwarte-en-witte minstrelshow, met een aangever en een hulpeloos-komisch slachtoffer. Beide rollen werden door zwartgemaakte blanken gespeeld, die zich vaak grote moeite gaven om hun rol perfect te leren spelen. Zo volgde een van de minstrelen de ezelskar van een zwarte meloenverkoper net zolang tot hij diens spreken, roepen en manieren volledig onder de knie had. Dit vergrootte het pathos van de voorstelling waarin de situatie van de zwarten schrijnend tot uiting kon komen. De vraag of zo'n voorstelling vernederend was voor de zwarte bevolking, zoals de voorstanders van afschaffing van de slavernij stelden, is nog steeds niet opgelost. De controverse had tot gevolg dat zwarten soms werd verweten dat ze geen gevoel voor humor hadden. Door de werkelijk-zwarte Uncle Remus tot vaste verteller te maken van zijn fabels en verhalen en de minstreeldialoog af te schaffen loste Harris het probleem voorgoed op.

Harris koesterde de goede oude tijd van het Ante-Bellum, maar de zwarte verhalen die hij geplaatst kreeg in de *Constitution* hadden sterk subversieve elementen. Het raamwerk waarbinnen de fabels worden verteld, is hier van veel belang. De schetsen beginnen met de oude, wijze slaaf Uncle Remus, die altijd nuttig bezig is: hij verzoolt

schoenen, verstelt kleren en vlecht rieten manden. Hij vertelt dan de fabel aan het zoontje van de planter. Het jongetje stelt vragen of geeft commentaar namens de lezer en vormt de verbinding met de buitenwereld. (Twintig jaar na het begin, rond 1900, neemt het zoontje van de inmiddels opgegroeide eerste luisteraar over, maar Uncle Remus blijft al die jaren een tijdloze figuur.) Dit raamwerk, het inleiden van het verhaal en de afsluiting ervan, neemt ongeveer de helft van de verhalen in beslag. Zodra Uncle Remus met het hoofdverhaal begint, gaat hij over in dialect. Dit moment geeft precies de grens aan tussen de blanke wereld van de plantage en de fantasiewereld van de slaven. Voor sommige lezers, zoals Mark Twain, is dit raamwerk het boeiendste onderdeel van de verhalen. De wereld van de plantage wordt door Harris inderdaad gedetailleerd en subtiel weergegeven: de verhoudingen tussen de blanke familie, de huisslaven zoals Uncle Remus, en de veldslaven, met daaromheen nog de zogenaamde arme blanken die bescherming genieten van de rijkere blanken, vormen een gecompliceerd sociaal geheel. Mark Twain nam de fabels op de koop toe.

Uncle Remus staat centraal in de vertelsituatie, hoewel ook andere vertellers optreden. African Jack ofwel Daddy Jack die het Gullah dialect van de kustbewoners van Georgia spreekt, is daarvan een voorbeeld. In het twintigtal verhalen waarin wezens van bovennatuurlijke oorsprong, zoals duivels en spoken, en bijgeloof een rol spelen, is Daddy Jack vaak de verteller. Hij interrumpeert Uncle Remus soms om zijn eigen versie van een verhaal te geven. In de hoofdstukken 39 tot 43 van *Nights with Uncle Remus* passeert zo een vijftal versies van het verhaal waarin Brer Rabbit en Brer Fox besluiten hun moeder te verkopen om hun honger te lenigen. Zoals Brer Rabbit de vos klopt door wel diens moeder maar niet zijn eigen moeder te verkopen, zo komt Uncle Remus gemakkelijk als overwinnaar uit deze vertellersstrijd te voorschijn.

Laten we ons nu richten op de dierenverhalen of fabels zelf. M.H. Abrams noemt als vertegenwoordigers van het genre Aesopus, La Fontaine, Chaucer, John Gay (in de 18de eeuw), en de 20ste-eeuwse James Thurber en George Orwell. Pas in de 5de druk van zijn bekende *A Glossary of Literary Terms* wordt Harris vermeld, een teken, lijkt mij, niet van de twijfel over de kwaliteit of het genre van de Uncle Remus-verhalen maar van onzekerheid over wat nu 'de politieke correctheid' van de fabels zou worden genoemd. Mag een zwarte verteller wel worden voorgesteld als iemand met eigenschappen die vaak met Oom Tom worden geassocieerd? En zit er niet iets neerbuigends of zelfs vernederends in die oude verhalen, nog in dialect ook? Deze twijfel speelde vooral in een periode waarin veel zwarten hun recht zochten via gewelddadige acties. Voor veel Amerikanen, ook voor zwarte, rust nog een soort taboe op wat sommigen als primitieve verhalen beschouwen. Harris zelf zat ook gevangen in dit dilemma. Enerzijds protesteerde hij tegen darwinistische voorstellingen als zouden 'zijn' fabels een primitieve en dus inferieure cultuur vertegenwoordigen, anderzijds wilde hij zich hoeden voor de suggestie dat hij zich voor het karretje van de onderdrukte zwarten liet spannen. Rassenverhoudingen in de Verenigde Staten blijven voorlopig nog delicaat. Zo heeft Walt Disney's film over de verhalen, 'Het Lied van Het Zuiden', met Uncle Remus als een echte Oom Tom, geen schijn van kans op terugkeer in de bioscoop. Dit geldt natuurlijk niet voor de Disneyfiguren Broer Konijn en Knabbel en Babel, die weinig voorstellen en ongestoord hun gang kunnen gaan.

