

Verdoofde klachten over een stomme mond

De vroegmoderne lijkzang als collectieve emotionele praktijk in het werk van Michiel de Swaen

Kornee van der Haven, UGent

Samenvatting

Veel vroegmoderne dichters schreven funeraire poëzie. Van de Duinkerke dichter Michiel de Swaen is een bescheiden aantal van drie lijkzangen van omstreeks 1700 overgeleverd. In deze bijdrage staat de vraag centraal hoe zijn gedichten bepaalde emoties oproepen, mobiliseren, of juist proberen te onderdrukken. Het aanschouwen van het dode lichaam leidt tot een emotionele respons die via de reflecties van het lyrisch ik benoemd en lichamelijk (her)beleefd wordt. Uit de gedichten spreekt de intentie om die ervaring vervolgens ook met de omringende gemeenschap van rouwenden te delen. De gedichten zouden in dat licht als een ‘emotionele praktijk’ beschouwd kunnen worden die zich richt op een bredere ‘gevoelsgemeenschap’ van nabestaanden, vrienden en stadsgenoten.

Abstract

Many early modern poets wrote funerary poetry. The Dunkirk poet Michiel de Swaen produced a modest number of three funeral hymns of around 1700. This article examines how his poems mobilize or try to suppress specific emotions. Contemplation in these poems on the dead body leads to an emotional response that is named and expressed through the reflections of the lyrical I, often with references to physical responses. The poems also provide insight into the experience of the surrounding community of mourners in an urban, religious and literary context. Put in that light, reading Michiel de Swaen’s mourning poems could be seen as an ‘emotional practice’ that focuses on a wider ‘emotional community’ of relatives, friends and fellow townspeople.

e-mail

Cornelis.vanderHaven
@UGent.be

Dat het goed is om te rouwen, is een boodschap die we regelmatig aantreffen in de literatuur en kunst van de vroegmoderne tijd (Hodgson, 2005). Vaak wordt er daarbij verwezen naar de woorden van Prediker in het gelijknamige Bijbelboek, waar hij stelt dat een tijdige voorbereiding op de dood het allerbeste is en dat treuren zelfs beter is dan lachen want ‘door de droefheid des aangezichts wordt het hart gebeterd’

(Prediker 7: 3). Dat treurende gelaat herkennen we duidelijk bij de verschillende figuren op een zeventiende-eeuwse prent naar een werk van de zestiende-eeuwse Zuid-Nederlandse kunstenaar Maerten de Vos (Fig. 1). De gravure verheerlijkt het treuren om de dood en toont de toeschouwer een *domus lamentationis*: een huis van groot verdriet door ziekte en sterfgevallen. De klachten zijn hier individueel en tegelijk publiek. De pijn wordt namelijk getoond aan anderen die toekijken en meeleven met de rouwenden. Zo kijkt de man die de woning betreedt nadrukkelijk toe hoe er binnen gerouwd wordt. De prent verbeeldt op die manier de overgang van individuele pijn naar rouw: het moment namelijk waarop de innerlijke pijn van het individu zichtbaar wordt voor anderen.¹

Fig. 1: *Domus lamentationis*, Nicolaes de Bruyn (1581-1656), naar Maerten de Vos (gravure)



¹ Dit is de algemene definitie van ‘rouw’, bijvoorbeeld in het WNT, waarin het woord zowel verwijst naar de innerlijke pijn van verlies als naar het (uiterlijk) aan de dag leggen van die pijn.

De literatuur van de vroegmoderne tijd beschikte ook over een dergelijk ‘klaaghuis’ waarin de pijn van het verlies van een dierbare getoond kon worden: het lyrische genre van de elegie vormde namelijk een belangrijk ‘thuis’ voor klaagzangen over de dood. We zullen zien dat er in dat huis van de elegie zowel ruimte was voor lichamelijke uitingen van verdriet als voor de stille droefheid van het hart. Verder was de relatie tussen de individuele klacht en het publieke karakter van de rouw een belangrijk kenmerk van vroegmoderne elegieën over de dood. Door te kiezen voor het genre van de elegie volgden vroegmoderne dichters klassieke auteurs als Ovidius, Propertius en Statius. Ook in hun klaagzangen had de poëtische klacht over gemis al vaak betrekking op het heengaan van een dierbaar persoon, hetzij een familielid, een geliefde, of iemand met veel aanzien (Witstein, 1969, p. 98-99).

Elegia funebris is de officiële benaming voor de funeraire klaagzang als subgenre van de elegie. Meer in het algemeen heeft de elegie betrekking op allerlei andere vormen van gemis en de wetenschap iets niet te kunnen bezitten dat je wel graag zou bezitten: iemand die je tevergeefs aanbidt bijvoorbeeld, of, zoals dus in het geval van de *elegia funebris*, een naaste die door de dood uit het leven is weggerukt, of het verlangen naar de vrede die verjaagd is door de oorlog. Volgens de Amerikaanse literatuurwetenschapper Roland Greene confronteert de elegie in haar verschillende gedaantes de lezer met een cruciale vraag of probleem: kunnen we ons woord tot iets (of iemand) richten dat in het gedicht zelf niet aanwezig kan zijn: ‘the problem of addressing something not present in or to the poem’ (Greene, 2015, p. 315). Daarmee raakt Greene aan de kern van veel klaagzangen: een gemis beschrijven door precies datgene aan te spreken dat afwezig is. Door iets of iemand aan te spreken maakt het lyrisch ik dat object via taal aanwezig, terwijl het gedicht uiteindelijk gaat over de afwezigheid ervan – een interessante contradictie die zelfs typerend lijkt te zijn voor het lyrische genre in het algemeen. Lyriek heeft immers vaak de neiging om iets (of iemand) aan te spreken dat niet aangesproken kán worden, zoals Jonathan Culler al veelvuldig heeft laten zien, het meest recent in zijn *Theory of the Lyric* (2015, m.n. het vijfde hoofdstuk).

In deze bijdrage zal ik me toespitsen op een variant van de funeraire klaagzang, namelijk de ‘lijkzang’, vaak aangeduid als *epicedium* (Brady, 2006, p. 11). Die term verwijst naar de performatieve context van het genre sinds de oudheid, namelijk als zang die gericht is op het lijk en die wordt uitgesproken in aanwezigheid van dat lijk (letterlijk: voor het lijk). Met het stoffelijk overschot van de overledene als lyrisch object verwijzen deze gedichten dus naar de lichamelijke aanwezigheid van een persoon, terwijl die persoon geestelijk afwezig is. In het bezongen object van een *epicedium* zit dus meteen al de

contradictie vervat die volgens Greene bepalend is voor de elegie: over of tot iets te spreken en de aanwezigheid van iets oproepen terwijl dat iets eigenlijk afwezig is.

