

FABELS VAN JEAN DE LA FONTAINE IN HET S.S. ROTTERDAM, EEN ICOON VAN DE WEDEROPBOUW NA WERELDOORLOG II

RIK VAN DAELE

Een van de best bewaarde geheimen van Rotterdam, het Manhattan van Nederland, is het statige stoomschip de Rotterdam V, het grootste passagiersschip dat ooit in Nederland werd gebouwd. Als u vijftig jaar terug in de tijd wil om een cruise te maken zonder echt het ruime sop te kiezen, raad ik u een trip naar Katendrecht in Rotterdam aan. U kunt er het stoomschip (s.s.) Rotterdam betreden, een van de paradepaardjes van de N.V. Nederlandsch-Amerikaansche Stoomvaart Maatschappij (later Holland-Amerika Lijn / HAL). Het schip ligt er aangemeerd aan het Derde Katendrechtse Hoofd in de Maashaven in Rotterdam (op de linker Maasoever) en is momenteel (sinds 2013) een onderdeel van WestCord Hotels (dat ook Hotel New York, een ander Rotterdams icoon onder de vleugels heeft). Het s.s. Rotterdam doet anno 2015 dienst als congrescentrum, hotel, restaurant en opleidingscentrum. Er zijn diverse rondleidingen over het schip mogelijk. Over de geschiedenis van het schip is informatie te vinden in de vele vitrines.

In dit artikel nemen wij u straks mee naar het B-Deck van de Rotterdam, waar we in een van de eetzaal, de La Fontaine Room, een sfeervolle ruimte die zeer geschikt is voor speciale bijeenkomsten, een prachtige reeks keramische reliëfs vinden met de fabels van Jean de la Fontaine.

De geschiedenis van een icoon

De HAL leverde net als de Red Star Line in Antwerpen een grote bijdrage aan de emigratie vanuit Europa naar de Verenigde Staten aan het eind van de negentiende eeuw en in het begin van de twintigste eeuw. In een later stadium werden het zakelijk verkeer en het opkomende toerisme belangrijker. De HAL onderkende deze evoluties en oriënteerde zich met de Rotterdam V op de luxe cruisemarkt door het schip voor een dubbel doel te ontwerpen via het revoluti-



Afb. 1 De Rotterdam aan de kade in Rotterdam juni 2011, © Jan-Willem Koene



Afb. 2 De Rotterdam in december 1994 in de haven van Barbados lag, © Klaas Krijnen



Afb. 3 De Rotterdam in 2013

onair 'dual purpose'-concept: én lijnpassagiersschip én cruiseschip. Het schip werd meteen een icoon (afb. 1-2-3).

Het s.s. Rotterdam V (het vijfde schip met die naam) werd tussen december 1956 en augustus 1959 gebouwd door de Rotterdamsche Droogdok Maatschappij (RDM).¹ Na enkele proefvaarten maakte het zijn maidentrip via Le Havre en Southampton naar New York op 3 september 1959. De eregast was de Nederlandse kroonprinses Beatrix. In december 1959 begon het schip aan haar eerste lange cruise rondom Zuid-Amerika, gevolgd door een cruise langs vier continenten. In 1961 maakte het schip haar eerste wereldreis, wat het begin was van een lange traditie. Het schip ondervond relatief vlug concurrentie van de langeafstandsverkeersvliegtuigen als de Constellation en de DC-8 en werd daarom steeds meer als cruiseschip gebruikt. In 1965 en 1968 werd het stoomschip verbouwd en vanaf 1971 maakte het schip alleen nog maar cruises. In 1973 werd het geregistreerd op de Nederlandse Antillen en had het Willemstad als thuishaven. Op 30 september 1997 werd het door de Holland-Amerika Lijn uit de vaart genomen en verkocht aan Premier Cruise Lines Ltd. en voer

het een tijdlang als het s.s. Rembrandt, met de Bahamas als thuisbasis. In het millenniumjaar werd het monumentale gevaarte definitief uit de vaart genomen toen Premier Cruise Lines failliet ging. Opvallend was dat het ondanks zijn vele functies en verschillende eigenaars toch relatief intact was gebleven.²

Terwijl het schip op de Bahamas lag, was de kans groot dat het gesloopt zou worden. In mei 2001 werd de Stichting behoud stoomschip Rotterdam opgericht door een aantal liefhebbers van het schip die sloop wilden voorkomen. Zij hadden (en hebben) geen zakelijk belang. Sinds 2009 presenteren zij zich als Vrienden van stoomschip Rotterdam en zijn nog steeds actief aan boord. In 2003 werd het vaartuig gekocht door de 'ss Rotterdam BV' die het zo redde van de sloophamer. Maar ook deze onderneming ging failliet, waarna het schip in 2005 werd gekocht door woningcorporatie Woonbron. (In Vlaanderen was er minder animo toen de mythische Charlesville, het laatste Congoschip, in 2013 te koop stond. Sommigen waren wellicht maar wat blij dat het tijdens zijn laatste vaart tussen Rostock en een Litouwse haven op 31 mei 2013 plotsklaps zonk.)

Het stoomschip Rotterdam werd onder andere in de havens van Gibraltar, Cadiz en Wilhelmshaven gerenoveerd. Op 4 augustus 2008 meerde het eindelijk opnieuw in zijn thuishaven Rotterdam aan, met name aan het Derde Katendrechtse Hoofd, waar de renovatie werd voltooid. Op 15 februari 2010 was die klus geklaard, met veel vallen en opstaan. Rotterdam kon terecht 'fier' zijn op het s.s. Rotterdam, het best bewaarde schip van zijn generatie en een topstuk op het gebied van het maritiem erfgoed. Die fierheid werd niet door iedereen gedeeld. De Rotterdamse wooncorporatie Woonbron, die het schip in 2005 had gekocht voor 1.800.000 euro, spendeerde in totaal 257.000.000 euro aan de restauratie. De operatie werd een financieel debacle (onder andere vanwege asbestproblemen) omdat woningcorporatie Woonbron het schip van de overheid moest doorverkopen voor slechts een tiende van wat de restauratie de facto had gekost (de huidige eigenaar WestCord Hotels betaalde er bijna 30.000.000 euro voor).³

In het kader van de restauratie werd op initiatief van de Stichting behoud stoomschip Rotterdam in 2004 een 'Uitgebreide cultuurhistorische waardestelling' van de Rotterdam uitgevoerd door F. van Burkom, B. Laan en F. Looimeijer. Het onderzoeksteam kwam tot de conclusie dat de Rotterdam wereldwijd een unieke 'zeldzaamheidswaarde' heeft 'als het meest compleet en authentiek bewaard gebleven trans-Atlantisch schip van de twintigste eeuw'. Wij citeren uit dit rapport (met kleine aanpassingen) enkele conclusies die op de website www.stoomschiprotterdam.nl te vinden zijn:

De Rotterdam is volstrekt uniek als het enige nog bestaande exemplaar in zijn soort, gebouwd voor een Nederlandse rederij op een Nederlandse werf volgens het dual purpose systeem.

Voor de Nederlandse geschiedenis heeft de Rotterdam cultuurhistorische waarde als één van de belangrijke iconen van de wederopbouw. De nationale icoonfunctie van dit, op de dienst Rotterdam-New York varende schip, laat zich vergelijken met die van (vroegere) bedrijven als KLM, Fokker en Philips.

De interieurs en kunsttoepassingen zijn van hoge cultuurhistorische waarde als zeldzaam geworden voorbeelden van typisch jaren vijftig modernisme.

De kwaliteit van de interieurvormgeving en kunsttoepassingen is door deze aanpak vergelijkbaar met die van jaren vijftig recreatieve architectuur aan de wal. De herkomst van de betrokken kunstenaars en (interieur)architecten uit de regio Rotterdam maakte van het schip een cultureel visitekaartje van Rotterdamse allure.

Van waarde zijn bovendien de eetzaal en vestibules van het centrale trappenhuis van J.A. van Tienhoven, leerling van de grote en tegenwoordig zeer gewaardeerde sierkunstenaar Lion Cachet; verder het zwembad van Hugh Maaskant en het Auditorium van Cornelis Elffers.

Al met al zijn de interieurs en kunsttoepassingen aan boord van de Rotterdam van hoge kunst- architectuur- en interieurhistorische waarde als zeldzaam geworden voorbeelden van typisch jaren vijftig modernisme: soms strak en abstract, soms barok en expressief.

Hoewel bepaalde ruimtes, interieurs en secties van het s.s. Rotterdam van buitengewone waarde zijn, denk bijvoorbeeld aan de architectonisch samenhangende ruimtes op het boven promenadedek vanaf het centrale trappenhuis naar het achterschip, de verschillende machinekamersecties zeven dekken lager of, drie dekken hoger, de brug met zijn majestueuze uitzicht, ontleent het schip zijn werkelijke cultuurhistorische waarde in de eerste plaats aan de combinatie van scheeps- en interieurontwerp, technische installaties, interieur vormgeving en kunsttoepassingen.⁴

Vooraleer we straks de eetzaal zullen betreden, nemen we de lezer mee voor een tocht doorheen de geschiedenis van het stoomschip en proberen we de filosofie achter het schip te ontdekken. Dit doet ons misschien ook een beter inzicht krijgen in de vraag waarom we de scènes aan boord van dit schip vinden.

Visitekaartje

Het s.s. Rotterdam V werd gebouwd in Rotterdam, de tweede stad van Nederland, waarvan tijdens Wereldoorlog II de binnenstad geheel verwoest werd. We kunnen de bouw van het schip daarom niet los zien van de wederopbouw-architectuur uit de jaren vijftig. De stad en het schip met de naam van de stad stonden symbool voor een nieuw geloof in de toekomst, van durf en moderne opvattingen over kunst, architectuur en samenleving.

Het nieuwe trans-Atlantische passagiersschip kreeg nog slechts twee klassen, die op een ingenieuze manier in het schip werden geïntegreerd, waardoor ook nieuwe maatschappelijke verhoudingen werden weerspiegeld. Zo konden beide klassen tegelijkertijd van hetzelfde theater gebruik maken. Bovendien wilde men ook (families van) emigranten en rijkere zakenlui en rijke toeristen transporteren. De combinatie van lijn- en cruiseschip bleek een gelukkige keuze te zijn want door de snelle opkomst van het straalvliegtuig, dat de overtocht veel sneller kon maken, werd het schip al vrij snel meer en meer gebruikt als cruiseschip met slechts één klasse. De flexibele inrichting maakte het mogelijk dat het schip gedurende de jaren zestig afwisselend lijndiensten en cruises bleef maken.