Hij was zo'n jaar of dertig toen hij het nu zo bekende 'Tar Baby' (De teerpop) publiceerde. Het blijft, samen met 'De Doornenstruik', een van zijn beste fabels. Toch

is 'De teerpop' niet typisch voor de fabels van Harris, want juist hier verliest Brer Rabbit de slag. Hij heeft zich de arrogantie aangemeten van de blanke meester en omdat de zwarte pop hem niet nederig begroet, wordt hij kwaad. Hij zal aan de pop met handen en voeten blijven vastkleven en pas in het volgende verhaal kan hij zich redden. (Hetzelfde is het geval bij versies van het verhaal waarbij Nanzi, de spin, betrokken is; zie de bijdrage van Baart, p. 249v.)

Zijn leven lang bleef Harris zijn verzameling uitbreiden. Aan vrienden en kennissen vroeg hij materiaal: hij had voldoende aan een schetsmatig plot om zijn verhaal te kunnen schrijven. Het liefst hoorde hij de verhalen direct vertellen. Bekend is de scène op het station van Atlanta toen hij zich bij een groep zwarten voegde; door zijn 'De teerpop' te vertellen kreeg hij een schat aan andere fabels te horen. Toen hij in 1907, een jaar voor zijn dood, door president Theodore Roosevelt op het Witte Huis werd uitgenodigd, had hij het hoogtepunt van zijn roem bereikt. Hij had, buiten al zijn andere werk, zes boeken met verhalen en fabels gepubliceerd.

Als we de sociaal-culturele achtergrond laten rusten en de verhalen meer zuiver-literair of zelfs folkloristisch benaderen, dringt de vraag zich op: Wat maakt de verhalen en fabels zo interessant? Literaire critici vinden veelal de vertelstrategie het belangwekkendst. Folkloristen hebben zich vooral beziggehouden met de tekst van de fabels zelf. Ze zijn erop gebrand de afkomst van de verhalen te traceren, en te onderzoeken uit welke cultuur de fabel komt, om aldus de verhalen in te passen in een groter geheel. De verteltechniek zelf kan dan een aanwijzing zijn en elementen bevatten die bekend zijn uit Westafrikaanse vertellingen. Zo is het een vast onderdeel van de verteltrant van Uncle Remus dat geluiden die in de vertelling voorkomen, worden nagebootst. Als Brer Rabbit hardloopt, gaan zijn voeten 'lippety-clippety, clippety-lippity'. Als er wordt geslagen, klinkt dit als 'blip! blip!', 'blam! blam!', of 'swishy-swushy, splashy-splishy', enzovoort. Er zijn nog andere conventies, zoals veelvuldige herhalingen van hetzelfde woord als een handeling zelf wordt herhaald. Kenners verzekeren ons dat dit een overblijfsel is uit de Westafrikaanse vertelkunst.

Soms komt de techniek te hulp bij de vraag waar een verhaal vandaan zou kunnen komen. Een enkel voorbeeld: als in een fabel een waterput voorkomt waarin het mechanisme van een katrol een rol speelt, kan worden uitgezocht of deze techniek in een bepaald gebied bekend was. Zekerheid is in zo'n geval moeilijk te geven, maar soms zijn de indicaties redelijk overtuigend.

Ook in de sociaal-culturele dimensies is uiteraard naar Afrikaanse elementen gezocht. Een acceptabel klinkende theorie over de oorsprong en de populariteit van de Afrikaanse fabel stelt dat in een hechte dorpssamenleving waarin veel van het individu wordt gevraagd, de drang tot ontsnapping uit de strak geregelde gemeenschap groot is. Het verhaal begint dan met een situatie waarin een sociaal contract is verbroken. Iemand komt iets te kort, of er is een ongelijke verdeling van goederen of van privileges. Dit moet worden rechtgezet. Op het eind van de fabel blijkt dat inderdaad te gebeuren. De manier waarop dit wordt bereikt, is het eigenlijke verhaal dat steunt op leugen en bedrog, maar dit wordt volledig gerechtvaardigd door het goede doel. Hierin kan de verteller zijn fantasie uitleven waarin ontsnapping aan de strikte regels een belangrijk element vormt.