In dit artikel wil ik vooral ingaan op de emotionele functies van de vroegmoderne lijkzang. Voor moderne lezers zal het misschien vreemd klinken, maar het zich voor de geest halen van een overledene via reflecties op diens stoffelijke resten is in de traditie van de vroegmoderne lijkzang sterk verbonden met de idee van troost (*consolatio*), zoals we straks zullen zien. Zowel de stoffelijke aspecten van het dode lichaam kunnen daarin een rol spelen als het lichamelijke en geestelijke effect van de hartstochten die de lijkschouwing bij het lyrisch ik veroorzaakt. Bepaalde emoties worden door het gedicht opgeroepen (pijn, smart en ontzetting) om vervolgens plaats te maken voor andere gevoelens (waardering, berusting). Die sturing van emoties zouden we kunnen beschouwen als een effect dat te maken heeft met hoe het gedicht verbonden is met bepaalde ‘emotionele praktijken’.² Het lezen van een gedicht of het voordragen ervan zou bijvoorbeeld een dergelijke praktijk kunnen zijn die erop gericht is om individueel of collectief bestaande emoties op te roepen, af te zwakken of in andere emoties te laten overgaan.

De emotionele dynamiek van het lijkgedicht zal in dit artikel worden bestudeerd in relatie tot de sociale context waarin de besproken lyriek functioneerde. In bestaande literatuur over de vroegmoderne elegie wordt ook regelmatig naar die emotioneel-sociale en communicatieve functie van het genre verwezen, bijvoorbeeld door Brady (2006), die de Engelse funeraire elegie in verband brengt met de sociale aspecten van vroegmoderne rouwpraktijken. In deze bijdrage zal de sociale context van een stedelijke gemeenschap centraal staan, meer concreet de context van een rederijkerskamer en een religieuze broederschap. Als poëzie in de vroegmoderne tijd ergens onderdeel uitmaakte van een sociale praktijk dan was dat wel in de vroegmoderne rederijkerskamers, verbonden als zij waren met de sociaal-culturele profileringsdrang van een vroegmoderne stedelijke burgerij (Van Bruaene, 2008). Die rederijkerskamers kenden in de Zuidelijke Nederlanden een veel langer bestaan dan in het Noorden en waren er actief tot diep in de achttiende eeuw. Een van de belangrijkste representanten van deze late rederijkerij in het Zuiden is zonder twijfel Michiel de Swaen (1654-1707), die actief was in Duinkerke (Frans-Vlaande-

² Het concept van de emotionele praktijk ontleen ik aan het werk van de emotiehistorica Monique Scheer (2012). Zij benadert emoties als sociale praktijken die gericht zijn op het benoemen, oproepen en communiceren van emoties.

ren). Zijn drie lijkzangen van omstreeks 1700 vormen de centrale casus van dit artikel.³

1. DE LIJKZANG OMSTREEKS 1700

Voor ik zal ingaan op de lijkzangen van De Swaen wil ik kort een blik werpen op het genre van de elegie omstreeks 1700 in de Nederlanden, in het bijzonder in de Zuidelijke Nederlanden en Frans-Vlaanderen. Allereerst valt het op dat er voor deze periode betrekkelijk weinig van dit soort elegieën overgeleverd zijn in het Nederlands in vergelijking met de Noordelijke Nederlanden. Een van de problemen die hierbij een rol spelen, is de overlevering. Funeraire poëzie in de Noordelijke Nederlanden werd regelmatig opgenomen in uitgaven die het gehele oeuvre van een dichter samenbrachten, terwijl de gedichten van Zuidelijke coryfeeën als De Swaen voor een groot deel enkel in handschrift zijn overgeleverd.⁴ Het hoeft dan ook niet te verbazen dat dit voor het werk van minder bekende dichters uit de omgeving van De Swaen, zoals zijn Duinkerkerse collega Dominique de Jonghe (1654-1727) en de Kasselse Andries Steven (ca. 1676-1747), nog sterker het geval is (zie Moeyaert, 1996 en De Jonghe, 1905).

Als we de lijkzangen van Steven en De Jonghe bekijken, dan vinden we daar al snel enkele passages waarin een particulier gevoel van een sprekend ik gedeeld wordt met een collectief dat in het gedicht wordt aangesproken. Zo betreft De Jonghe in zijn lijkzang voor De Swaen zelf, uit 1707, de rederijkerskamer bij zijn droefheid, evenals de collega-chirurgijns van De Swaen. Die verwijzingen hebben echter geen inhoudelijke consequenties voor de rest van het gedicht. Er wordt in dit geval niet gesproken vanuit het perspectief van een lyrisch wij en de betrokkenheid van vrienden en collega's beperkt zich tot de oproep aan het adres van de 'Puick-dichters in de gild' der Carssauwieren' om mee te bidden om De Swaens zielenheil en deel te nemen aan het ceremonieel van de begrafenisplechtigheid: 'Toont heden dat gij hebt van desen Prins geleert, / Hoe dat men naer sijn doot een weirdigh man moet achten. / De ziele van de Swaen sal desen dienst verwachten, / Die gij bij sijnen Godt kondt doen voor haer geluck, [...].' (De Swaen, 1928, p. LI) Voor de rest van gedicht speelt dit collectieve perspectief geen rol van betekenis en er is dus

³ Zie de datering van de handschriften in het bezit van het Comité Flamand de France in: De Swaen, 1928, p. LXXIV.

⁴ Met uitzondering van de gelegenheidspoëzie van De Swaen die (postuum) in druk verscheen bij zijn drukker en collega-rederijker Pieter Labus (De Swaen, 1722).

ook geen moment waarop het persoonlijk verdriet van De Jonghe overgaat in dat van zijn medebroeders in het Sint-Michielsgilde van de Duinkerke rederijders.

Ook in het geval van Steven gebeurt de aanspreking van de gemeenschap eerder terloops dan dat zij werkelijk inhoudelijk richting geeft aan het gedicht. In twee gedichten uit hij zijn verdriet over het heengaan van de Brugse dichter J. de Schrijver, waarbij het lyrisch ik ook de 'Brugsche stadt' aanroept om hem in zijn treurnis te vergezellen. Het perspectief van de stedelijke gemeenschap wordt maar in beperkte mate betrokken bij de verdere inhoud van het gedicht (Moeyaert, 1996, p. 27-36). Wel lijkt er hier sprake te zijn van een weigering of uitstel van de *consolatio*. Anders dan we bij De Swaen zullen zien, betreft het hier eerder een schijnbeweging. Na een heel felle en bittere klacht over het verscheiden van de Brugse dichter, waarbij de dood zelf als 'onbermher-tigh wred en ijsselyk gedrocht' aangesproken wordt (Moeyaert, 1996, p. 33), volgt toch de troost die gevonden wordt in het zielenheil van de dichter, waarbij het lyrisch ik uitroept: 'O sijn geluck moet ons tot vrught verwecken' (Moeyaert, 1996, p. 35). Het 'wij' dat hier op het einde toch nog opduikt, is ongedefinieerd. Het gaat hier niet heel concreet om de gemeenschap van collega-dichters, maar het zou wel kunnen gaan om de gemeenschap van 'Christij vrienden', de term waarmee in het gedicht een paar keer wordt verwezen naar het collectief van medegelovigen.