De beide eetzaal op het B-Deck werden in dezelfde materialen door dezelfde architect en kunstenaars ontworpen. De sfeer van beide zalen was gelijk. Dit alles zorgde ervoor dat de overgang van lijnschip naar cruiseschip zonder problemen werd gemaakt. Het imposante stoomschip zou uiteindelijk 41 jaar lang in de vaart blijven en een symbool worden van genieten: een luxehotel op zee, dat wedijverde met alle gemakkelikheden die men op het vasteland tijdens een vakantie kon vinden (zwemmen, dansen, sporten, spelen, lezen, eten, genieten enzovoort). Kunst was een van de elementen om een sfeer van luxe en ontspanning op te roepen. Het schip mocht geen museum zijn, wel een 'visitekaartje', een plek waar Nederland aan de wereld zijn artistiek kunnen wilde tonen. Het s.s. Rotterdam V was 'een staalkaart van de Nederlandse kunstwereld uit de

jaren vijftig'. Tijdens de proefvaart sprak HAL-directeur W.H. de Monchy over het schip 'als een goed voorbeeld van wat de Nederlandse kunstenaarswereld vermag te presteren'.⁵

Naast huisarchitect Cornelis Engelen werden acht vermaarde architecten aangetrokken, die elk een aantal ruimten aan boord mochten ontwikkelen en daarvoor zelf kunstenaars mochten aanzoeken. Han van Tienhoven (1907-1971), die het unieke trappenhuis ontwierp (hij inspireerde het op de trap in het Loirekasteel Château de Chambord), de Ambassador Room en de beide eetzaalen, deed onder andere een beroep op Edmond de Cneudt van de handweverij en tapijtknoperij uit Baarn en de kunstenaars Dick ten Hoedt en Nico Nagler.⁶ Architect Joost Schuil engageerde de kunstenaar Cuno van den Steene voor het maken van een monumentale wandschildering in de Ritz Carlton zaal (nu Grand Ballroom). Doordat vele architecten en kunstenaars – ruim veertig in totaal – werden aangeworven kon men het schip in korte tijd bouwen en als gevolg daarvan was het resultaat soms heel eclectisch. Het voordeel van deze aanpak was dat elke deur toegang gaf tot een andere wereld en dat zo vele kunststijlen en technieken werden geëtaleerd waardoor een breed palet van toegepaste kunsten werd getoond. Doordat de verlichting, de decoraties en de stofferingsen goed op elkaar waren afgestemd, bleef het geheel echter zeer aantrekkelijk.

De gemeenschapskunst van de jaren 1950

De bouw en inrichting van de Rotterdam kunnen niet los gezien worden van maatschappelijke ontwikkelingen in het midden van de twintigste eeuw. De belangrijkste zijn de verbinding van monumentale kunst aan de wederopbouw na Wereldoorlog II. Die monumentale kunst is in eerste instantie sociale kunst en is het resultaat van een gericht overheidsbeleid om sociaal-culturele kunstuitingen die deel uitmaken van gebruikskunst te stimuleren. Een actieve cultuurpolitiek leidde tot cultuurparticipatie en volksoopvoeding. 'Het gaat bij monumentale kunst om "niet-vrije, gebonden of gebruikskunst in een architectonische setting."⁷ Deze kunst werd door het beleid in Nederland sterk ondersteund, vooral in de bouw van openbare gebouwen, scholen, posterijen, stations, in het bedrijfsleven, bij hotels, banken, grootwarenhuizen en gebouwen van verzekeringsmaatschappijen, en ook schepen. Vele van deze 'gebouwen' werden sinds het eind van de negentiende eeuw gezien als gemeenschapsruimten waarin de samenleving zichzelf geprojecteerd ziet en waarin men de ge-

meenschappelijkheid tot uitdrukking brengt via het architectonische karakter en de integratie van kunst.⁸

Vóór Wereldoorlog II werd in Nederland al gesproken over percentageregelingen bij de bouwkosten van nieuwbouw voor kunsttoepassingen (die regeling – 1,5% voor rijksgebouwen – zou er pas in 1952 definitief komen). In Rotterdam was het eerste voorbeeld hiervan een wandschildering in de koffiekamer en een gebrandschilderd raam in het trappenhuis van het Feijenoordstadion. In 1938 was het nieuwe vlaggenschip van de HAL, het s.s. Nieuw Amsterdam, in de vaart gebracht, ‘extreem luxueus en boordevol monumentale kunsttoepassingen’⁹ ingericht.

In 1953 werd een ‘Plan ter stimulering van de Monumentale Kunsten in Nederland’ ingediend. Kunstenaars werden zo verbonden aan een ‘cultureel wederopbouwelan, nationale trots en herwonnen vrijheid’.¹⁰ De toegepaste kunsten werden hiervoor intens gebruikt. Tientallen kunstenaars en beroemde ateliers en fabrieken (Glasindustrie Van Tetterode, Handweverij en tapijtknoperij Edmond de Cneudt, de Koninklijke Nederlandsche Meubelfabrieken H.P. Mutters & Zn., de Delftsche Aardewerfabriek De Porceleyne Fles, de Koninklijke Vereenigde Tapijtfabrieken) werkten mee onder leiding van een tiental (binnenhuis)architecten. ‘Dat verleende het ensemble uiteindelijk een opvallend “staalkaartkarakter” en toonde waartoe de nationale kunstindustrie in staat was: sculpturen in steen, brons en terracotta, mozaïek, houtintarsia, plafondbeschilderingen, natuursteenincrustatie, sier- en edelsmeedwerk, glaskunst en keramiek’.¹¹ De regeling zorgde voor een sociaaleconomisch vangnet voor menig kunstenaar. Kernbegrippen waren ‘sociale voorziening’, ‘economische veiligheid’ en ‘artistieke stimulans’ voor de kunstenaar, en ‘opvoeding’, ‘sociale re-integratie’ en ‘welzijn’ voor het volk.¹²

Dit synthese-ideaal tussen architectuur en beeldende kunsten was geen lang leven beschoren (het is verdwenen sinds de jaren 1980), maar de Rotterdam is er een mooi voorbeeld van.

Natan (Nico) Nagler

De La Fontaine Room op het s.s. Rotterdam is een statige, imponerende ruimte op het B-Deck. Een echte eyecatcher in deze ruimte is het plafond, rijkelijk versierd met tientallen lampen in de vorm van keramische sterren, globes en diamanten. Aan de wanden vinden we 27 reliëfs met fabels van de zeven-

tiende-eeuwse fabeldichter Jean de la Fontaine. De La Fontaine-reliëfs worden onderbroken met smalle keramische kolommen en spiegels, die een effect van diepte en reflectie creëren. De reliëfs decoreren deze eet- en feestzaal op een unieke manier.

In deze bijdrage wijden wij niet verder uit over de biografie en het werk van de Franse dichter en schrijver Jean de la Fontaine (1621-1695). Wij verwijzen hiervoor naar de bijdrage van Hans Rijns in *Tiecelijn 26* en naar de vele studies in het Frans die over hem geschreven zijn.¹³ De populariteit van de fabel wordt in een veelvoudig gekopieerde tekst op het internet raak samengevat:

Het is niet moeilijk te begrijpen dat de fabel door alle tijden heen het geliefde genrestuk is gebleven. Populaire psychologie, levenswijsheid en moraal, maar evenzeer humor, ironie en spottende satire gaan samen in het merkwaardige verzinsel van de mens en dieren, die soms wijs zijn en fatsoenlijk of zakelijk berekend, maar veel vaker nog schijnbaar wijs, zoals de ingebeeldde, zich misrekenende en zelfzuchtige mens.¹⁴

Wij willen in deze bijdrage wél dieper ingaan op de moderne beeldende kunstenaar die het werk van La Fontaine iconografisch interpreteerde, en gaan op zoek naar zijn mogelijke opdracht en bedoelingen.

Natan (Nik/Nico) Nagler werd op 19 januari 1913 in Stanislavov in het voormalige Roemenië – nu Oekraïne – geboren. Hij overleed in Amsterdam op 8 juni 1987. Hij verbleef in Amsterdam vanaf zijn negentiende en woonde op de Prinsengracht, waar hij een atelier aan huis had met een eigen keramiekoven voor de glazuurproeven.¹⁵ Zijn eigenlijke atelier was gevestigd in de Konijnenstraat 8 in de Jordaan. Nagler had in Amsterdam een klassieke scholing genoten (gymnasium) en was leerling van professor Jan Bronner (1881-1972) aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten. Van zijn leermeester heeft hij zijn voorkeur voor onderwerpen uit de Griekse mythologie meegekregen. Een andere inspirator was de latere ‘stadsbeeldhouwer’ Hildo Krop, die Naglers talent ontdekte en hem stimuleerde om zich verder in de kunsten te oriënteren. Hildo Krop (Steenwijk 1884-1970) werkte in vast dienstverband meer dan veertig jaar voor de gemeente Amsterdam, waarna hem in 1956 de eretitel van ‘Stadsbeeldhouwer van Amsterdam’ werd toegekend. Hij was een erg veelzijdige kunstenaar, want ‘naast zijn beeldhouwwerk ontwierp hij ook boekbanden, meubels en vloerkleden, vervaardigde hij penningen en houtsneden, had hij zich bekwaamd in het snijden in hout en ivoor en was hij een begaafd keramist.’¹⁶