In Amerika heeft men meer specifiek geprobeerd de culturele betekenis van de

fabels te zoeken in de wereld van de slavernij. Harris zelf heeft erop gewezen dat Brer Rabbit, in de woorden van Harris het zwakste en onschuldigste van de dieren, de intelligente maar subversieve slaaf symboliseert. De inleiding van de verhalen met als thema niet-nagekomen sociale afspraken (vaak een beloofde maaltijd of gunst), verbroken contracten, of de ongelijke verdeling van goederen is kort bij Harris. De reden zou kunnen zijn dat in een wereld van zulk groot onrecht de nadruk vanzelf meer zal liggen bij de manier waarop de macht wordt aangevallen dan bij het formuleren van het onrecht: de slimheid moet met alle mogelijke fantasierijke middelen de macht onderuit halen. Ten slotte moet de slaaf overleven. In een wereld van spel en tegenspel, van maskers en verhullingen, moet de slaaf de zwakheid van zijn tegenspeler bestuderen en deze kennis benutten. Als hij diens gierigheid, ijdelheid, zelfingenomenheid, nieuwsgierigheid, wellustigheid en trots doorziet, kan hij deze tegenstander manipuleren.

Per verhaal wordt nooit meer dan één enkele zwakke eigenschap van de tegenstander uitgebuit. De fabels blijven dus overzichtelijk. Sterke beesten zoals de leeuw, de olifant, de beer of de stier zijn gegarandeerde verliezers.

Een schildpad in een veld moet een brand geduldig over zich heen laten gaan tot het veld helemaal verschroeid is. Een ander dier moet water in een zeef vervoeren, maar wordt gered omdat hij bedenkt dat als je de zeef met modder dichtmaakt de opdracht kan worden uitgevoerd. Is Brer Rabbit, die bijna altijd superieur is aan zijn tegenstanders, kwetsbaar en zwak, en daarom de ideale figuur om de zwarten te laten zien wat de mogelijkheden zijn om zich te verzetten tegen de tirannie van de baas en zich te verzekeren van overleving?

In die rol toont hij een innemende en energieke vrolijkheid. Hij bespeelt met verve de trommel, zingt als de beste, en hij mag natuurlijk liegen, stelen en saboteren zoveel hij wil. Maar hij kan zijn vijanden ook met plezier doden. Dit laatste gebeurt in 'Het Verschrikkelijke lot van Brer Wolf' als het slachtoffer in een kist zit en Brer Rabbit water opzet voor een kopje thee en vervolgens het kokende water langzaam over de wolf uitgiet. Hij presteert het de vos te vermoorden en zijn echtgenote een soep getrokken van zijn hoofd te laten koken. Hij zet het haar nog voor ook. Het is niet ongebruikelijk dat een ander de schuld krijgt voor zijn escapades of diefstallen. Een ruime mate van wreedheid kan hem derhalve niet worden ontzegd. Dat de boosdoener soms zelfs vergiffenis krijgt, en dat Harris de moraal zelden expliciet vermeldt, maakt het er voor de politiek-correcte Amerikaan tegenwoordig niet gemakkelijker op.

Anderen wijzen erop dat Brer Rabbit niet altijd wint. Als de verhalen bedoeld zijn om de intelligentie van de zwarte slaven en speciaal van Brer Rabbit onder de aandacht te brengen, is het merkwaardig dat hij soms verliest. Dit zou kunnen worden verklaard uit het feit dat sommige Afrikaanse verhalen niet zijn aangepast, wellicht vanwege bijzondere kwaliteiten. Zoals hierboven al is gesteld, wint het geheel van de fabels aan kracht als de fouten die aan de kaak worden gesteld door de held zelf worden gemaakt. Brer Rabbit wil soms de omstandigheden dwingen, hoewel hij zou moeten weten dat alleen door ogenschijnlijk te zwichten en mee te geven, door anderen fouten te laten maken en door het spel mee te spelen, de onderdrukte slaaf van zijn zwakte een deugd kan maken.

De verhalen geven veel stof ter overweging, en dit stuk is er zeker niet in geslaagd de complexiteit van de Uncle Remus-verhalen, sociaal, literair of folkloristiek, volledig te bespreken. Rest ten slotte de vraag: wat moeten wij met de verhalen in de jaren '90? Carl Jung definieert zijn archetypen als 'de neerslag van de constant herhaalde ervaringen van de mensheid'. Al eerder schreef hij dat ons zelf een symboliek kent die theriomorfisch is, dat wil zeggen: de vorm van dieren aanneemt. Willen we ons zelf doorgronden, dan is het lezen en bestuderen van de dierenverhalen en -fabels van Joel Chandler Harris zeer aan te bevelen.

BIBLIOGRAFIE

- Harris, Joel Chandler, *Nights with Uncle Remus*, Boston/New York 1883.
-, *Uncle Remus and his Friends: Old Plantation Stories, Songs and Ballads with Sketches of Negro Character*, New York 1893.
-, *Uncle Remus: his Songs and his Savings*, New York 1894.
-, *The Complete Tales of Uncle Remus*, Richard Chase (ed.), Atlanta 1955.
Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, New York (1941) 1971.
Bickley, R. Bruce, Jr., *Critical Essays on Joel Chandler Harris*, Boston 1981.
Harris, Julia Collier, *The Life and Letters of Joel Chandler Harris*, Boston 1918.
-, (ed.), *Political Essays of Joel Chandler Harris*, Chapel Hill, N.C., 1931.
Baer, Florence, *Sources and Analogues of the Uncle Remus Tales*, Helsinki 1954.
Cousins, Paul M., *Joel Chandler Harris, a Biography*, Baton Rouge, Louisiana, 1968.