Officiële gelegenheidspoëzie voor geestelijken of bestuurders werd in de Zuidelijke Nederlanden rond 1700 vaak in het Neolatijn (geestelijken), ofwel in het Frans vervaardigd, wat zeker geldt voor Frans-Vlaanderen.⁵ Ook in een zeer actieve rederijdersstad als Gent vinden we omstreeks 1700 maar een zeer beperkt aantal gelegenheidsgedichten in het Nederlands terug waarin het overlijden van een bekend persoon centraal staat. De Gentse veelschrijver en rederijker Jacob Hije schreef in totaal slechts een enkel lijdgedicht, namelijk op de geestelijke Monsr. Jacques du Four, 'deken van het gilde van berecht-tinghe'. Voor dit gedicht geldt ongeveer hetzelfde als voor de voornoemde gedichten van Steven en De Jonghe: de overgang van ik naar wij is hier weliswaar niet afwezig, maar wordt niet functioneel gemaakt in het laten overgaan van de rouw vanuit het sprekend ik naar het omringende collectief. Ook hier blijft het wij op het einde ongedefinieerd en lijkt het te gaan om het collectief

⁵ Om slechts een voorbeeld te geven: de Gentse jezuïet en dichter Livinius de Meyer (1655-1730) schreef tijdens zijn leven ten minste 10 funeraire elegieën in het Latijn (De Meyer, 1727, p. 229-289), en hij was zeker niet de enige. De Neolatijnse gelegenheidspoëzie van schrijvende geestelijken uit de Zuidelijke Nederlanden is vooralsnog echter niet of nauwelijks onderzocht.

van medegelovigen dat uiteindelijk hetzelfde lot als de overledene te wachten staat, namelijk zich ‘Met Godt in d’eeuwigheijt te gaeder te verblijden’ (De Hije, 1714, verso).

In de poëzie van de Noordelijke Nederlanden uit de late zeventiende en vroege achttiende eeuw zijn er als gezegd veel meer voorbeelden van funeraire gelegenheidspoëzie te vinden. Een van de redenen voor het verschil tussen Noord en Zuid is wellicht de mecenaatsfunctie die vooraanstaande rijke burgers (veelal kooplieden en regenten) in steden als Amsterdam vervulden ten opzichte van beeldend kunstenaars, maar ook van dichters. In het Zuiden was het literaire mecenaat minder sterk verbonden met particuliere ondersteuning en sterker geïnstitutionaliseerd, bijvoorbeeld bij werken die werden gemaakt in opdracht van de kerk, waarbij het Latijn als taal de voorkeur had. Voor een Amsterdamse dichter als Jan Vos was het schrijven van lijkgedichten bijvoorbeeld een belangrijk instrument in het bestendigen van relaties in de toenmalige stedelijke samenleving (Geerdink, 2012). Hij betreft de stedelijke burgerij daarbij vaak als een meevoelende instantie, zoals in een gedicht over het heengaan van burgemeester Cornelis de Graeff: ‘Myn treurpen is, o Stadt! vol droevig’ onderdaanen, / Om ’t sterven van de Graaf, vol zuchten, klachten, traanen, / En al wat deerlijk klinkt tot stof van lijkgedicht.’ (Vos, 1671, p. 233) De eerste versregel is hier natuurlijk veelzeggend: de treurpen is gevuld met onderdanen, met andere woorden: Jan Vos schrijft hier niet enkel namens zichzelf maar zijn pen representeert ook het perspectief van de droevige medeburgers, die hij bij de handeling van het schrijven betreft. De pijn van die gemeenschap over het verlies van de regent is bovendien zeer groot, zij is als ‘kruissen in uw hart’, een smart die groter is juist omdat zij ingehouden is: ‘Een ingekropte pijn veroorzaakt dubbele smart’ (Vos, 1671, 233). Pijn die ‘opgekropt’ is, hoopt zich op en heeft geen ontlading. Precies daarvoor zorgt nu de treurpen van de dichter: zij maakt de treurnis publiek en verzacht daarmee de innerlijke pijn van het treurende individu.

2. DRIE LIJKZANGEN VAN MICHIEL DE SWAEN

Terug naar Michiel de Swaen. Met name vanuit het perspectief van de emotiegeschiedenis is zijn werk interessant omdat zijn lyriek in hoge mate bepaald wordt door de spiritualiteit van de contrareformatie en de opvatting dat literatuur de zintuigen, menselijke vermogens en affecten dient te activeren (Porteman & Smits-Veldt, 2008, p. 816-817). Dit komt het duidelijkst tot uiting in zijn lange en meest bekende dichtwerk, *Het leven en de dood van Je-*

sus Christus (1694), dat Porteman (1993, p. 307) heeft beschreven als een ‘reeks van lyrische contemplaties, slingerend tussen felle pathos en zoete intimiteit’. De rest van zijn lyriek is door de sterke aandacht voor zijn toneelteksten vooralsnog wat onderbelicht gebleven in het onderzoek naar De Swaen.⁶ Hoewel zijn gelegenheidslyriek het pathos van zijn grote Christus-epos wellicht eerder zal ontberen, lijkt de aanname toch wel gerechtvaardigd dat de sterke nadruk op zintuiglijkheid en gevoel ook op deze kortere gedichten zijn weerslag gehad heeft.

De drie lijkdichten die in dit artikel centraal staan, handelen over medeburgers van De Swaen die in de stad redelijk veel bekendheid genoten: Jan van de Knocke (overleden 13 april 1700), kapelaan van de Augustijnen in Duinkerke, Joseph de Bousy (overleden 27 oktober 1699), priester, en Thomas Van Caester, notaris (overleden in de zomer van 1702). Of hij eventueel een betaling voor de gedichten ontving van familie of van de clerus valt sterk te betwijfelen, zeker ook omdat De Swaen welgesteld was en van zijn dichtwerk niet behoefde te leven. Dit wil echter nog niet zeggen dat patronage helemaal geen rol speelde bij de totstandkoming van de gedichten. Vooral bij het lijkdicht voor Van de Knocke, die in tegenstelling tot de andere twee personen waarschijnlijk niet tot de intimi van De Swaen behoorde, zouden we aan een eventuele opdracht kunnen denken. Uit het gedicht over de vooraanstaande geestelijke spreekt een minder grote persoonlijke betrokkenheid: we krijgen minder details over zijn leven.

Voor het gedicht bij het overlijden van De Bousy speelt de institutionele context van de religieuze broederschap een belangrijke rol. Zowel De Swaen als De Bousy waren lid van de Broederschap van het Heilig Sacrament. Zeker bij het heengaan van een medebroeder speelden deze broedersschappen een belangrijke rol in uitvaartplechtigheden. Het gedicht over De Bousy⁷ geeft dan ook een tamelijk gedetailleerd beeld van de collectieve rouwpraktijk van een Duinkerke uitvaart (zie ook Sabbe, 1905, p. 16), die veel overeenkomsten vertoont met wat toen in de Vlaamse en andere Franse steden gebruikelijk was (Schepens, 2000, p. 347-352 en Chaunu, 1978, p. 356-357). De rouwstoet gaat daarbij vergezeld van de verschillende (kerkelijke) broedersschappen, de baar wordt gedragen door geestelijken en achter de baar loopt de

⁶ De laatste decennia is er vooral onderzoek gedaan naar de toneelstukken van De Swaen (zie Meeus, 1996 en Konst, 1996), in het bijzonder zijn komedie *De gecroonde leersse* (1688).