Nico Nagler was beeldhouwer en maakte vooral sculpturen, in steen, brons en hout, maar hij creëerde ook reliëfs en toegepaste opdrachten voor scheepsinrichtingen. (Het zou ons niet verwonderen indien de Amsterdamse Rijksakademie een kweekvijver was van kunstenaars die in de scheepsindustrie aan de bak kwamen.) Hij was een van de kunstenaars met wie scheepsarchitect Han van Tienhoven (1907-1971) vaak samenwerkte. Volgens Sandra van Berkum, auteur van het prachtige kijkboek *De Rotterdam. De kunst van het reizen* uit 2006, de belangrijkste inspiratiebron van dit artikel, kreeg Nagler als een van de eerste kunstenaars een ontwerpopdracht voor de Rotterdam. Op 26 maart 1958 werden circa 50 reliëfs voor de beide eetzalen bij hem besteld.¹⁷ Opvallend is dat Nagler twee literaire reeksen ontwierp. We hebben niet kunnen achterhalen of het binnen de opdracht viel om een literair onderwerp te kiezen¹⁸ (en hoe vrij die opdracht dan wel was – we komen hier nog op terug). In elk geval zijn er verscheidene literaire reeksen in de kunstwerken op het schip te vinden, zoals de *Lof der zothed* van Erasmus (een Rotterdammer!) in een perenhouten schoorsteenstuk in de Clubroom van Herbert Semey en de *Metamorfosen* van Ovidius in dezelfde ruimte. Van Erasmus worden de dienaressen van de zothed afgebeeld: slaap, praalzucht, wellust, drankzucht, ledigheid, onbezonnenheid en zelfliefde. Een knipoog naar het speelse, spannende, ondeugende van een vakantiereis? In de Clubroom brengen vier wandtapijten van Gisèle d'Ailly-van Waterschoot van der Gracht (1912-2013), uitgevoerd door Weverij De Uil, drie metamorfosen van Ovidius in herinnering: *Apollo en Amor*, *Zeus en Io* en *Poseidon en Koronis*. Van Waterschoot getuigde hierover: 'De Griekse mythologie bevat veel geestige verhalen en het leek me leuk om voor de passagiers een verhaal uit te beelden'.¹⁹ Dit getuigenis van een rechtstreeks betrokkene doet sterk vermoeden dat de onderwerpskeuze vrij was en volledig bij de artiesten lag. Toch is het opvallend dat we op het schip twee literaire onderwerpen uit de oudheid vinden en twee uit de zestiende en zeventiende eeuw. Uitbeeldingen van middeleeuwse teksten zijn in de decoratie niet aanwezig – die werden op het eind van de jaren vijftig geenszins met de moderniteit verbonden. In elk geval gaat het om vier klassieke werken die tot de literaire canon behoren en die in de meeste Nederlandse (en ruimer Europese) onderwijshandboeken aan bod komen. Herkenning door een geschoold publiek was wellicht toch een constante.

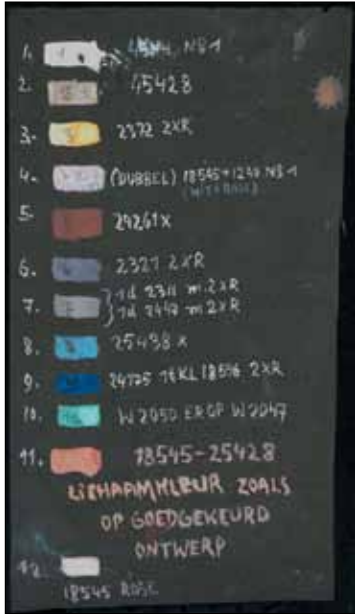
Achter de keuze van de La Fontaine-taferelen zat volgens Van Berkum, die contact had met de zoon van kunstenaar Nico Nagler, O.Ph. Flip Nagler, geen diepzinnige symboliek. Het waren vooral begrijpelijke en wellicht ook herken-

bare, verhalende taferelen die ‘ergens over moesten gaan’²⁰ en die sterk aansloten bij de gelegenheid waarvoor ze gemaakt zijn. De verhalen van Homerus handelen over (zee)reizen, die van La Fontaine over eten en drinken. Of het toeval is dat er meer keramische reliëfs van Odysseus voor de eetzaal van de eerste klasse dan van La Fontaine voor de toeristenklasse zijn is niet zeker. Toch zou men kunnen veronderstellen dat de klassieke verhalen meer met standing geassocieerd werden dan de volkstalige fabels van La Fontaine ... In elk geval werden voor de meer prestigieuze eerste klasse ook meer taferelen bij Nagler besteld. In totaal telt de Odysseezaal 98 taferelen, waarvan 37 grote. De La Fontainezaal telt 27 grote taferelen en 26 kleine zuiltjes (24 met twee vosjes en tweemaal een vos met een vogel).

Bijzonder aan de beide reeksen die Nagler ontwierp is dat de originele ontwerptekeningen nog bewaard zijn. Ze werden ten huize Nagler bewaard in de lade van een oude kast, maar zijn ondertussen ondergebracht in het Rotterdamse stadsarchief. Van Berkum meldt: ‘Naast schematische tekeningen van de wanden waarop is aangegeven waar de panelen geplaatst moesten worden en hoe groot ze mochten zijn, bevat de la velletjes met aantekeningen over de af te beelden scènes en het kleurenschema.’²¹ De uitvoering van de keramiek werd toevertrouwd aan de Delftsche Aardewerkfabriek De Porceleyne Fles.²² De kunstenaar bleef het proces strikt volgen en markeerde zeer nauwgezet de precieze kleuren en werkte de reliëfs zelf af met glazuurverf vooraleer ze hun definitieve ‘glazuurbrand’ kregen. Hij maakte gebruik van in totaal twaalf verschillende kleuren (zie afb. 4-5-6-7).

Het resultaat was dat de gasten in een sprookjesachtige atmosfeer konden genieten van copieuze maaltijden (afb. 8). Die sfeer werd in de hand gewerkt door ‘aangelichte keramische sterren, bollen en ruiten’ van de Porceleyne Fles (afb. 9).²³ In de betimmering werd een fries met de keramische wandtegels van La Fontaine aangebracht, onderbroken door smalle keramische kolommen en spiegels, waarin overal speelse vosjes werden verwerkt. Een aantal spiegels vergroot het diepte-effect (afb. 10). De vier goudkleurige kolommen in de zaal zouden als een verwijzing kunnen worden gezien naar de Champlain Dining-room op de Nieuw Amsterdam van 1938.

De taferelen zijn gemaakt in keramiek.²⁴ Vooral de Delftse fabriek De Porceleyne Fles speelde een eminente rol, zowel door haar afdelingen Tegels, Mallen en Bouwkeramiek, maar ook via de in 1956 opgerichte Experimentele afdeling (de zgn. Unica afdeling), die gericht was op de ontwikkeling van nieuwe concepten en technieken. De Fles werkte als technisch adviseur, uitvoerend



4. Kleurenstaal van Nico Nagler voor de reliëfs van de Rotterdam

5. Ontwerpschets voor een reliëf uit de Odyssee Room

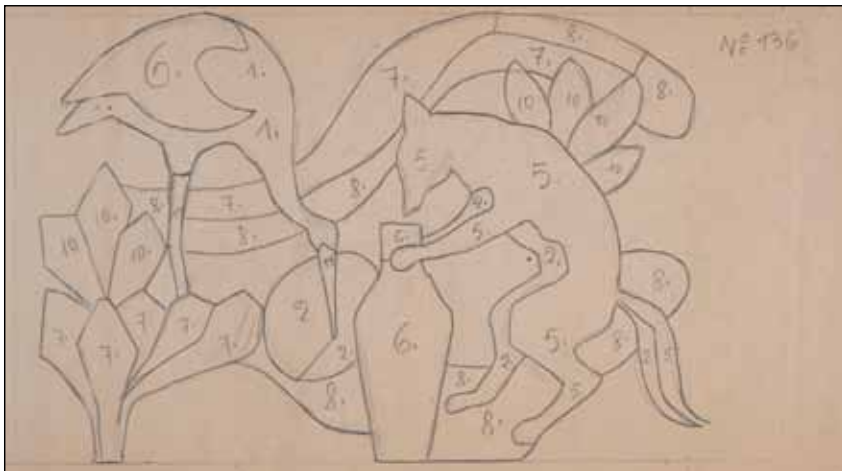
Afb. 4



Afb. 5



Afb. 6



Afb. 7

6. Potloodschets Nico Nagler

7. Potloodtekening *De vos en de ooievaar*

Afb. 4-5-6-7 (© Collectie Stadsarchief Rotterdam)



8



9

8. Overzicht van de La Fontaine Room

9. Detail plafond La Fontaine Room

10. Spiegels bevorderen het effect van diepte en glamour; vosjes op de kolommen



10

en faciliteringsbedrijf en stelde medewerkers en ovens ter beschikking van de kunstenaars. Zo ook kwam het keramisch reliëftableau van Nagler tot stand.

Twee duiven

De mensen- en dierenfiguren van Nico Nagler zijn duidelijk herkenbaar, elk in hun eigen, typische kleur. De dieren zijn duidelijk als dier voorgesteld en niet vermenslijkt. Ze zijn erg sober, maar sierlijk, stilistisch mooi over het tableau verdeeld en vol beweging aangebracht. Hier en daar suggereert een schaars voorwerp het tafereel, wat ons in staat stelt de uniciteit van elke fabel te herkennen.

We vermoeden dat de gemiddelde toeschouwer slechts enkele van de fabels zal herkend hebben. De fabels zijn in de eerste plaats decorum. Ze hebben misschien wel een educatieve, en misschien zelfs een onderliggende moraliserende bedoeling, maar die is zwaar ondergeschikt aan het esthetische gevoel dat wordt opgeroepen. Opvallend is trouwens dat enkele zeer bekende fabels, zoals *De haas en de schildpad* niet voorkomen en dat enkele populaire fabeldieren zoals de leeuw en de kat(er) totaal afwezig zijn. Het valt ons bovendien op dat er relatief gezien veel fabels zijn uitgebeeld waarin de mens voorkomt. Misschien is dit een indicatie dat de keuze voor La Fontaine en de selectie van de fabels toch niet zo geheel vrijblijvend waren? Bij de keuze voor de Odyssee lijkt de reizende, zin zoekende mens centraal te staan. Waarom zouden we dit ook niet op de La Fontainereeks kunnen projecteren? De taferelen waren bedoeld om te verstrooien, maar misschien ook om vertrouwdheid (men moest zich thuis voelen, men kende deze meestal vrij korte, didactische verhaaltjes uit de kindertijd of de schooltijd; ze behoorden tot het literair erfgoed en de literaire canon) en uitstraling (je kwam terecht in een exclusieve omgeving) aan elkaar te koppelen. De bezoeker werd toch ook aan het nadenken gezet over zijn eigen 'conditie', zijn eigen mens-zijn. Reizen is steeds op zoek gaan naar het nieuwe, het vreemde, het andere ... waarna men veelal een stukje rijker terugkeert, met nieuwe ervaringen, bredere horizonten en met meer zelfkennis.