Over de auteurs

Ernst van Alphen (1958) doceert Algemene Literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit Leiden. Hij promoveerde op een studie over leesconventies, getiteld *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer* (Coutinho 1988). Andere boekpublicaties van zijn hand zijn *Bang voor schennis? Inleiding in de ideologiekritiek* (HES 1987) en *Francis Bacon and the Loss of Self* (Reaktion Books/Harvard University Press 1992).

W.J.H. Baart (1914) studeerde theologie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Van 1950-1956 was hij als predikant werkzaam op Aruba. Van 1957-1970 stond hij als predikant in Blaricum. In 1970 werd hij wetenschappelijk ambtenaar aan de universiteitsbibliotheek te Leiden. In 1983 promoveerde hij op een proefschrift over de Papiamentse spinverhalen: *Cuentanan di Nanzi. Een onderzoek naar de oorsprong, betekenis en functie van de Papiamentse spinverhalen* (1991, 2de vermeerderde druk).

Jet Bakels (1958), studeerde culturele antropologie in Amsterdam. Daarna werkte zij enige jaren als gast-conservator in verschillende volkenkundige musea, onder andere aan een serie tentoonstellingen in het Museon over de symboliek van textiel in Indonesië. Momenteel is zij verbonden aan het Centrum voor Niet-Westerse Studies te Leiden waar ze een proefschrift schrijft over de rol en betekenis van de tijger en de krokodil in Indonesië. Zij deed verschillende malen veldwerk op Java en Sumatra.

A.Th. Bouwman (1958) studeerde Nederlands aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. In april 1991 promoveerde hij in Leiden op het proefschrift *Reinaert en Renart. Het dierenepos 'Van den vos Reynaerde' vergeleken met de Oudfranse 'Roman de Renart'*. Thans is hij als adjunct-conservator verbonden aan de Universiteitsbibliotheek te Leiden, afdeling Westerse handschriften.

Thomas de Bruijn (1962) studeerde Indologie in Leiden en specialiseerde zich daarbij op de middeleeuwse Hindi literatuur die is geschreven door Indische soefis. Op het moment is hij als assistent-in-opleiding bij het Centrum voor Niet-Westerse Studies van de Rijksuniversiteit Leiden bezig met de voltooiing van zijn proefschrift over de *Padmāvat* van Malik Muḥammad Jāyasī.

L.A. van Daalen (1939) studeerde klassieke letteren en Sanskriet aan de Rijksuniversiteit Utrecht, waar hij in 1980 promoveerde op het proefschrift *Vālmiki's Sanskrit*. Zijn onderzoek is momenteel voornamelijk gericht op Vākpati's Gaudāvaha, een literair gedicht uit de eerste helft van de 8ste eeuw n.C., in het Māhārāṣṭrī, een Middellindische taal. Hij was sinds 1967 verbonden aan het Instituut voor Oosterse Talen in Utrecht, laatstelijk als universitair docent. Sinds de fusie van de Utrechtse en Leidse Indologie per 1-9-92 is hij universitair docent voor Sanskriet en Middellindisch aan het Instituut Kern in Leiden.

Gert-Jan van Dijk (1963) studeerde Griekse en Latijnse Taal en Cultuur aan de Katholieke Universiteit Nijmegen. Sinds 1990 werkt hij als assistent in opleiding bij de vakgroep GLTC

van deze universiteit aan een proefschrift over de functie van fabels in de Griekse literatuur. Daarnaast doceert hij klassieke talen op het Stedelijk Gymnasium te 's-Hertogenbosch en het Dr. Mollercollege te Waalwijk.

K.A.E. Enenkel (1959) studeerde kunstgeschiedenis, geschiedenis en Latijnse taal- en letterkunde aan de Universität Wien en Griekse en Latijnse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden, waar hij in 1990 promoveerde op het proefschrift *Francesco Petrarca's De vita solitaria. Buch 1. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar* (Brill, Leiden 1990). Hij is gespecialiseerd op het gebied van de ideeëngeschiedenis van de renaissance, met bijzondere aandacht voor diachronie en Nachleben. Sinds 1983 is hij werkzaam voor de vakgroep Griekse en Latijnse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden en heeft sindsdien diverse artikelen gepubliceerd op het gebied van het Neolatijn.

J.M.M. Houppermans (1950) studeerde Franse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen, waar hij in 1982 promoveerde op een proefschrift over Raymond Roussel (*Raymond Roussel. Écriture et Désir*, Librairie José Corti, Paris 1985). Hij is thans werkzaam aan de Rijksuniversiteit Leiden bij de vakgroep Franse taal- en letterkunde en verricht vooral onderzoek op het gebied van de moderne Franse literatuur.

W.L. Idema, geboren 1944, hoogleraar Chinese Taal- en Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden, publiceerde verschillende studies op het terrein van de traditionele Chinese spreektaalliteratuur. Daarnaast vertaalt hij Chinese poëzie in het Nederlands. Voor zijn *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie* (Meulenhoff, Amsterdam 1991) ontving hij de Martinus Nijhoff-prijs 1992.