⁷ Van het gedicht over het heengaan van De Bousy bestaan er twee versies: een in handschrift (De Swaen, 1934, p. 141-144) en een in de postuum verschenen *Zedelycke rym-wercken en christelycke gedachten* (1722). De uitgebreide beschrijving van de rouwstoet is alleen te vinden in de laatstgenoemde versie.

rouwstoet, in dit geval de vrienden van de overledene in gezelschap van de stadsraad. Onder invloed van de contrareformatie was de traditie van de ‘pleureuses’ in de loop van de zeventiende eeuw in bijna geheel Frankrijk verdwenen, zelfs in de Zuid-Franse steden (Laffont, 2013, p. 121): de klaagvrouwen die zorgden voor het openlijk rouwbetoon tijdens de rouwstoet. In plaats daarvan beschrijft De Swaen in het gedicht echter de rouwklachten van de zingende priesters ‘in een toon / Van weedom en geklagh’ en van de omstanders die de rouwstoet voorbij zien trekken: ‘d’Omstaenders in de ziel verslagen en ontstelt / Betrachten hunnen rouw te stillen met te klagen.’ (De Swaen, 1722, p. 138).

De drie lijkzangen van De Swaen hebben een vrij traditionele retorische opbouw die kenmerkend is voor veel elegieën in de vroegmoderne tijd (Witstein, 1969, p. 101-112). De gedichten beginnen met het prijzen van de overledene (*laus*), waarna er een klaagzang over het overlijden (de *luctus*) volgt, die uitmondt in de *consolatio* (troost). In het gedicht voor zijn overleden vriend Thomas Van Caester wordt de *luctus* in de titel al beklemtoond: ‘Treur-Sangh’. Thomas Van Caester was lid van de rederijkerskamer waar De Swaen als ‘prins’ (hoofd) aan verbonden was: de Kamer van Sint-Michiel (Sabbe, 1905, p. 7-10). Van Caester was de deken van deze kamer en De Swaen had bij zijn inauguratie nog een lofzang (‘Eer sangh’) vervaardigd, waarin o.a. de voordrachtskunst van Van Caester gehuldigd wordt (‘Syn woorden syn als vier, dat door den boesem breekt.’ (De Swaen, 1934, p. 253). Zowel uit de lofzang als uit het lijkgedicht blijkt een grote persoonlijke affectie van De Swaen voor Van Caester. Het gedicht over zijn overlijden is het enige van de drie lijkzangen dat de dichter expliciet als elegie (treurzang) aanduidt en waarin het element van treurnis en gemis het meest expliciet aanwezig is en de andere elementen (lof en troost) zelfs overschaduwet. In de volgende paragraaf zal ik uitgebreider op deze lijkzang ingaan.

Wat opvalt aan de drie lijkgedichten van De Swaen is dat zij het persoonlijke leed in alle drie de gevallen verbreden naar een gemeenschap van vrienden, bekenden, medebroeders, rederijkers, en soms zelfs naar de gehele stadsbevolking. Zij doen dit veel explicieter dan de zojuist besproken gedichten van zijn tijdgenoten uit het Zuiden. De pijn van het gemis krijgt gestalte in een vorm van mee-lijden dat ook de omringende gemeenschap betreft bij het innerlijk leed van het lyrisch ik. Bovendien is de gemeenschap getuige van de lof op de overledene. Bij kapelaan Van de Knocke wordt halverwege het gedicht zelfs de gehele stad aangesproken: ‘Ryst Duynkerk! borgers spreekt, roept uyt, van alle hoecken / Waer u d’heer Knocke quam vertroosten en be-soecken, [...]’ (De Swaen, 1934, p. 146). De stedelingen fungeren hier als

getuigen in de *laus* die betrekking heeft op het goede werk dat de kapelaan verricht heeft bij de zorg voor zijn parochianen. Deze lijkzang heeft dan ook in hoge mate het karakter van een lofzang, eerder dan van een treurzang, en de titel ‘Vreugde-sangh’ is dan ook veelzeggend. In het geval van De Bousy, de priester, wordt er meer aandacht besteed aan het leed. Het gedicht is ‘opgedragen door de Medebroeders van ’t selve broederschap’, en bij het aanspreken van de gemeenschap beperkt het lyrisch ik zich eerst tot de groep van medebroeders, waarna opnieuw de stedelijke gemeenschap in beeld komt. De medebroeders worden meteen al in de eerste strofe betrokken bij de *luctus*, in een aanspreking die ze aanmaant mee te treuren met het lyrisch ik (‘Treurt medebroeders van het heyligh sacrament!’, De Swaen, 1934, p. 141) en afsluit met troostende woorden aan het adres van diezelfde groep van medebroeders.

Door deze aansprekingen van de omringende gemeenschap wordt diezelfde gemeenschap betrokken bij het rouwproces zoals dat in de lijkgedichten van De Swaen naar voren komt. Dat rouwproces mondt in de twee meer formele gedichten uit in de troost die geboden wordt door een hogere instantie: Sint Barbara in het geval van De Bousy en de Allerhoogste zelf bij Van de Knocke. Bij de twee geestelijken wordt de gemeenschap gewezen op en betrokken bij de bron van die collectieve troost: het geloof. De oproepen die in deze gedichten weerklinken om te stoppen met treuren zijn expliciet, waarbij er verwezen wordt naar het heil dat de overledene vanwege diens goede werken in het hiernamaals toch zeker te wachten zal staan. Natuurlijk, stelt het lyrisch ik bij Van de Knocke, zou ‘geheel ’t gemeente [...] seer ongevoeligh syn, / Indien het dese doot con aensien sonder pyn.’ (De Swaen 1934, p. 146). Belangrijker is het echter om zich te verheugen in het goede werk dat de kapelaan in zijn leven verricht heeft en de zekerheid dat God hem voor die goede werken zal belonen: ‘Want, naer hy voor syn Godt soo trouwigh heeft geleeft, / ’t Is bilyk, dat hem Godt nu syn vergeldingh geeft.’ (De Swaen, 1934, p. 147).