De uitgebeelde verhalen maken deel uit van ons collectief joods-christelijk erfgoed. Ze zijn te verbinden met de schoolopleiding en zo een stukje van iedereen.

Graag willen wij hier een hypothese naar voren schuiven. Het allereerste, meest centrale tableau in de zaal is ook het grootste. Het bevindt zich tussen

Afb. 11 *Twee duiven*, het grootste en centrale reliëfAfb. 12 *Twee duiven* (detail)

de beide toegangsdeuren langs de trappenzaal en meet maar liefst 514 centimeter (afb. 11-12). Het bevat de voor La Fontaine atypische, langere fabel van de *Twee duiven*. Atypisch is niet alleen de lengte, maar ook het ontbreken van een moraal op het einde van het verhaal. Deze fabel heeft niets met eten te maken – wij zijn niet helemaal overtuigd van de stelling dat de fabels vanwege hun band met eten en drinken werden gekozen. Integendeel, naast enkele druiven en de schotels op een van de tableaux is er nauwelijks eten op de 27 reliëfs te vinden. Voedsel wordt in de fabels van Aesopus en La Fontaine wel vaak gesuggereerd, maar het blijkt ongrijpbaar, zoals in heel wat bekende vossenfabels (de kaas van de raaf, de raaf en de ooievaar met de recipiënt waarin vos en ooievaar vruchteloos voedsel trachten te grijpen enzovoort). Indien voedsel (eten en drinken) een centraal thema was dan had Nagler een heel andere keuze kunnen maken binnen het oeuvre van La Fontaine. Indien 'zeereizen' het centrale thema was dan had hij ook meer fabels kunnen uitbeelden waarin een schip voorkomt. Opvallend is dat Nagler enkele minder bekende fabels met een wijze, diepzinnige moraal heeft geselecteerd. De vossenfabels, die het grootst in aantal zijn – we tellen er acht – lijken wel de uitzondering.

De fabel van de *Twee duiven* gaat over de mens, met name over de reizende of sedentaire mens. Hij heeft mogelijk ook een sterk herkenbare, autobiografische toets voor menig lezer. En waarom ook niet voor de reiziger op het s.s. Rotterdam? Of voor de ontwerpers? De moraal zit verstopt midden in het verhaal.

'Gelukkig tortelpaartje, zit het reizen in je bloed?
 Al ligt het doel dichtbij, niet verder dan de eigen kust,
 Weest zelf een wereld voor elkaar, een paradijs van rust;
 Betast die nieuwe wereld met je ogen, met je handen.
 Geluk ligt in jezelf, zoek het niet in vreemde landen.²⁵

Vele fabels reflecteren over 'la condition humaine', over ons mens-zijn.

Jean de la Fontaine op het m.s. Dalerdijk

Hoe Nagler bij La Fontaine kwam weten we niet. Wij vermoeden dat hij toch een opdracht kreeg om de fabels van La Fontaine uit te werken. Op een tweede schip van de Holland Amerika Lijn, het m.s. (motorschip) Dalerdijk (afb. 13) – gebouwd in 1930 als de Damsterdijk en na een desastreus oorlogsavontuur in 1946 in Rotterdam hersteld bij de Dok en Werf Maatschappij Wilton Fijenoord – komen in de eetzaal ook La Fontainetaferelen voor. Dit kan geen toeval zijn. We hebben deze reeks (voorlopig) niet kunnen reconstrueren aan de hand van rekeningen of beschrijvingen, maar het interessante is dat er in dit geval eenvoudige, evenwel fraai door ‘Joh. Enschedé en zonen in Haarlem’ gedrukte boekjes in het Frans en in het Engels (tot nu toe hebben we ze niet in het Nederlands kunnen traceren) werden uitgegeven met *Douze fabels de Jean de la Fontaine. Peintures dans la salle à manger du M.S. Dalerdijk Holland-America Line* (afb. 14).²⁶ In de boekjes vinden we naast de twaalf fabels anonieme paginagrote illustraties in zwart-wit. Een overgeleverde foto van een hoekje van de eetzaal (afb. 15) – verder komen we voorlopig niet: het schip werd in 1963 in Japan gesloopt – bevestigt dat de anonieme afbeeldingen uit het boekje wel degelijk de schilderijen waren die in de eetzaal van de Dalerdijk wellicht in 1949, het jaartal van de oplevering van het verbouwde schip, aanwezig waren.



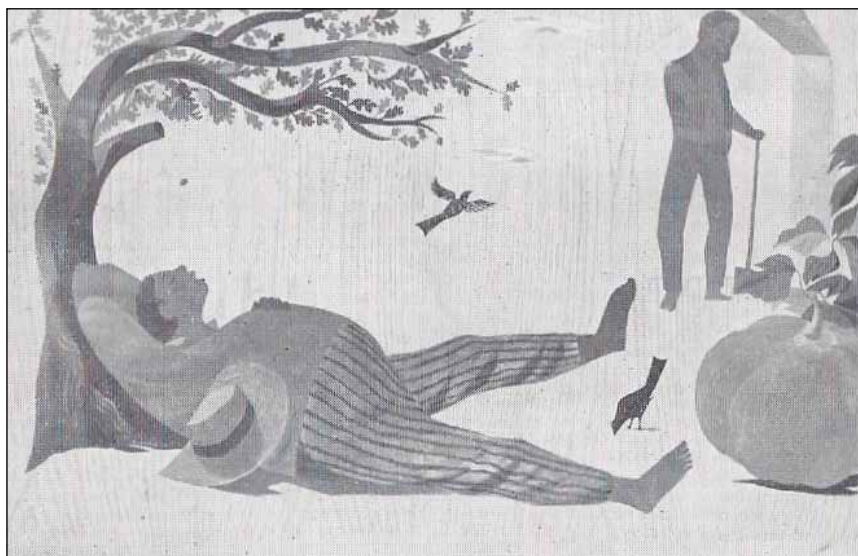
Afb. 13 Het m.s. Dalerdijk (© Collectie Maritiem Museum Rotterdam)



Afb. 14 Cover van niet-gedaateerd Franstalig bedrijfsdrukkerwerk van de HAL



Afb. 15 Een eetzaalhoek van de Dalerdijk na 1949 met de illustratie van *De eikel en de pompoen*, © collectie Maritiem Museum Rotterdam



Afb. 16 Anonieme zwart-witillustratie van de fabel van *De eikel en de pompoen* (m.s. Dalerdijk)

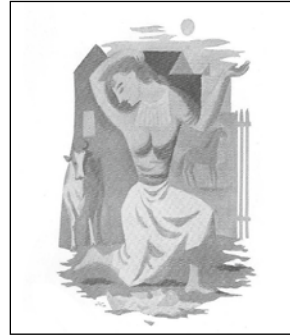
We zien op de foto die nu bewaard wordt in de collectie van het Maritiem Museum van Rotterdam de precieze kopie hangen van de prent bij de fabel van *De eikel en de pompoen* (afb. 16). Nagler kan hier dus inspiratie hebben opgedaan. In het boekje is geen verder spoor te vinden van de ontwerper van de illustraties, de vertaler of bewerker, noch over de bedoeling van het boekje. Wellicht werd het als deel van het pakket aan voordelen aan de kapitaalkrachtige passagiers ter verstrooiing ter beschikking gesteld – als reisliteratuur meegegeven. Het betreft de volgende twaalf fabels, waarvan twee vossenfabels:

1. *De raaf en de vos*
2. *De dood en de houthakker*
3. *De twee stieren en de kikker*
4. *De haan en de vos*
5. *Het paard dat zich op het hert had willen wreken*
6. *De kip en de gouden eieren*
7. *Het melkmeisje en de melkkan*
8. *De twee hanen*
9. *De vrouw en het geheim*
10. *De twee duiven*
11. *De eikel en de kalebas*
12. *De man van middelbare leeftijd en zijn twee lieve-harten*

Acht van de twaalf fabels, twee op drie dus, komen in de beide reeksen voor, dus in de eetzaal van de beide schepen. Indien de twaalf Dalerdijkfabels alle door Nagler waren overgenomen, dan hadden we een onomstootbaar bewijs voor zijn bronnen, wellicht ook voor zijn iconografische bron. Dit is niet het geval, maar dit resultaat is toch niet te verwaarlozen. Wanneer we de reeksen iconografisch met elkaar vergelijken is er wel een gelijkenis in de soberheid van de compositie (die op het s.s. Rotterdam, ook vanwege de techniek en materiaalkeuze, nog veel gestileerder is). Het werk van Nagler is in elk geval sterker gestileerd en zit vol beweging. Enkele scènes en personages tonen toch een zekere verwantschap. We laten het oordeel aan de lezer/kijker over bij de presentatie van de fabels van *Het meisje en de melkkan* (afb. 17-18) en de fabel van *De raaf en de vos* (afb. 19-20). Ook de figuur van de dood in *De dood van de houthakker* is gelijkend (afb. 21-22). We concluderen dat er een band is tussen beide reeksen en dat het geen toeval kan zijn dat La Fontaine tweemaal op een schip van dezelfde maatschappij in de eetkamer figureert. Opmerkenswaard is dat ook *De twee duiven* op de Dalerdijk wordt uitgebeeld.