Marijke Klokke is als adjunct-conservator verbonden aan de afdeling Oosterse Letteren en Geschiedenis van de Universiteitsbibliotheek te Leiden en als universitair docente cultuurkunde van Indonesië aan de Vakgroep Talen en Culturen van Zuidoost-Azië en Oceanië, Rijksuniversiteit Leiden.

Theo J.H. Krispijn (1949) studeerde theologie en semitische talen aan de Rijksuniversiteit Leiden met als hoofdrichting assyriologie. Hij specialiseerde zich in Leiden en München binnen de assyriologie in de Sumerische taal- en letterkunde. Hij is verbonden als universitair docent aan de vakgroep Assyriologie voor het onderwijs in de Sumerische taal, het schrift en de godsdienst van Mesopotamië. Publikaties op het gebied van de oudste Mesopotamische lexicale tradities, Sumerische taalkunde en de Oudmesopotamische muziek. Zijn dissertatie handelt over de verbale morfologie van het Vroeg-Nieuwsumerisch (ca. 2200 v.C.).

Remke Kruk (1942) studeerde Arabisch en Nieuw-Perzisch aan de Rijksuniversiteit Leiden. Van 1967 tot 1969 was zij verbonden aan de afdeling Arabisch van de Leidse Universiteit, van 1969 tot 1989 doceerde zij Arabische taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Utrecht, en sinds 1990 is zij hoogleraar Arabische taal en cultuur aan de Rijksuniversiteit Leiden. Ze promoveerde in 1978 op een uitgave van de 9de-eeuwse Arabische vertaling van Aristoteles' *De Partibus Animalium*. Haar onderzoek en publikaties betreffen de Grieks-Arabisch-Latijnse wetenschapsoverdracht, de middeleeuwse Arabische natuurfilosofie en de Arabische literatuur. Zij publiceerde Nederlandse vertalingen van twee klassieke Arabische werken, namelijk Ibn Hazms *Ring van de Duif* (1977, met J.J. Witkam) en Ibn Tufayls *Hayy ibn Yaqzân* (1985).

H.M.J. Maier studeerde Indonesische talen aan de Rijksuniversiteit Leiden. Doceerde Indonesische taal- en letterkunde in Leiden en Nijmegen en was als visiting professor werkzaam aan Cornell University in de Verenigde Staten. Promoveerde in 1985 op een proefschrift over de Maleise *Hikayal Merong Mahawangsa* (*In the Center of Authority – the Malay Hikayal Merong Mahawangsa*) (Cornell 1988). Werd eind 1986 benoemd tot hoogleraar Indonesische taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Publiceerde over Maleise literatuur en vertaalde een aantal teksten uit het Indonesisch en het Maleis.

Annie Meintema (1943) is als universitair docent verbonden aan de vakgroep Slavische taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Haar onderwijs en onderzoek betreffen de Russische literatuur. Publikaties op het gebied van de Russische literatuur uit de 18de, 19de en 20ste eeuw. Zij is bezig met een proefschrift over de invloed van Georg Lukács op de Russische literatuurkritiek in de jaren '30 van de 20ste eeuw.

Sjaak Onderdelinden (1939) studeerde Duitse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Na vier jaar leraarschap bij het voortgezet onderwijs in Amsterdam sinds 1966 werkzaam aan de Rijksuniversiteit Leiden, thans als hoofddocent voor Duitse letterkunde na 1600. Promoveerde in 1974 op een proefschrift over de verteltechniek van Conrad Ferdinand Meyers raamvertellingen. Naast een viertal verdere publikaties over C.F. Meyer, artikelen over modern toneel (onder meer over stukken van Bertolt Brecht, Peter Weiss, Rolf Hochhuth en over het documentaire drama), televisiedrama en literatuurdidactiek.

Mineke Schipper doceert interculturele literatuurwetenschap aan de Vrije Universiteit Amsterdam en de Rijksuniversiteit Leiden. Zij publiceerde onder meer *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur* (1979); *Afrikaanse letterkunde* (1990); *Ongehoorde woorden. Vrouwen en literatuur in Afrika, Azië en Latijns-Amerika* (1984); *Beyond the Boundaries. African literature and literary theory* (1990); *Source of All Evil. African proverbs and sayings on women* (1991).

P.H. Schrijvers (1939) is hoogleraar Latijnse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Hij publiceerde studies over Latijnse literatuur – poëzie en proza –, over Nederlandse poëzie en poëtica, en vertalingen van Lucretius, Horatius en Lipsius.

Paul J. Smith (1953) studeerde Franse taal- en letterkunde in Leiden. Sinds 1978 is hij als docent Franse letterkunde verbonden aan de Rijksuniversiteit Leiden. In 1985 promoveerde hij op het proefschrift *Voyage et écriture. Étude sur le Quart Livre de Rabelais* (handelseditie Droz, Genève 1987). Hij publiceerde verscheidene artikelen over de Franse letterkunde van de renaissance (Rabelais, Montaigne, de Pléiade) en de moderne tijd (René Char, Albert Cohen, Marguerite Yourcenar). Hij is mederedacteur van de bundel *Het beeld van de vreemdeling in de westerse en niet-westerse literatuur*, Ambo, Baarn 1990, en *Lectures de René Char*, Rodopi, Amsterdam 1990.