Het expliciet aanspreken van een gemeenschap bevestigt uiteraard de sociale functie van deze gedichten. De aangesproken gemeenschappen fungeren daarbij als een ‘gevoelsgemeenschap’, zoals Barbara Rosenwein (2002) het zou noemen. Zij introduceerde dit concept als mediëviste om na te gaan hoe in het verleden emotionele gemeenschappen gevormd werden door culturele handelingen, zoals in dit geval de publieke verspreiding van en wellicht ook de publieke voordracht en collectieve kennisname van een rouwdicht. Gevoelsgemeenschappen vormden zich in de middeleeuwen en de vroegmoderne tijd niet zelden rond teksten waarin werd vastgelegd welke emoties wel of juist niet getolereerd werden, zoals in relatie tot het overlijden van een

naaste. Rosenwein (2002, p. 842) noemt als voorbeeld de religieuze poëzie, die niet alleen tekstueel uiting geeft aan bepaalde emoties, maar ook emotionele normen bij haar lezers zou produceren. Die lezers van lyriek maakten vaak weer deel uit van een bepaalde religieuze gemeenschap en zo kon een collectieve leeservaring de basis vormen van een gemeenschappelijke taal om over emoties te spreken. Uit religieuze gemeenschappen ontstonden op die manier gemakkelijk bredere ‘affectieve gemeenschappen’, aldus Rosenwein.

Het concept van ‘gevoelsgemeenschap’ is toepasbaar op allerlei groepen in de samenleving, van gilden tot kerkelijke broederschappen, zoals Rosenwein zelf aangeeft. De rederijderskamers zouden daar zeker toe gerekend kunnen worden, niet in de laatste plaats omdat zij een fysieke ruimte in de stad bezetten (de kamer) en bovendien vorm gaven aan een ‘tekstuele ruimte’ door middel van de productie aan literaire werken waarin de harststochten uiteraard ook ter sprake kwamen. De rederijders kenmerkten zich bovendien door een sterke sociale verbondenheid en waren nauw verweven met de vroegmoderne stedelijke cultuur, zeker waar het de Vlaamse rederijders van de vijftiende en zestiende eeuw betrof (met als belangrijkste centra Gent, Brussel, Antwerpen en Brugge, zie Van Bruaene, 2003). Publieke rouwbetonen vormden een belangrijke literaire traditie bij de rederijders die wel wordt aangeduid met de term *planctus* (klaagzang). Een bekend voorbeeld uit de Franse traditie zijn bijvoorbeeld de epitafen en rondelen van de rederijker André de La Vigne, die bij het overlijden van Anne van Bretagne in 1514 als plaquettes op straat de lijkstoet van de Bretonse hertogin begeleidden (Garnier, 2002). Vergelijkbare voorbeelden zijn bekend uit de Vlaamse steden, zoals het postume eerbetoon van de rederijker Anthonis de Rovere aan het adres van de in 1477 overleden Karel de Stoute (Mareel, 2006). De gedichten functioneren hier als collectieve uiting van rouw en zij fungeren als normatief instrument: de rederijders laten zien hoe het volk dient te rouwen om het verlies van een machtig persoon die de bevolking dierbaar moet zijn.

De lijkgedichten van De Swaen staan dus zowel in de lange literaire traditie van de funeraire elegie als in de politiek-sociale traditie van openbaar rouwbetoon uit de rederijderscultuur. In wat nu volgt, wil ik aan de hand van een derde lijkgedicht van De Swaen onderzoeken in hoeverre het gedicht in kwestie inderdaad gezien kan worden als voorbeeld van een tekst waarin de overgang van stille klacht naar publieke rouw centraal staat. Ik wil onderzoeken of er een samenhang is tussen die overgang en de spanningen die volgens Greene kenmerkend zijn voor de vroegmoderne elegie, namelijk die tussen de aan- en afwezigheid van de overledene als geadresseerde in het gedicht en die tussen het spreken en niet-kunnen-spreken van zowel de rouwenden als de overle-

dene in kwestie. In dat kader zal ook bekeken worden in hoeverre het gedicht een gevoelsgemeenschap van rouwenden in beeld brengt of zelfs activeert.

3. VAN STILLE TRANEN NAAR KLACHT

Het gedicht van 27 augustus 1702 op het overlijden van Thomas van Caester is een uitzonderlijk lijkgedicht omdat het niet handelt over een natuurlijk overlijden, maar over een moord. Thomas van Caester was een Duinkerke notaris die volgens het gedicht in zijn werkkamer door een onbekende met messteken om het leven werd gebracht. De Swaen trof hem daar aan als bezoekende vriend of in zijn functie als arts en lijkschouwer – hierover vermeldt het gedicht geen informatie.⁸ Een moord als deze moet een relatief kleine stedelijke gemeenschap als die van het vroegmoderne Duinkerke natuurlijk intensief hebben beziggehouden. Het gedicht verwijst zelf naar de gesprekken ‘door yder wyk en straet’ (De Swaen, 1934, p. 150) die verschrikte Duinkerkenaren met elkaar voeren, waarbij zij zich beklagen over de gruwelijke moord in hun stad.

Van Caester en De Swaen waren zoals gezegd lid van dezelfde Duinkerke rederijderskamer. Zij zullen elkaar vermoedelijk goed gekend hebben en mogelijk was er zelfs sprake van een vriendschap. Het overlijden van Van Caester betreft dus niet alleen een verlies voor de gemeenschap, maar het is tevens een persoonlijk verlies van iemand met wie De Swaen iets deelde, namelijk de liefde voor de kunst van het woord. Om die laatste reden krijgen enkele gemeenplaatsen in dit gedicht wat meer nadruk en een meer persoonlijke duiding in vergelijking met de meer formele lijkgedichten over de twee Duinkerke geestelijken. Een van die gemeenplaatsen is de spanning tussen het spreken en het zwijgen: het lyrisch ik is in de elegie vaak té bedroefd om te kunnen spreken, maar moet zich uit die zwijgzaamheid losrukken om toch te kunnen spreken (zie o.a. Clymer, 2010, p. 176-178). Die spanning vormt hier een dramatisch contrast met de dode vriend die immers kon spreken, maar nu noodzakelijkerwijs moet zwijgen. De dichtende vriend moet zich dus bevrijden van zijn eigen zwijgen om te spreken over een vriend die eens sprak maar die nu definitief het zwijgen is opgelegd.

De bovengenoemde paradox is in het gedicht verbonden met de activering van de stem van het lyrisch ik. De woordkeuze in het gedicht over Van Caes-

⁸ De Swaen kreeg als ‘stadts-gesworen heelmeeester’ regelmatig de opdracht om als lijkschouwer op te treden, zie Lemaire, 1913, p. 243-244 en V. Celen in: De Swaen, 1928, p. XXVII-XXX.

ter voorziet die activering niet alleen van een zekere dramatiek, maar legt ook een bijzondere nadruk op de overgang van spreken naar niet spreken (en omgekeerd), zoals de ‘verdoofde klachten’ in de eerste versregel van het gedicht: ‘Stil tranen! laet myn stem voor weynigh tyt oprysen, / Om aen myn dooden vrient myn clachten te bewysen, / Sy syn te wettelyk, om soo te syn verdooft.’ (De Swaen, 1934, p. 149). De tranen worden in deze verzen via een bevelende apostrof aangesproken, alsof de tranen *spreken*, wat zij natuurlijk alleen in overdrachtelijke zin doen. Hun taal wordt hier geproblematiseerd: de taal van de traan is de taal van het stil verdriet, terwijl (luide) klachten eigenlijk meer op hun plaats zouden zijn.