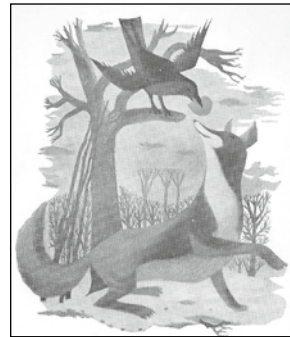
Afb. 17 Nico Nagler, *Het meisje en de melkkan* (s.s. Rotterdam)



Afb. 18 Anonieme illustratie van *Het meisje en de melkkan* (m.s. Dalerdijk)



Afb. 19 Nico Nagler, *De raaf en de vos* (s.s. Rotterdam)



Afb. 20 Anonieme illustratie van *De vos en de raaf* (m.s. Dalerdijk)



Afb. 21 Nico Nagler, *De dood en de houthakker* (s.s. Rotterdam)



Afb. 22 Anonieme illustratie van *De dood en de houthakker* (m.s. Dalerdijk)



DINER		
Kruide Voorgeschieden	Eikeldindelen - Zwaarte en Groente Olijven Wortelkoken - Russische Eieren - Versloten Salade Geukende Zake - Noorse Vaccinieren - Raktis	
Soepen	Citrus Caroten (Mager) - Pysanne Soep	CHEF'S SUGGESTIE Russische Eieren Citrus Caroten (Mager)
Via	Gebakken Wisting - Rucifolie Soep Gevoekende Noordzee Halibut Oranatie	Opvoekende Noordzee Halibut Oranatie
Tussengeschieden	Varkensvlees met Gevulde Appels Ovenroeg in Rode Wijnsaus Potentillatie	Varkensvlees met Gevulde Appels Roestend met Roomsaus Albacore Aardappelen
Grill	Frankfurter Waartjes op Toast	Gevulde Kalkun Citrines Ovensaus Gevulde Compote
Groenten, etc.	Slankend met Roomsaus - Breinche Spruitjes in Sinter Rooie Bakel Room Gevulde Eige - Spaghetti Napolitaan Gebakken, Geukende en Flate Aardappelen	Citrus Avontuur Gevulde Vies Fruit
Wald en Gevoel	Salade van Gevoelde Montmorency	
Salades - Compotes	Kruide, Gevulde, Appel en Rode Bessen Salade Huis en Aardappel Salade Couture en Mayonaise Dressing Compote van Gode Druiven, Papp, Druiven, Rode Cloude, Albacore en Gevulde Compote	SUGGESTION DU CHEF Orde Druif te de Bess Citrus Caroten (Mager)
Kaasmootie	Gorgonzola, Roquefort, Cream, Gruyere, Bel Paese, Patek, Camembert, Druiven, Edam, Kerkmis, Lenden, Gouda	Spaghetti de Papp Ovensaus Couture de Papp met Papp Roomsaus met Chouffur te de Compote pomme de Terre, Napolitaan
Dessert	Baqviesse Victoria - Geuker Gebak Cruide Artigry - Advocaat en Citrus Roomijs Fruittart	Combustien Salade Assortiment Cakes Compote Melon Cruide Artigry Fruite de Bessen
Fruit	Gevulde Vies Fruit Vies - Druif - Gevulde Nices - Geuker	
Vrijdag 11 januari 1963		S.S. STATENDAM

Afb. 23 Menukaart voor het diner aan boord van het s.s. Statendam (HAL) van 11 januari 1963; © Collectie Maritiem Museum Rotterdam

Nog een bijzonder detail: in de huidige vloot van de Holland America Line hebben twee schepen, de Rotterdam (1997) en de Prinsendam (2002), nog steeds een 'La Fontaine Dining Room'. De populariteit van het La Fontaine-thema binnen de scheepvaart / HAL is ook mooi te illustreren aan het feit dat de reliëfs van Nagler figureerden op een van de vele menukaarten die aan boord van de schepen van HAL werden gebruikt. Een voorbeeld hiervan is de menukaart (afb. 23) voor het diner aan boord van het s.s. Statendam van de Holland-Amerika Lijn van 11 januari 1963.²⁷

Nagler en La Fontaine

De kans lijkt dus erg groot dat Nagler het La Fontaine-gidsje van het m.s. Dalerdijk ter beschikking had.²⁸ Wij zijn ervan overtuigd dat Nagler ook andere teksten en iconografische bronnen heeft gebruikt, ook al kunnen we niet uitsluiten dat hij de fabels als deel van zijn opvoeding of onderwijs uit het hoofd kende. Volgens Flip Nagler werd zijn vader vooral geïnspireerd door zijn brede literaire en historische kennis en maakte hij geen direct of onmiddellijk gebruik van iconografische of literaire bronnen. Invloed was er wel van zijn

leermeesters Bronner en Krop, van gesprekken en ontmoetingen met collega-kunstenaars en bovendien was hij een frequent museumbezoeker.

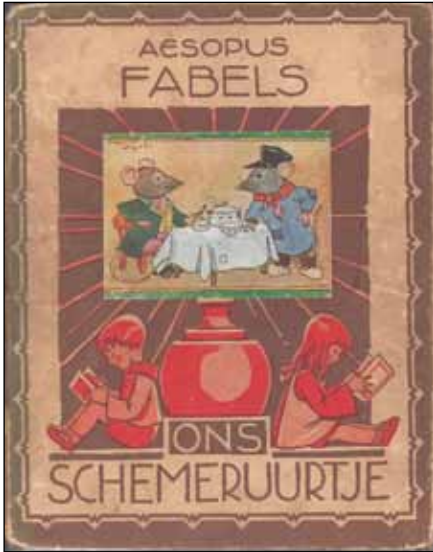
In het geval Nico Nagler bronnen gebruikte, kunnen wij ons afvragen of hij een bloemlezing, een schoolboek, een oude uitgave, in het Frans of Nederlands, gebruikte. We vermoeden dat hij zich liet inspireren door een reeks tekeningen of een studie- of kinderboek waarin de fabels werden opgenomen. Vooralnog is het ons niet gelukt op een precieze bron de vinger te leggen. Het lijkt haast uitgesloten dat Nagler de La Fontainematerie zo goed beheerste dat hij zich niet hoefde te documenteren. Waar we alleszins zeker van zijn is dat hij geenszins dicht bij een bron is gebleven, maar dat hij een eigen kunstzinnige invulling van de literaire materie heeft gecreëerd.

In de collectie van O.Ph. Flip Nagler zijn twee fabelboekjes van La Fontaine overgeleverd die ons op het eerste gezicht niet veel wijzer maken. Ze tonen alleen maar aan dat de kunstenaar (en zijn familie) een bijzondere belangstelling had(den) voor de fabels van La Fontaine en (vooral van) Aesopus.

Het eerste is de *Fables de La Fontaine illustrées précédés de la vie d'Esopé et accompagnées des notes de coste. Nouvelle édition dans laquelle un aperçoit d'un coup de l'oeil la moralité de la fable*, uitgegeven in Tours in 1848, en rijkelijk geïllustreerd met gravures van Karl Girardet. Wij konden dit boekje inkijken in de fabelcollectie van Wim Gielen, die sinds enkele jaren in de universiteitsbibliotheek van Antwerpen berust. Er is echter geen link tussen de gravures van Girardet en de keramiek van Nagler.

Het tweede fabelboekje betreft *Fabels van Aesopus, bewerkt door Hermanna en geïllustreerd door G. Wildschut*, uitgegeven door Meulenhoff/ Amsterdam in 1920 als deel XX uit de serie *Ons Schemeruurkje*. Dit kinderboekje (afb. 24), dat Nagler tweedehands had gekocht voor zijn kinderen, 'zoals hij hier en daar wat leuke, mooie, door grafici en kunstenaars rijk geïllustreerde (sprookjes) boeken kocht',²⁹ kunnen we evenmin aan de reeks binden, noch wat de illustraties betreft, noch wat de selectie van de fabels betreft.

Andere uitgaven die hij zou kunnen ingekeken hebben, zijn de uitgaven van Victor Stuyvaert (in: Edmond de Geest, *Arbeid en spaarzaamheid: eenige fabelen naar La Fontaine*, in 1934 in Brussel gepubliceerd door de 'Algemeene spaar- en lijfrentekas') en het werk van Marc Chagall (zie verder), maar ook hier ontbreekt elk concreet spoor. We zien ook niet direct verwantschap met belangrijke Aesopische illustratiereeksen van Bernard Salomon (1547), Virgil Solis (1514-1562), Marcus Gheeraerts (ca 1521-ca 1590), Pieter van der Borcht (ca 1540-1608), Egidius Sadeleer (1570-1629), en vanaf de zeventiende eeuw



Afb. 24 *Fabels van Aesopus*, bewerkt door Hermanna en geïllustreerd door G. Wildschut, Amsterdam, Meulenhoff, 1920

reeksen bij het werk van La Fontaine van onder anderen François Chauveau (1613-1676), J.J. Grandville (1803-1847) en Gustave Doré (1832-1883). Een snel onderzoek van de lange illustratietraditie van de fabels van La Fontaine via het prachtige kunstboek *La Fontaine et les Artistes* van Gérard Gréverand levert evenmin een concreet resultaat op.³⁰ We geraken daarom voorlopig niet heel veel verder dan de conclusie van Flip Nagler: ‘in zijn bibliotheek waren geen boeken waaruit een duidelijke verwijzing naar zijn werk zou kunnen blijken. [...] Mijn vader was, voor zover ik weet, vrij in zijn keuze van het onderwerp. Evenzo gold dat voor de andere kunstenaars die de vrije kunst beoefenden. Het architectenbureau werkte met een min of meer vast contingent aan (vrije i.p.v. toegepaste) kunstenaars, waar mijn vader er een van was.’³¹ Een optie die we niet willen uitsluiten is dat Nagler een algemene bloemlezing of vertaling heeft gebruikt, daaruit een eigen keuze heeft gemaakt en de scènes zelfstandig heeft ontworpen. In een dergelijk scenario komen de vertalingen van La Fontaine door J.J.L. ten Kate (*De fabelen van la Fontaine*, eerste druk in 1871; tweede druk circa 1900 met alle 240 fabels van La Fontaine), M.G.L. van Loghem (1932), J.W.F. Werumeus Buning (1945) en vooral door de Rotterdamse dichter en marineofficier Jan Prins (een pseudoniem van Christiaan Louis Schepp,

1876-1948), voor het eerst uitgegeven in 1941 (in 1946 heruitgegeven als een vermeerderde herdruk als *De fraaiste fabels van Jean de La Fontaine*), in het vizier.³² Mogelijke uitgaven van Prins die in 1958-1959 op de markt waren te vinden, waren *Veertig fabels van Jean de la Fontaine* (uit 1940), *Honderd en een der fraaiste fabels van Jean de La Fontaine* (uit 1941),³³ *De fraaiste fabels van Jean de La Fontaine. In het Nederlandsch weergegeven door Jan Prins*, met tekeningen van J.J. Grandville (1945, met de opname van 151 fabels) en de *Fabels van La Fontaine*, uitgegeven door Casterman in 1955 met tekeningen van Simonne Baudoin.³⁴ In het licht van wat we hierboven hebben geponoerd is vooral de edities van Prins uit 1951 en 1955 intrigerend. De honderdste en de 151ste fabel uit deze uitgave werden niet vertaald door Jan Prins, maar door de dichter Martinus Nijhoff. Het gaat om de fabel van de *Twee Duiven* ...