Willem Stoetzer (1945) is universitair docent bij de Vakgroep Talen en Culturen van het Islamitische Midden-Oosten van de Rijksuniversiteit Leiden. Van zijn hand verschenen *Theory and Practice in Arabic Metrics* (Leiden 1989) en *Arabische Grammatica in Schema's en Regels* (Muiderberg 1991).

Madeleine van Strien-Chardonneau, studeerde klassieke talen in Frankrijk en Franse taal- en letterkunde in Leiden. Sinds 1985 is ze werkzaam bij de vakgroep Franse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. In 1992 promoveerde ze in Groningen op het proefschrift *Le Voyage de Hollande'. Récit de voyageurs français dans les Provinces-Unies 1748-1795*. Publikaties op het gebied van de Franse literatuur uit de 18de en 20ste eeuw.

Norbert Voorwinden (1934) studeerde Duitse taal- en letterkunde in Leiden van 1959 tot 1963, promoveerde in 1973 op een proefschrift over het Oudhoogduitse *Merigarto*-fragment (*Merigarto. Eine philologisch-historische Monographie*). Was van 1963 tot 1969 als leraar werkzaam bij het voortgezet onderwijs in Rotterdam, van 1966 tot 1976 als docent aan de School van Taal- en Letterkunde in Den Haag en sinds 1969 aan de Rijksuniversiteit Leiden. Thans universitair hoofddocent voor Duitse taal- en letterkunde van de middeleeuwen. Publikaties op het gebied van de historische taalkunde en de middeleeuwse letterkunde, vooral op het gebied van heroïsche epiek, met name het *Nibelungenlied*.

Tjebbe Westendorp redigeerde in 1991 met Valeria G. Lerda, *The United States South: Regionalism and Identity*, Bulzoni, Rome. Hij is medevoorzitter van het Europese 'Southern

Studies Forum', en voorzitter van de Nederlandse T.S. Eliot Society. Behalve over het Amerikaanse Zuiden publiceert hij ook over onder andere moderne Ierse poëzie en Samuel Beckett.

Namenregister

- Aarne, A. 241
 Abdulkadir, Abdullah 214
 Abraham *zie* Ibrahim
 Abrams, M.H. 255, 256
 Abû Hayyân al-Tawhîdî 166
 Abû l-'Iyâl 161
 Abû 'Ubayd 163
 Adama van Scheltema, C.S. 83
 Aeschylus 28, 30
 Aesopus 14, 15, 18, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 37, 39, 40, 41, 42, 63, 66, 68, 75, 77, 79, 84, 86, 89, 103, 104, 120, 121, 158-161, 164, 176, 225, 238, 256
 Agrippa Menenius Lanatus 40
 'Alâ' ud-Dîn 179
 Alciato, Andrea 66
 Alexander de Grote 190
 'Amr b. Kulthûm 160
 Anbeek, T. 124
 Aptonius 32-33, 34
 Apollinaire 93, 98
 Apuleius 39
 Archilochus 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32
 Arezzo, Rinuccio d' 41, 43
 Aristophanes 22-23, 28
 Aristoteles 19, 23-24, 25, 26, 31, 35, 58, 118, 153
 Arntzen, H. 121
 'Aţţar, Farîd ad-Dîn 187, 189, 190
 Aue, Hartmann von 51
 Augustinus 58
 Augustus 14
 Aulus Gellius 43
 Aysûb *zie* Aesopus

 Babrius 17, 24-25, 37
 Bai Juyi 230-231
 Barbaro de Oudere, Ermolao 40, 41
 Barentsz, Willem 72
 Barlow, Francis 77, 79, 80
 Bassy, Alain-Marie 72
 Batteux, Charles 83, 84, 85, 86, 88

 Baudo[u]in, Jean 72-73, 74, 75, 77
 Behn, Aphra 77
 Benfey, Th. 170, 171
 Bevilacqua, Lorenzo 40, 43
 Bédnyj, Demján 109, 110
 Bidpai 84
 Boccaccio, Giovanni 38-40, 41, 44
 Boeddha 9, 171, 178, 194, 195, 196, 197, 231, 236
 Boileau-Despréaux, Nicolas 83, 86
 Boner, Ulrich 54
 Borcht, Pieter van der 72
 Brandaan 65
 Brant, Onophrio 44
 Brant, Sebastian 40, 43, 44
 Brecht, Bertolt, 114-116, 121
 Breton, André 93
 Briot, Isaac 72, 73, 74
 Bristol, E. 105, 106
 Bronzwaer, W. 126-127
 Butor, Michel 93

 Cabanne, P. 98, 100
 Callimachus 28, 29
 Camerarius, Joachim 44-45
 Cao Zhi 232
 Carroll, Lewis 93
 Carrouges, Michel 99, 100
 Catharina II 111
 Cervantes Saavedra, Miguel de 82
 Chabo, B. 241
 Chaucer, Geoffrey 256
 Chauveau, François 73, 76
 Chauvin, V. 159
 Cheráskov, M.M. 106
 Chrétien de Troyes 51
 Cicero 13
 Clayn, Francis 75
 Codrington, Robert 77
 Coleridge, Samuel Taylor 125
 Colin, R. 242
 Collardelle-Diarrasouba, M. 242, 244