Van stil (maar sprekend) verdriet naar luide klacht dus. De klacht is hier een middel om uit te drukken dat stil, beleefd verdriet *taal* moet worden, een klacht (WNT: ‘hoorbare uiting van smart in kreten of woorden’). De transformatie van innerlijke pijn in taal staat hier centraal, namelijk het laten spreken en het hoorbaar maken van iets dat eerder door stille tranen werd ‘verdoofd’. De klacht domineert de tweede strofe en luidt als volgt: ‘O Thomas! ’k sie u dan van uwe ziel berooft! / O jammerlyk verlies! o droevigh overlyden! / Hoe can’t, liefweerde man, hoe can ’t myn herte lyden?’ (De Swaen, 1934, p. 149). Drie exclamaties en een retorische vraag, die hier cruciaal is voor een goed begrip van de klacht: ‘Hoe kan ’t myn herte lyden?’. Het lyrisch ik vraagt zich af hoe hij kan voelen wat hij nu voelt en hoe hij vervolgens die pijn kan verdragen. Het antwoord op die vraag lijkt simpel en tegenstrijdig tegelijk: door te spreken. Het klagend spreken wordt een doel op zich, het maakt de gevoelens op een andere manier uitspreekbaar dan enkel via de stille tranen en het maakt de sterke gevoelens van innerlijke pijn hanteerbaar. De term ‘emotionele praktijk’ zou hier zeker passend zijn: het spreken is niet alleen een praktijk om een gevoel te benoemen, maar het is een activiteit die de spreker *doet* voelen. Het benoemen van de innerlijke pijn legt dus niet alleen die pijn vast maar maakt haar tegelijk ‘voelbaar’, een voelen dat hier duidelijk aanwezig is in de herhaalde figuur van de *exclamatio*.

4. ‘IK SAGH UW STOMMEN MONT’

In het gedicht over het lijk van Van Caester verandert een stil verdriet in een sprekend verdriet en wordt het lyrisch ik zich door te spreken van zijn verdriet bewust. Dit alles valt nog onder de retorische functie van de *luctus*, maar De Swaens lijkzang doet meer dan dat. Het benoemen van het innerlijke leed volstaat kennelijk niet: naast een talige vertolking van de innerlijke pijn is er in

het proces van emotionele bewustwording meer nodig. We weten uit de exclamatie eigenlijk al wat dit zou moeten zijn: ‘O Thomas! ’k sie u dan van uwe ziel berooft!’: het *zien* is hier een cruciaal element in de beleving van de innerlijke pijn die met verlies verbonden is. Het zien speelt ook een belangrijke rol in de overdracht van die pijn op de gemeenschap die het lyrisch ik omringt: na de beschrijving ervan in de derde strofe moeten ook de medeburgers deelgenoot worden van zijn visuele ervaring. Het is ook belangrijk om op te merken dat het zien van het lijk in het verlengde ligt van het aanspreken van de overledene – die twee elementen kunnen in het gedicht niet van elkaar worden gescheiden.

De derde strofe beschrijft de ‘lijkschouwing’ door het lyrisch ik, dat daarbij ‘medesmert’ ervaart met het doorgemaakte leed van de overledene, die bij elke waarneming opnieuw wordt aangesproken. De beschrijving van het lijk is nogal feitelijk: we zien de gelaatskleur, de zwijgende mond en we zien de wonde van de messteek waaruit het bloed nog stroomt. De verbeelding is ‘sensationeel’ in de meest letterlijke betekenis van het woord. Niet alleen het spreken is deel van het bewustwordingsproces rond de dood van Van Caester, ook andere zintuigen vervullen hierin een rol, met name het zien. De zinsnede ‘Ik sagh’ wordt tot drie maal toe herhaald en eigenlijk – ‘(wat sagh ik nogh)’ – tot vier keer toe, om aan te geven dat de beschrijving van de gruwelijke aanblik van de overledene nog verre van volledig is. Het oog blijft in de beschrijving haken aan het meest schokkende detail, dat van het ‘brobbelende bloed’ uit de plek waar het mes het lichaam heeft opengereten:

Ik sag u op uw bed onroerlyk uytgestrekt,
Verstorven, bleek en paersgheel met de doot bedekt:
Ik sagh uw stommen mont, die weynigh tyt te voren
Ons door welsprekentheyt en sangen cost bekooren.
Ik sagh, (wat sagh ik nogh) een openstaende steek
Die uyt uw rechte zy, als uyt een ruyme beek
De diere levensbron al brobbelen dee stroomen.
(De Swaen, 1934, p. 149)

De overtuiging die ten grondslag lijkt te liggen aan dit gedicht is dat een visuele beschrijving van de dode meer effect heeft op de lezer dan enkel het beschrijven van de innerlijke pijn van het lyrisch ik. Om die reden kijken we als lezer mee met de blik van het lyrisch ik. Hij laat onze ogen over het dode lichaam zwerven en bereidt ons zo voor op het meebeleven van diens emotionele respons op het moment dat hij het ontzielde lichaam van de vriend in zich opneemt. Theatraal is die interactie tussen lezer en beeld zeker. Niet al-

leen door de expliciete nadruk op het zien, maar ook door de idee dat de lezer een toeschouwer is die innerlijk bewogen moet worden (*movere*) om zo medelijden te ervaren met het gruwelijke lot van het getoonde slachtoffer (*com-miseratio*). Beide retorische principes waren belangrijke bestanddelen van de aristotelische toneelpoëtica, waar De Swaen zeker mee bekend was (Konst, 1996 en Meeus, 1996). Het medelijden is in dit geval dubbel: het lyrisch ik lijdt mee met de overledene, en de lezer wordt impliciet uitgenodigd om mee te leven met het lyrisch ik dat zo lijdt onder die aanblik: ‘Ach! met wat weedom was ik dier tyt ingenomen! / ’t Aenschouwen van uw bloet drongh midden door myn hert, / En ’t schilde weynigh of het sweert van medesmert / Had op uw doode lyk myn crachten doen begeben.’ (De Swaen, 1934, p. 149-150)

Dit gedicht van De Swaen verschilt op een belangrijk punt van veel andere vroegmoderne rouw- en lijkgedichten. Andere lijkzangen plaatsen de lof (*laus*) over de overledene voorop: de overledene moet voor dat doel (ook) in levende lijve aan de lezer voorgesteld worden. In het gedicht over Van Caester is dat anders: de overledene wordt primair als dode aangesproken, wiens lijf niet meer beweegt en wiens mond niet meer spreekt. Het gedicht is in hoge mate gericht op het momentum van de dood zelf. Het probeert dat moment als het ware vast te grijpen en zo grip te krijgen op het gevoel van verlies. Dat gevoel wordt versterkt door steeds de abrupte overgang te benoemen van leven naar dood: de dood leidt in de beschrijving van het lijk tot verstijving, verstomming en verkleuring van het lichaam. Van de vroegmoderne idee dat de ziel het lichaam na de dood pas langzaam verlaat (Spruit, 1986, p. 40-41), vinden we hier niet veel terug. De overgang van leven naar dood wordt in veel andere vroegmoderne lijkgedichten maar in zeer beperkte mate benoemd en meestal heeft die dan nog als doel om het over iets anders dan de dood te hebben: namelijk het leven van de persoon voor die stierf, of diens leven in het hiernamaals.⁹ In het gedicht over Van Caester gaat het niet om zijn leven maar om de bewustwording van de ingetreden dood door de ogen van het lyrisch ik. De lezer van het gedicht wordt deelgenoot van dit proces via het perspectief van de bezoekende vriend als lijkschouwer die alle lichamelijke elementen nauwkeurig bekijkt: van het ‘gulptend bloed’ tot de gesloten ogen en de kleur van de huid.