De keuze voor de fabels van La Fontaine kan door 'functionaliteit' geïnspireerd zijn, met name omdat er vaak in gegeten en gedronken wordt. Wij voegden er nog andere mogelijke motieven aan toe: het verinnerlijkende aspect ('la condition humaine') en vooral de traditie binnen de scheepsarchitectuur om La Fontaine als inspiratiebron te gebruiken (het m.s. Dalerdijk als 'voorbeeld'). De fabels van La Fontaine gaven in de eerste plaats spiritueel voedsel aan de bezoekers; de gasten werden uitgedaagd om in een fraaie omgeving via de iconografie en de literatuur ook de geest te laven. *Well-being* stond voorop en dit vooral voor een burgerlijk publiek.

Andere redenen waarom voor La Fontaine geopteerd werd, was ongetwijfeld dat we met een klassiek, Europees thema te maken hebben en een genre dat zich uitermate goed leent voor iconografische hoogstandjes. Fabels zijn bovendien kort en krachtig, hebben vaak dieren als hoofdpersoon en lenen zich uitermate om uit het hoofd te leren en uit te beelden.

De fabels van La Fontaine zijn Frans, maar ook Europees cultureel erfgoed, en dat laatste zijn ook de fabels van Aesopus. Ze zijn via diverse tussenstadia in zowat alle talen en streken bekend en functioneren binnen een eeuwenoude traditie van schoolboeken in de retorica. Over de 'Nachlebung' van de fabels van La Fontaine in Nederland en Vlaanderen is nog weinig onderzoek verricht. Professor Paul J. Smith verwees in zijn inaugurale rede op 25 juni 1999 aan de Universiteit van Leiden, op het bestaan van meer dan 1200 verschillende La Fontaine-uitgaven in de negentiende eeuw in Frankrijk, vooral voor schoolgebruik bestemd.³⁵ Binnen de Franse traditie heeft die naleving nogal wat nationalistische trekjes en maken de fabels onmiskenbaar deel uit van het

Franse culturele erfgoed. Een typisch voorbeeld hiervan is de in 1929 door Ferdinand Gohin gepubliceerde studie waarin hij over de fabels van La Fontaine concludeert: 'Het werk van La Fontaine is ontstaan uit de Franse bodem en tot bloei gekomen onder de stralen van de meest zuivere Franse geest; het is een van de meest exquise bloemen die het genie van het ras heeft voortgebracht op het gebied van de kunst.'³⁶ La Fontaine is nog steeds een van de meest populaire auteurs in het Franse onderwijs. Vanaf de école maternelle tot en met de laatste klassen van het middelbaar onderwijs maken de fabels *La Cigale et la Fourmi* en *Le Corbeau et le Renard*, op de voet gevolgd door *Le Lièvre et la Tortue* ('De haas en de schildpad') en *Le Loup et l'Agneau* ('De wolf en het lam'), als meest populaire fabels deel uit van het onderwijsaanbod.³⁷ Hans Rijns betreft dit vanuit eigen ervaring ook op de situatie in Nederland: 'Hele 'volksstammen' in Nederland, en naar ik vermoed ook in Vlaanderen, hebben de fabels van La Fontaine uit hun hoofd moeten leren. Het overkomt mij vaak dat als ik begin over de fabeleditie waaraan ik werk, dat men spontaan een of meerdere fabels van La Fontaine in het Frans begint te declameren.'³⁸ Dit uit het hoofd leren doet me wat denken aan het van buiten leren van een catechismus. In Frankrijk is de canonisatie van La Fontaine als schoolauteur strategisch vanuit politieke kringen bewust gepropageerd om het onderwijs te seculariseren in het laatste kwart van de negentiende eeuw.³⁹ Mogelijkerwijze is dit in Nederland ook gebeurd, en wellicht in Vlaanderen ook, maar in mindere mate. Interessant in dit opzicht zou zijn om te onderzoeken of ons gevoel dat het aantal uitgaven van La Fontaine in Vlaanderen lager ligt dan in Nederland wetenschappelijk is te onderbouwen. Naast de seculariserende bedoeling van de La Fontainematerie had men in Nederland wellicht minder moeite met het 'Franse karakter', dat in Vlaanderen binnen de Vlaamse ontvoogdingsstrijd en de zich als cultureel-politiek manifesterende Vlaamse Beweging veel moeilijker lag (een tegenhanger van Belle van Zuylen met Madame de Charrière, die de fabels gebruikte om jongeren op incorrect taalgebruik te wijzen, is mij in Vlaanderen niet bekend⁴⁰). Terecht stelt Smith dat receptie 'altijd ideologisch gekleurd' is;⁴¹ Dat is de reden waarom de fabels van La Fontaine binnen het retorica- en literatuuronderwijs in Vlaanderen minder zijn gebruikt en de 'Unheilige Weltbibel' *Van den vos Reynaerde* des te meer.

27 fabels in keramiek

Laten we terugkeren naar het s.s. Rotterdam en het erop houden dat Nagler zelf zijn onderwerp, dat hem wellicht toch onder lichte druk werd opgegeven, zelfstandig mocht invullen en uitwerken. Men koos daarbij voor een beeldend genre en voor korte, door iedereen bekende verhalen, aansluitend bij de leefwereld, de kennis en de ambities van het reizende publiek. De meeste bezoekers kennen minstens een of enkele van de fabels met hun 'puntige dialogen', 'humoristische vermenschlijking' van de personages, de 'milde ironie' en het spel met de moraal ('dat deeltje van de fabeltekst dat de fictie, het verhaaltje, over dieren toepast op de mensenwereld, op de werkelijkheid van de lezer'⁴²). Identificatie moet een belangrijke rol gespeeld hebben. De bootreiziger kwam via de wereld van La Fontaine in een bekende wereld, met name voldoende aanknopingspunten, maar ook in een wereld van het niet meer bekende (de kindertijd) of nog niet gekende. Het herkenbare heeft Nagler bovendien een originele en nieuwe vorm gegeven. Naglers originaliteit ligt in de zeer gestileerde vormgeving, in het gebruik van de materialen en in het kleurengebruik.

Na enig studiewerk zijn we erin geslaagd alle 27 fabeltaferelen te identificeren. We laten het lijstje als sluitstuk en als eigen, nieuwe inbreng van onze bijdrage volgen. De volgorde van de titels en de foto's is die waarin ze in de zaal zijn aangebracht (linksom als we in het midden van de zaal in de richting van de deuren kijken). We geven eerst de titel van de fabel, gevolgd door de afmetingen, enkele trefwoorden die het tafereel schetsen en tot slot de paginaverwijzing naar de tekst in de recente editie van Jan van den Berg uit 1990. Een asterisk betekent dat de fabel ook voorkomt in de eetzaal van het m.s. Dalerdijk.

Alle kunstwerken zijn 90 centimeter hoog. In de vier hoeken zien we een kopse kant, waarop telkens een gestileerde tulp is uitgebeeld (12,5 cm; de 26 kleinere zuiltjes zijn eveneens 12,5 cm breed).

Op het eerste gezicht lijkt er geen duidelijk programma in de keramiekreliëfs te zitten. Het aantal scènes en de grootte van de taferelen werden ongetwijfeld in samenspraak met de architect bepaald en waren afhankelijk van de op de plannen ingetekende ruimtes. Opvallend is wel dat het eerste tafereel het grootste is, ruim vijf meter. We hebben deze fabel over de *Twee duiven* een programmatorische rol toegedicht. Binnen het oeuvre van La Fontaine lijkt er geen duidelijke inhoudelijke keuze te zijn gemaakt, geen andere dan de persoonlijke voorkeur van de scheppende kunstenaar. Het zou ons niet verwonderen dat de

jonge veertiger Nico Nagler toch méér in dit grootse werk heeft gestoken dan alleen maar wat verhaaltjes vertellen. Misschien knipoogde hij hier en daar naar zijn eigen levensverhaal of zijn eigen literaire voorkeuren of lievelingsfabels.

In elk geval creëerde hij in deze eetzaal een vrij unieke plek om de naleving van de fabels van La Fontaine in Nederland vorm te geven. In Vlaanderen is ons slechts één vergelijkbaar geval bekend. In het art-nouveau-internaat van de zusters urselinen in Onze-Lieve-Vrouw-Waver is een 'de La Fontaine refter',⁴³ waarin negentien muurschilderingen naar de fabels van La Fontaine zijn aangebracht. Stof voor een nieuwe bijdrage. De keuze voor La Fontaine is op zijn minst merkwaardig, maar ook – na al het voorgaande – begrijpelijk.