- Confucius 223
 Connis 26
 Corneille, Pierre 83
 Correr, Filippo 41
 Correr, Gregorio 41, 45-46
 Corrozet, Gilles 66, 67, 68, 69, 72
 Court, Pieter de la 77, 79, 80
 Cybissus 26
- Dali, Salvador 100
 al-Damirî 160
 Dati, Leonardo 41
 Day, L.B. 189
 Dene, Eduard de 69
 Denikin, A.I. 110
 Descartes, René 87
 Diop, B. 242, 243, 244
 Disney, Walt 10, 256
 Dorat, Claude-Joseph 84, 86
 Doré, Gustave 73
 Du Fu 230
 Duchamp, Marcel 98-100
- Edgerton, F. 170
 Effendi, T. 213, 214
 Eisenstein, H. 160
 Engels, Friedrich 109
 Epictetus 15
 Epicurus 29, 30
 Erinstein, abdis van 52
 Erpenius, Thomas 159
 Eumaeus 28
 Ewald, Dieter 97
- Faik-Nzuji, Cl. 239
 Falk, H. 170, 171
 Feng Xuefeng 225
 Fens, K. 126
 Fletcher, Agnus 125
 Florian, Jean-Pierre Claris de 82-90
 Fonelleda, Arnaldo da 41
 Fontaine, Jean de La 15, 68, 71, 73, 75, 76,
 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 94 104,
 106, 119, 121, 159, 238, 256
 Fonvîzin, D.I. 106
 Foppens, Jan Frans 73, 75
 Foucault, Michel 94
 Fournival, Richard de 59
 Freitag[ius], Arnoldus 69
 Frisch, Max 118
 Froben, Johannes 40
 Furetière, Antoine 88
 Fuscus 19
- Galle, Philippe 69
 Gay, John 84, 256
- Geib, R. 170, 171, 173, 174
 Gellert, Christian Fürchtegott 89, 104, 119,
 121
 Gelre, graaf en gravin van 59
 Gheeraerts, Marcus 69, 70, 72, 73, 77, 80
 Gillis, Pieter 44
 Goethe, Johann Wolfgang von 55, 118, 125
 Grady, Henry W. 254
 Graf, A. 62
 Grandville 73
 Grass, Günter 113-114, 121
 Gregorius Corrarus *zie* Correr, Gregorio
 Grimm, Wilhelm 113
 Grimm, Jacob 47, 55, 113
 Guarini, Guarino 40
- Haji Rifaidin 204n.
 Hamza al-Isfahânî 161, 165
 Harpe, Jean-François de La 82
 Harris, Joel Chandler 254-259
 Hassauer-Roos, F. 89
 Haudent, Guillaume 68
 Heemskerck, Jacob van 72
 Heinrich der Glîchesaere 48, 50, 55
 Hendrik VI 52
 Heraclius de Cynicus 32
 Herder, Johann Gottfried von 87
 Herger 48, 54
 Hermogenes 30-31
 Herodotus 25, 26, 27
 Hertel, J. 169, 170, 171, 173
 Hesiodus 26, 27, 30, 32
 Heyns, Zacharias 169
 Hollar, Wenceslaus 75, 77, 78, 80
 Homberch 63
 Homerus 26, 27, 28, 32
 Horatius 13, 14, 15, 19, 20, 118
 Horatius Flaccus 38
 Hugo, Victor 98-99
 Hugo van Dagsburg 52
- Ibn al-A'râbî 165
 Ibn al-Muqaffa' 159
 Ibn al-Nadîm 159
 Ibrahim, profeet 207-208
 Ibrâhîm al-Bayhaqî 166
 Ibu Rohani 204n.
 Iriarte, Tomas de 85
 Isidorus van Sevilla 58
- al-Jâhîz 149, 160
 Jarry, Alfred 99
 Jâyasî 178-191
 Johannes van Capua 169
 Julianus 32
 Jung, Carl 259