⁹ Voor de Engelse poëzie van dezelfde periode wordt in dat opzicht weleens gesproken van een verzet tegen de klassieke conventies van de elegie en de dominante vorm van ‘temporality’ in funeraire gedichten, zie o.a. Howard, 2003, p. 223-224.

Ook deze ‘lijkschouwing’ in het gedicht heeft een retorische functie, namelijk die van de *evidentia*: de nauwkeurige beschrijving van een zaak die volgens Quintilianus het gemoed van de lezer op zo’n manier beweegt dat hij of zij zich een getuige voelt die zelf bij de gebeurtenissen aanwezig geweest is (Konst, 1996, p. 204, n. 20). De brobbelende steek in de zij en de naam Thomas roepen hierbij ook Bijbelse associaties op en zouden kunnen verwijzen naar het ongeloof van de Bijbelse Thomas die eerst de wonde van Jezus in diens zij moet *zien* om te geloven dat Hij daadwerkelijk de Heere is (Johannes 20).¹⁰ De retorische techniek van *evidentia* maakt in het specifieke geval van Van Caester de lezer tot een getuige die een dramatisch geval van overlijden reconstrueert aan de hand van het lijk. Het zintuigelijke herbeleven van de gruwelijke moord gebeurt via de ogen van het lyrisch ik en de aanspreking van de overledene. Zij vormen de brug tussen de individuele gewaarwording en een publieke vorm van aanschouwen (en steeds weer herbeleven) van wat de gevolgen zijn van die gewaarwording: de innerlijke pijn van het verlies. De individuele klacht over het heengaan van een dierbare krijgt op die manier een publieke dimensie, wat ook in de vroegmoderne tijd als de essentie van ‘rouw’ beschouwd werd (zie bijv. Howard, 2003, p. 223).

5. EEN STEDELIJKE GEVOELSGEMEENSCHAP

De overgang van individuele klacht naar een publieke ervaring van gemis vindt in de tweede helft van het gedicht plaats als het ‘sensationele’ aspect van de moord ook de pejoratieve bijklank krijgt die die term vandaag heeft. ‘Sensatie’ heeft immers niet alleen betrekking op sterke gevoelens als angst of verdriet, maar ook op het heimelijke genot dat we kunnen beleven aan de confrontatie met het afschrikwekkende en het gruwelijke, een mengeling van afschuw en genot die in de vroegmoderne tijd al met de term ‘horror’ verbonden was (Van der Haven, 2019). Dit is ook het moment waarop de stedelijke gemeenschap in beeld komt. Het lyrisch ik vertelt hoe de mensen op elke straathoek van de havenstad (‘al het volk, door yder wyk en straet’) praten over de recente gruwelijke gebeurtenis. Hierbij lijken het medelijden en het onbegrip te overheersen, maar ook wordt vermeld dat de ‘droeve borgeryen’ verwonderd zijn, namelijk ‘verbaest om sulk een feyt’ (De Swaen, 1934, p. 150). Die verbazing heeft hier de connotatie van ontzetting, maar zij lijkt

¹⁰ Met dank aan Jürgen Pieters die mij op dit interessante detail opmerkzaam maakte.

ook de bijklank van nieuwsgierige verwondering te hebben, ook al wordt die niet expliciet benoemd.¹¹

Andere publieke emoties dan sensatiezucht worden in het gedicht wel expliciet benoemd, waarbij het vooral gaat om gevoelens van schrik, ontzetting en medelijden. De stedelijke burgerij wordt hier vooral gepresenteerd als een meevoelende instantie die de gevoelens van het lyrisch ik verbreedt naar de gehele stedelijke gemeenschap. De persoonlijke pijn en klacht gaan kortom over in rouw als een sociale praktijk en publieke manifestatie van wat anders verborgen en persoonlijk zou blijven (Howard, 2003, p. 223-224). De vaardigheid om zich emotioneel te laten bewegen door deze gruwelijke feiten wordt bovendien gepresenteerd als een bijzondere kwaliteit van de Duinkerke gemeenschap, een gemeenschap die namelijk veel ervaring had met collectief leed. Duinkerke wordt in het gedicht omschreven als een ‘oorlogstat’. De havenstad vormde een belangrijk militair steunpunt van Frankrijk en was eind zeventiende eeuw verwickeld in de Negenjarige Oorlog, die maakte dat de Duinkerke haven nog in 1694 en 1695 door de Engelsen en Nederlanders werd gebombardeerd en verwoest (Fig. 2), met de nodige doden als gevolg (Cabantous & Pfister, 1983, p. 74).

Een bevolking die bekend is met de dood op gewelddadige wijze ten tijde van oorlog vormt een gemeenschap die zich gemakkelijker collectief kan inleven in een gruwelijke gebeurtenis. Het lyrisch ik stelt dan ook dat de harten van de Duinkerkenaren wellicht gemakkelijker bewogen worden dan de harten van burgers in veiliger oorden: ‘Och! in dees oorlogstat is niemant soo versteent, / Die niet met eenen sucht of traen van mededoogen / Getuygt hoe uwe doot syn ziele heeft bewogen.’ (De Swaen, 1934, p. 150). De gemeenschap wordt in deze verzen tot een gevoelsgemeenschap waarvan de leden met elkaar verbonden zijn door een gedeelde emotionele respons van ontzetting en ongeloof die stoelt op een collectieve geweldservaring (‘Versamen onder een, met schrik en schroom bevaên’, De Swaen, 1934, p. 150). We weten niet of en, zo ja, hoe het gedicht destijds verspreid is geweest. Het is niet aannemelijk maar ook niet ondenkbaar dat gedrukte exemplaren van het gedicht circuleerden en dat die dus een rol speelden in het communiceren en laten circuleren van emoties onder de Duinkerkenaren. Het gedicht zou op die manier een rol hebben kunnen spelen in het proces dat het zelf beschrijft: de vorming van

¹¹ Volgens het WNT heeft het werkwoord *verbazen* die betekenis in de loop van de achttiende en negentiende eeuw gekregen. Ik zou echter niet willen uitsluiten dat het woord hier al die bijklank heeft, naast de gebruikelijke betekenis van ontsteld of verschrikt zijn.

Fig. 2: Blad met vier platen van oorlogstaferelen uit 1695, waaronder het bombardement van Calais en Duinkerke (ets)



een (tijdelijke) gevoelsgemeenschap op basis van het gedeelde en publiek getoonde gevoel van smart en innerlijke pijn.