25



26

25 *Twee duiven**; 514 x 90 cm; koppel, duiven;
Van den Berg, p. 213

26 *Het paard dat zich op het hert had willen wreken**; 82 x 90 cm; hert, ruiter te paard; p. 92



27



28

27. *De muilezel die prat ging op zijn stamboom* 91 x 90 cm; paard, muilezel; p. 129

28. *De dood en de houthakker**; 82 x 90 cm; man, de dood; p. 27



29



30



31

29 *De raaf die de arend wilde nadoen*; 208 x 90 cm; schapen, raaf; p. 50

30 *De bedelzak*; 208 x 90 cm; twee mannen, vis, aap, beer, olifant; p. 18

31 *De vos en de ooievaar*; 82 x 90 cm; ooievaar, vos; p. 29



32



33



34

32 *De raaf en de vos**; 82 x 90 cm; vos, raaf met kaas; p. 13

33 *De molenaar, zijn zoon en de ezel*; 208 x 90 cm; ezel, gedragen door twee mannen; p. 57

34 *De landbouwer en zijn kinderen*; 208 x 90 cm; oude man, vele kinderen; p. 113



35 *De vos en de druiven*; 51 x 90 cm; vos en druiven; p. 69



36



37



38



39

36 *Het meisje dat de melkkan brak**;
96 x 90 cm; vrouw, kruik, hanen, varkens,
stier; p. 157

37 *De wolf en de vos (detail)*; 163 x 90 cm;
vos, wolf, waterput; p. 273

38 *De wolf en de vos voor de aap als
vrederechter*; 160 x 90 cm; aap, wolf, vos;
p. 38

39 *Twee hanen**; 163 x 90 cm; twee hanen,
kip; p. 162



40



41



42



43



44

40 *Het hert in de wijngaard*; 163 x 90 cm; hert, twee windhonden, duiven; p. 117

41 *De ezel en het schoothondje*; 97 x 90 cm; man, ezel, hond; p. 83

42 *De lichtzinnige schildpad en de twee wilde eenden*; 50 x 90 cm; schildpad, eenden; p. 243

43 *De dieven en de ezel*; 208 x 90 cm; twee mannen, derde man en ezel; p. 25

44 *De haan en de vos**; 208 x 90 cm; vos, haan, twee honden; p. 49



45



46



47



48



49

45 *De boer en de slang*; 82 x 90 cm; man, kind, vuur, slang; p. 134

46 *De kikker die even groot als een os wilde zijn*; 82 x 90 cm; kikker, stier; p. 14

47 *De vrouw en het geheim**; 208 x 90 cm; maaltijd: heer, vele vrouwen; p. 180

48 *De vos, de wolf en het paard*; 208 x 90 cm; vos, paard, wolf; p. 306

49 *De houthakker en Mercurius*; 82 x 90 cm; twee mannen met bijl; p. 105



50



51

50. *De wolf en de ooievaar*; 91 x 90 cm; wolf, ooievaar; p. 69

51. *De wolf en de hond*; 82 x 90 cm; hond met leiband, wolf; p. 15

Marc Chagall

Tot slot verwijzen wij – bij wijze van uitweiding en contrast – naar het intrigerende werk van de Joodse emigrant Marc Chagall (1899-1985), die eveneens de fabels van La Fontaine illustreerde. In 1927 werd in Frankrijk aan een ingeweken Rus gevraagd om de fabels van La Fontaine te illustreren, wat toen zelfs in ‘la douce France’ leidde tot protesten en tot vragen in de Kamer van Volksvertegenwoordigers. Marc Chagall zou de etsen in een gelimiteerde editie van de fabels pas in 1952 publiceren in een map, waarbij hij de helft van de 200 etsen met gouache inkleurde. Chagall was een naar Parijs ingeweken jood uit Wit-Rusland.

Nagler en Chagall illustreerden de fabels op een heel andere manier. Een groot verschil ligt hem natuurlijk in het toegepaste van de kunst. Nagler werkte in opdracht aan kunst die in een architecturaal totaalconcept binnen ‘gemeenschapskunst’ moest passen. Chagall kon zich vrijer uiten. Het resulteerde in een vernieuwende manier om de fabels te illustreren, die misschien in de pagina’s van dit jaarboek nog wel eens aan bod kunnen komen. ‘De frivole Franse fabels gezien door melancholieke Russische ogen vormen een mooie, bijzonder rijke combinatie. In tegenstelling tot voorgangers als Gustave Doré, die even-

eens de fabels illustreerde, geeft Chagall de dieren geen menselijke trekken mee. Evenmin benadrukt hij de moraal van de fabels.' Chagall zette mens en dier neer 'met een ongrijpbare glimlach', wat leidde tot poëtische, 'sprookjesachtige, bizarre scènes waar alles schots en scheef staat' [...] zoals we bij Chagall gewend zijn. Maar ook tot enigszins mystieke, verstilte tafereeltjes.⁴⁴

Nagler bereikte een soortgelijk verstild effect door zijn soberheid en kleurenkeuze. Zijn tafereelen zijn net als die van Chagall een bewijs van de onverwoestbare kracht van de sterkte van de fabelliteratuur in onze contreien.

Moge dit artikel een aanleiding zijn om de naleving van de fabel in tekst en beeld veel scherper in kaart te brengen, niet alleen in Frankrijk, maar ook en vooral in Vlaanderen en Nederland. De receptiegeschiedenis moge dan misschien niet meer zo populair zijn als pakweg dertig jaar geleden, er ligt nog veel werk op de plank.

Een verkorte versie van deze tekst werd in het Engels uitgesproken op het eenentwintigste congres van de International Reynard Society op 16 juli 2015 in Zürich.

Dank aan Tom Deneire (conservator Bijzondere Collecties Universiteitsbibliotheek Antwerpen), Dirk van Duyse, Trude Gielen, Peter Everaers, Hans Rijns, Paul Wackers, Yvan de Maesschalck en Erik Zillén voor het aanleveren van tips en artikels. Klaas Krijnen, voorzitter Stichting behoud stoomschip Rotterdam / Vrienden van stoomschip Rotterdam, dank ik voor zijn accurate nazicht van de tekst en voor de foto's en het personeel en de vrijwilligers van het s.s. Rotterdam voor hun bereidheid mij toegang te verschaffen tot de diverse zalen in het schip. Een speciaal woord van dank aan O.Ph. Flip Nagler voor de informatie over zijn vader en zijn kritische bemerkingen.

Fotografie: Stefaan Baeten, Sander van Daele, Rik van Daele, Jan-Willem Koene (afb. 1), Klaas Krijnen (afb. 2). De foto's van Koene en Krijnen werden belangeloos beschikbaar gesteld door de Vrienden van stoomschip Rotterdam ©. De afbeeldingen 4-5-6-7 zijn ter beschikking gesteld door het Stadsarchief Rotterdam ©, de afbeeldingen 13, 15 en 23 door het Maritiem Museum Rotterdam ©.

NOTEN

1 Een uitstekende geschiedenis staat op [http://nl.wikipedia.org/wiki/Rotterdam_\(schip,_1959\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Rotterdam_(schip,_1959)). Andere sites waar wij info haalden zijn o.a.: <http://www.stoomschiprotterdam.nl/>, geraadpleegd 24/05/15; <http://ssrotterdam.com/venues/la-fontaine-room/#.VJmF2RuA>, geraadpleegd 23/12/14; <http://www.rdm-archief.nl/RDM-NB/RDM-300.html>, geraadpleegd 25/12/14;

http://www.architectuurgids.nl/project/item/prj_id/1994, geraadpleegd 25/12/14;
http://www.mobilitymuseum.nl/obj_passchip_Rotterdam_erfg.htm, geraadpleegd 25/12/14;
http://www.stoomschiprotterdam.nl/NL/Samenv_rapport.htm, geraadpleegd 23/12/14;

2 <http://ssrotterdam.nl/over-het-schip/geschiedenis/#.VWMRULkw9UQ>, geraadpleegd 24/05/14. Over de verbouwingen, zie eveneens: Bram Oosterwijk, *De Rotterdam voor altijd thuis*, Rotterdam, Coolegem Media, 2010 (2de druk).

‘Diverse ruimtes zijn ingrijpend verbouwd. Alle oorspronkelijke vloerbedekkingen, gordijnen en meubelstofferingen zijn vernieuwd, op een enkele uitzondering na. Dit geldt ook voor grofweg de helft van de meubels en lichtarmaturen. Toch is het schip in grote lijnen uitzonderlijk goed en compleet bewaard gebleven.’ (Zie: http://www.stoomschiprotterdam.nl/NL/Samenv_rapport.htm).

3 Zie o.a. Wikipedia en <http://www.ftm.nl/exclusive/onverzettelijkheid-oorzaak-ss-rotterdam-affaire/>.

4 F. van Burkom, B. Laan, F. Loomeijer, S.s. *Rotterdam (1959), een cultuurhistorische waardstelling* (rapport i.o.v. s.s. Rotterdam B.V.), Rotterdam 2004.

5 Beide citaten zijn afkomstig uit: Sandra van Berkum, *De Rotterdam. De kunst van het reizen*, Schiedam, Scriptum, 2011², p. 46.

6 S. van Berkum, *a.w.*, p. 48 en p. 80.

7 F. van Burkom en Y. Spoelstra, *Monumentale Kunst. Categoriaal onderzoek wederopbouw 1940-1965*, Instituut collectie Nederland en Rijksdienst voor archeologie, cultuurlandschap en monumenten, Zeist, 2007; geraadpleegd 6/09/2015 via <http://cultureelerfgoed.nl/sites/default/files/publications/monumentale-kunst.pdf>.

8 F. van Burkom en Y. Spoelstra, *a.w.*, p. 61.

9 F. van Burkom en Y. Spoelstra, *a.w.*, p. 41.

10 F. van Burkom en Y. Spoelstra, *a.w.*, p. 41. De uitspraak wordt gedaan over rijksbouwmeester Gijsbert Friedhoff, die tijdens zijn ambtstermijn sterk inzette op ‘de culturele uitstraling en het representatieve karakter van de openbare architectuur’ en om dit te realiseren ‘verschillende ambachtelijke technieken en materialen’ gebruikte (p. 43).

11 F. van Burkom en Y. Spoelstra, *a.w.*, p. 43 (overname citaat met enkele kleine correcties).

12 F. van Burkom en Y. Spoelstra, *a.w.*, p. 44.

13 H. Rijns, ‘De vos in de fabels van La Fontaine’, in: *Tiecelijn 26. Jaarboek 6 van het Reynaertgenootschap*, 2013, p. 72-101. Over leven en werk van La Fontaine, zie o.a. <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/index.htm> en <http://versailles4.tripod.com/id45.htm>. In het Nederlandse taalgebied bestaan er met uitzondering van de studies van Paul J. Smith weinig grondige studies over deze literaire figuur en over de Nachlebung van zijn oeuvre. Zeer lezenswaardig is: Paul J. Smith, *Terug naar La Fontaine. Rede uitgesproken door Paul J. Smith bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de Franse letterkunde aan de Universiteit Leiden op vrijdag 25 juni 1999*, geraadpleegd 05/09/15 via <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/>

handle/1887/5370/OR174.pdf?sequence=1. In deze *oratio* schetst Smith kort en krachtig de berekenis van Jean de la Fontaines fabels: zijn vernieuwing is 'niet in de eerste plaats gelegen in de vinding van de stof (*inventio*), maar in de ordening (*dispositio*) en de stilistische vormgeving daarvan (*elocutio*). Dit was ook voor zijn eigentijdse lezers duidelijk: men bewonderde hem om zijn "natuurlijke stijl", zijn "naïveté", - zonder dat men er overigens in slaagde deze stijl nader te definiëren. Andere aspecten die vernieuwend zijn, zijn het gebruik van puntige dialogen (...), de humoristische vermenschelijking van de personages ("Juffrouw Mier, "Meester Raaf"), zijn milde ironie als verteller. Eveneens vernieuwend is zijn spel met de moraal.' (p. 3-4).