- Juvenalis 16
- Kafka, Franz 93, 99, 116-117, 118, 121
- Kang Hai 235
- Karel de Grote 64
- Kautilya 173
- Keba Hadi Sise 244
- Keyser, Hendrick de 203
- Khurāfa 158
- Kleist, Heinrich von 117-119, 121
- Klinkert 217
- Koolhaas, Anton 123-129
- Kozmá Prutkóv 108
- Kruihof, Jacques 129
- Krylów, I.A. 106, 108, 109, 110
- Kşemendra 169, 173
- Kutúzov, M.I. 107
- Lane, E.W. 158
- Leeu, Gheraert 63
- Leibfried, E. 49
- Lenin, V.I. 109, 110, 111
- Lessing, Gotthold Ephraim 119-120, 121
- Lestrangle 79
- Lichtwer, Magnus Gottfried 119, 121
- Liu Zongyuan 227-229, 230
- Lokman 159-161, 164, 238
- Lucilius 15
- Lukman/Luqmân *zie* Lokman
- Ma Zhongxi 235
- Maecenas 14
- Maerlant, Jacob van 58, 59, 64
- Majakóvskij, V.V. 110
- al-Ma'mûn 162, 166
- Man, Paul de 93
- Marbod van Rennes 50
- Marmontel, Jean-François 84, 86, 89
- Martinus Dorpius 43, 44
- Maten, E.P. 170
- Matsys, Quinten 44
- Maximus Planudes 238
- Maximus van Tyrus 29-30
- Mei Yaochen 230
- Mi Heng 229
- Mohammed 158
- Molière 83
- Monnier, Guillaume-Antoine Le 84, 86
- Montaigne, Michel de 87
- Motte, Antoine Houder de La 84, 85-86, 89
- Muraqqi's al-Akbar 160
- Mutammim b. Nuwayra 160
- al-Nābigha al-Dhubyânî 162
- Napoleon 107
- Nicolaas van Cats 58
- Nicolaus 35
- Nivardus van Gent 50
- Odysseus 27, 28
- Ogilby, John 75, 77, 78, 80
- Orwell, George 256
- Padmāvati, koningin 179
- Pak Harun 204n.
- Paracelsus 92
- Paulus Diaconus 47
- Penthièvre, hertog van 82
- Perec, Georges 93
- Perry, B.E. 21
- Pers, Dirk Pietersz. 71
- Peter de Grote 104, 111
- Petrarca 39
- Pffor, Anton von 169
- Phaedrus 13-20, 32, 37, 60, 66, 68, 72, 75, 84, 88, 118, 175
- Phalaris 19, 23
- Philippot, Thomas 77
- Philistus 25, 26
- Plantijn, Christoffel 72
- Plato 27, 32, 40, 41
- Plinius de Oudere 58
- Plutarchus 40, 41
- Ponge, Francis 93, 97
- Pridvórov, E.A. *zie* Bédnyj, Demján
- Pseudo-Diogenianus 28-29
- Ptolemaeus van Ascalon 30
- Publius Syrus 15
- Pürnabhadra 169
- Queneau, Raymond 93
- Quintilianus 13
- Racine, Jean 83
- Radísjtsjev, A.N. 106
- Raffles, Thomas Stamford 214
- Raja Alam 217
- Raja Ismail 217
- Rasālu, koning 189
- Ratan Sen 179
- Reve, K. van het 105
- Ricci, Matteo 225
- Rittershausen, Konrad 40
- Robbe-Grillet 93
- Robert de Wijze van Napels 39
- Romulus en Remus 204
- Roosevelt, Th. 257
- Ross, L. 159
- Rousseau, Jean-Jacques 88
- Roussel, Raymond 92-102
- Ruben, W. 171, 176
- Rūmī, Jalāl ad-Dīn 188

- Sadeleer, Egidius 70, 71, 75
 Saillard, G. 83
 Sakhr al-Ghayy 160
 Salomo 38
 Salomon, Bernard 66, 68, 77
 Schiller, Friedrich von 118
 Schopper, abt 44
 Sejanus 16, 17
 Shaoshao, keizer 222
 Shunzong, keizer 227
 Siméon Pólotskij 103
 Simonides 28
 Smyters, Anthoni 71
 Socrates 25
 Somadeva 169, 173
 Sopater 33-34
 Spartacus 15
 Spoerri, Theophil 15
 Stalin, J. V. 110, 111
 Steinhöwel, Heinrich 43, 54
 Stesichorus 19, 23
 Stoop, Dirk 75
 Stricker, Der 48, 53
 Sumarókov, A. P. 105
 Sweeney, J.-J. 98
 Szeeman, Harold 99

 Tacitus 16, 17
 Theon 25-27, 34, 35
 Theopompus 25, 26
 Thomas van Cantimpré 58
 Thomas, K. 203
 Thompson, S. 241
 Thucydides 32
 Thurber, James 256
 Thurus 26

 Tiberius 16, 17
 Timocreon 28
 Tolstójk, A. 108
 Traversari, Ambrogio 40
 Trigault, Nicolas 225
 Trubetzkoy, N. S. 103
 Turner, Joseph Addison 254
 Twain, Mark 256

 Uten Hove, Willem 58, 59

 Valla, Lorenzo 41
 Verne, Jules 93
 Vessantara *zie* Boeddha
 Vikrama, koning 189
 Viṣṇuśarman 171, 173, 176
 Vondel, Joost van den 70, 71, 72, 75, 80

 Waals, H. G. van der 169
 Wackers, P. 63
 Walther van Horburg 52
 Wang Jiusi 235
 Washington, Booker T. 255
 Wauthier, Cl. 238
 Willem 60, 61, 64
 Wirmani 204n.

 Xenophon 25, 26, 27
 Xianzong, keizer 227

 Yao Shouzhong 234

 Zanolí da Strada 39
 Zhang Hua 229
 Zjemtsjúzjnikov, A. 108
 Zuivere Broeders van Basra 149, 153, 155