14 O.a. <http://www.standaardboekhandel.be/seo/nl/boeken/vertaalde-literaire-fictie/9789031503667/j-de-la-fontaine/fabels-van-la-fontaine>.

15 S. van Berkum, *a.w.*, p. 194.

16 <http://hildokrop.nl/hildo-krop,geraadpleegdop28/02/15>.

17 S. van Berkum, *a.w.*, p. 194.

18 Zie ook S. van Berkum, *a.w.*, p. 48: 'In de uitvoering van hun [de kunstenaars] opdrachten werden ze – net als de architecten – behoorlijk vrij gelaten. Er was ook geen sprake van een algemeen thema. Maar, zoals te verwachten op een schip, werd vaak gekozen voor onderwerpen die te maken hadden met het leven in en rond de zee, de visserij, de scheepvaart of het water. Ook literaire, verhalende thema's werden graag toegepast.'

19 S. van Berkum, *a.w.*, p. 127.

20 S. van Berkum, *a.w.*, p. 194.

21 S. van Berkum, *a.w.*, p. 194. Op p. 195 wordt een ontwerptekening van een Odyssee-reliëf uitgebeeld. Nagler tekende eerst een schematische voorstelling en nummerde de verschillende onderdelen per kleur. Op p. 193 wordt een foto van het productieproces van de zaal zelf getoond waarop de zware keramische tegels al aan de muren zijn bevestigd.

22 Voor meer info over dit bedrijf, zie o.a. [http://www.wikidelft.nl/index.php?title= Porceleyn_Fles; en: http://www.kunstbus.nl/design/de+porceleyn-fles.html](http://www.wikidelft.nl/index.php?title=Porceleyn_Fles;en:http://www.kunstbus.nl/design/de+porceleyn-fles.html).

23 S. van Berkum, *a.w.*, p. 162 en 188.

24 'Gebakken klei, laaggestookt als terracotta of plateel betiteld, hooggestookt als steengoed op gres.' F. van Burkom en Y. Spoelstra, *a.w.*, p. 157.

25 Wij gebruiken *De fabels van La Fontaine hertaald door Jan van den Berg*, Antwerpen/Amsterdam, Manteau, 1990, p. 215.

26 Zonder jaartal uitgegeven. Opvallend is dat de boekjes niet in het Nederlands bekend zijn.

27 <http://www.maritiemdigitaal.nl/index.cfm?event=search.getdetail&id=100095091>. Collectie 'Bedrijfsdrukwerk' van het Maritiem Museum Rotterdam, inventarisnummer DB5065.

28 We moeten hierbij wel melden dat de uitgave niet gedateerd is. Verder onderzoek is noodzakelijk.

29 Mededeling via mail van 28 februari 2015 door O.Ph. Flip Nagler.

30 G. Gréverand, *La Fontaine et les Artistes*, Doornik, La Renaissance du livre, 2002. (Collection Références.)

31 Mails van Flip Nagler van 27 en 28 februari 2015.

32 'Tijdens de oorlog richtte hij zich vrijwel volledig op vertalingen uit het Frans, onder meer van La Fontaine, Racine, Musset en Molière. Zijn vertalingen van de fabels van La Fontaine zijn vaak herdrukt.' Zie: <http://rozenbergquarterly.com/een-man-die-leeft-in-wijdheid-van-horizonnen-jan-prins-als-zeedichter/>.

33 *Honderd en een der fraaiste fabels van Jean de la Fontaine, in het nederlandsch weergegeven, waarvan honderd door Jan Prins en een door M Nijhoff met de teekeningen van J.J. Grandville*, Den Haag, L.J.C. Boucher, 1941.

34 De lijst is wellicht onvolledig. Prins publiceerde ook een aantal fabels in jaargang 105 van het tijdschrift *De Gids* uit 1941. Bovendien is niet gezegd dat Nagler zich in het Nederlands documenteerde. Hij kon even goed een Franse, Engelse of Duitse editie gebruikt hebben.

35 Paul J. Smith, *a.w.*, p. 6.

36 Ferdinand Gohin, *L'Art de La Fontaine dans ses Fables*, Parijs, Librairie Garnier Frères, 1929, p. 298-299: 'L'œuvre de La Fontaine, née en pleine terre de France, s'est épanouie sous les rayons de l'esprit français le plus pur ; c'est, en effet, une des fleurs les plus exquisées qu'ait produites, dans le domaine de l'art, le génie de la race'. Zie P.J. Smith, *a.w.*, p. 6-7.

37 P.J. Smith, *a.w.*, p. 7.

38 H. Rijns, *a.w.*, p. 79.

39 'De canonisatie van La Fontaine als schoolauteur kwam vooral van regeringswege, in de periode 1880-1900, de begintijd van de Derde Republiek. Deze tijd stond in het teken van de verregaande secularisering van het lager onderwijs. Het kruisbeeld verdween uit de klaslokalen, en, zoals een criticus in 1886 opmerkte, de fabels van La Fontaine zouden heel goed de plaats in kunnen nemen van de catechismus. De religieuze moraal werd vervangen door een lekenmoraal, waarbinnen de fabels, die opgevat werden als een soort humanisme van het gulden midden, uitstekend pasten. Zie P.J. Smith, *a.w.*, p. 7.

40 Vergelijk met P.J. Smith, *a.w.*, p. 6.

41 P.J. Smith, *a.w.*, p. 9.

42 P.J. Smith, *a.w.*, p. 4.

43 <https://inventaris.onroerendergoed.be/dibe/relict/86231>.

44 <http://www.digibron.nl/search/detail/012de3d951333e4efeacdc25/fabels-van-la-fontaine-door-russische-ogen>.

Naschrift

Net voor het ter perse gaan ontving ik van Flip Nagler, de zoon van Nico Nagler, nog twee foto's en een brief van zijn vader. De foto's tonen Nagler tijdens de opleiding 'op de Rijks Academie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam, samen met model, 'prins Kaya' (afb. 52) en de oudere Nagler (afb. 53).

In de brief (afb. 54-55), die wij hieronder uitschrijven, geeft Nagler toelichting bij zijn keuzes. Hij maakt er ook zijn bron van de fabels bekend, met name een Prisma-uitgave van Jan Prins (uit 1955?). De lezer kan meteen onze suggesties toetsen aan de inhoud van de brief. Wij wijzen er graag op dat Nagler de reeks laat beginnen met de fabel van *De schildpad en het koppel eenden* (mijn nummer 42). Dit alles doet niets af aan mijn veronderstellingen. Ik druk als illustratie enkele fragmenten van de brief af, met informatie over het La Fontainesalon.

Zeer geachte Heer van Engelen,

Hierbij doe ik U toekomen de opgave van de voorstelling op elk der panelen in de twee salons. In de eerste salon heb ik als motief gebruikt de Odyssee van Homer. Uiteraard kon ik niet het hele verhaal in beeld brengen en heb dus de meest markante episoden uit dit heldenepos in beeld gebracht. [...]

Ik beoogde met de uitbeelding van dit verhaal, met verwijding van het illustratieve element, in de eerste plaats door spel van lijn, vorm en kleur een aanvulling en ondersteuning van de architectonise conceptie. Het epische en anecdotische element, koos ik, omdat mijns inziens voor dit soort versiering de abstracte, nonfigurative of puur ornamentale vorm monotoon of stereotiep [k]an werken. Bovengenoemde vorm lijkt mij alleen te voldoen bij versieringen welke op grote afstanden moeten werken en waar de totaliteit overzien wordt. Op het schip wordt de kijker steeds met een fragment geconfronteerd zodat ik behoefte gevoelde aan een aanpak die het fragment ook als zelfstandig element een functie toekent. Natuurlijk stond voorop voor mij de eis de versiering een eenheid te laten zijn, een bindend element voor de muren. Ik hoop dat ik ook naar uw opvatting hierin geslaagd ben.

In de tweede salon heb ik de versiering opgebouwd uit de meest bekende fabels van Lafontaine waarbij ook het detail ondergeschikt is aan de decoratieve werking van het geheel. De titels der fabels zijn ontleend aan de vertaling door Jan Prins in de Prisma serie.

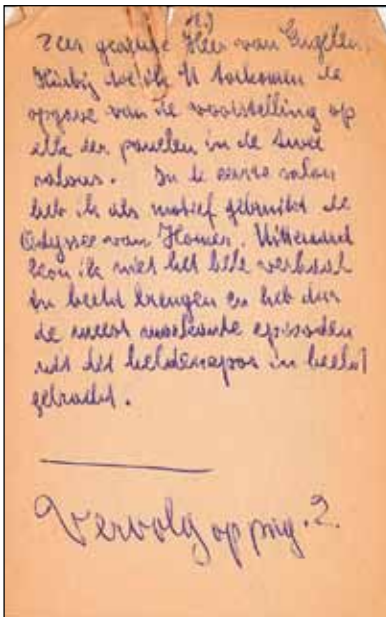
Hoogachtend



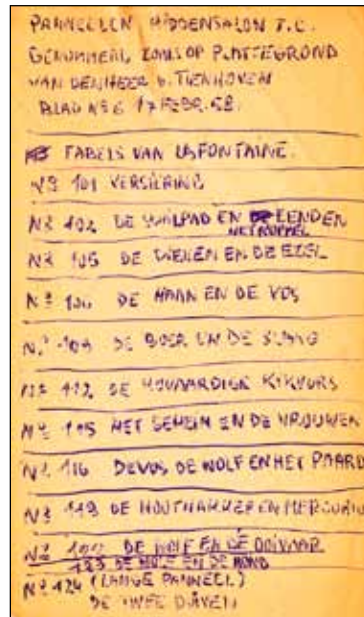
Afb. 52



Afb. 53



Afb. 54



Afb. 55