Een kleinere gemeenschap binnen de Duinkerke stadsbevolking vormde alvast de belichaming van het bovengenoemde ideaal van collectief gedeelde rouw: de redrijkerskamer van Sint-Michiel ('De Kersauwe'), die in de jaren tachtig van de zeventiende eeuw werd (her)opgericht en waaraan als gezegd zowel De Swaen als Van Caester verbonden waren (Sabbe, 1905, p. 7-10). Wellicht tijdens de officiële rouwplechtigheid of tijdens een eigen besloten herdenking van de redrijkerskamer werd het gedicht opgedragen als collectieve blijk van rouw, zoals blijkt uit de mededeling van het einde van het gedicht: 'Opgedragen door syne medeyveraers / in de Rymkonst / tot getuyge-

nis, van hunne Droefheyt, / over syn verlies.’ (De Swaen, 1934, p. 152). Het gedicht blijkt onderdeel te zijn van een performatieve handeling die zeker beschouwd kan worden als een collectieve emotionele praktijk: het in groep voordragen van het gedicht heeft hier als doel om de pijn van het verlies collectief te voelen en ervan te getuigen (‘tot getuygenis’), wat betekent dat die gedeelde droefheid een vorm van rouw wordt.

Op het vlak van de gemeenschapsvormende intenties vertoont het gedicht over de dood van Van Caester grote overeenkomsten met het voornoemde ‘Lyck-gesangh’ van De Swaen op het overlijden van priester Joseph de Bousy. Hier is het niet de rederijkerskamer maar de religieuze Broederschap van het Heilig Sacrament die een hoofdrol speelt. De Swaen was zelf nauw bij die broederschap betrokken en schreef naar aanleiding van de oprichting ervan in 1697 een ‘Lof-gesangh’ (De Swaen, 1930, p. 91-94). Dat de broederschap een belangrijke rol speelde bij de uitvaart van hun medebroeder blijkt duidelijk uit het gedicht zelf. Zij begeleidt hier met toortsen de rouwstoet naar de kerk. Bij het zien van al die collectieve rouw legt het lyrisch ik zichzelf het zwijgen op om plaats te maken voor de grote treurnis van de gehele stad: ‘Stil: ’k sie geheel de Stadt met druck en wee bevangen, / De treurigh Ghe-meent’ met traenen op de wangen / Vergaedert voor het huys, terwyl het droef gheluyt / Der klokken, ieders mont tot klacht en rouw ontsluit.’ (De Swaen, 1722, p. 138). De klacht in dit gedicht spitst zich vervolgens toe op ‘eenen uyt den hoop’ van de omstaanders. De weeklacht van deze anonieme figuur wordt representatief voor de gehele burgerij van Duinkerke en vult twee complete strofes, waarin ook de lof over de priester gezongen wordt. Zoals het droef geluid van de klokken verbonden is met de weeklachten van de gehele stadsbevolking, zo weerklinkt hier de treurzang van één persoon in naam van alle gelovigen die zich rond het lijk verzameld hebben en de algemene treurnis over het overlijden van de geliefde priester kenbaar maken. Het gevoel van pijn en de uiting ervan wordt een collectief proces dat de individuele klacht met de rouw binnen de stedelijke gemeenschap verbindt. De collectief geuite klacht ‘stilt’ hier de behoefte aan rouw, zoals duidelijk wordt uit de volgende al eerder geciteerde verzen: ‘d’Omstaenders in de ziel verslagen en ontstelt / Betrachten hunnen rouw te stillen met te klagen.’ (De Swaen, 1722, p. 138). Het werkwoord ‘stillen’ bevat een interessante paradox, omdat het klagen in dit geval niet stil is, maar eerder gestalte krijgt in een opsomming van exclamaties en uitroepen (‘Och! och!’). De honger naar rouw wordt als het ware door dit luide klagen ‘gestild’: zij voldoet aan de kennelijke behoefte van de gemeenschap om de individuele pijn te delen.

Waar het gedicht over Van Caester in tegenstelling tot dat over De Bousy nadrukkelijk *niet* in uitmondt, is de troost (*consolatio*). Maria wordt weliswaar aangeropen in de hoop dat zij zich over de ziel van de verstorvene zal ontfermen, maar de troostende werking van dit vertrouwen in het zielenheil van de overledene wordt verder niet concreet gemaakt. We zouden eerder kunnen zeggen dat die troost bewust wordt uitgesteld. Het gedicht schept ruimte voor de collectieve uiting ('tot getuyenis') van droefheid, maar maakt geen collectieve ervaring van troost mogelijk. Apollo zelf wordt daarom in de laatste strofe aangeropen met het verzoek om zijn muzen nog in toom te houden en hen nog niet over te laten gaan in meer opbeurende zangen. De laatste versregels zijn daar heel duidelijk in: 't Is geene singens tyt, nu moeten tranen leken!' (De Swaen, 1934, p. 151). Het is in die regels dat het perspectief ook verandert: in plaats van een lyrisch ik spreekt er nu een lyrisch wij. Het collectief van de rederijkers eist hier een moment voor zichzelf op waarbij de rouw centraal staat en er recht gedaan wordt aan zijn bedroefde gemoedstoestand: 'Schik fluyt- en snare-spel naer ons' en uwen staet. / Och! och! wy connen nu nogh hier, nogh cyther raken, / Dan om een treurgeklank en doots geluyt te maken.' (De Swaen, 1934, p. 151)

Het afwijkende karakter van De Swaens funeraire gedichten, zeker als we die vergelijken met de eerder besproken lijkzangen van tijdgenoten uit de Zuidelijke Nederlanden, heeft mogelijk te maken met de unieke aanleiding van het gedicht over Van Caester (de moord op een vriend) en De Swaens professionele achtergrond als heelmeeester en lijkschouwer. Mogelijk speelt echter ook de context van de kleine en kwetsbare stedelijke gemeenschap van Duinkerke een rol, als militair steunpunt van Frankrijk in de Negenjarige Oorlog. In tijden van oorlog en politieke onzekerheid wordt aan het collectief uiten van gevoelens van rouw en pijn wellicht een groter belang gehecht dan in de jaren van vrede en welvaart. Ook de behoefte aan een gevoelsgemeenschap werd op die momenten wellicht sterker gevoeld. Dit blijkt bijvoorbeeld ook uit de voornoemde 'Eer sangh' waarmee De Swaen Van Caester inhuldigt als deken van de rederijderskamer. Van Caesters zangen zullen in de kamer licht in duisternis brengen, en de lome en lusteloze 'traegheyt' verdrijven, zo schrijft De Swaen. Hier wijst de dichter op poëzie als een remedie voor treurnis: tijdens de oorlog die Duinkerke op dat moment doormaakte, zal de kleine gemeenschap van rederijkers garant staan voor de vreugde van 'sangh en spel' ondanks 'den woesten Mars' en 'snyt tromp en trom-gedruys' (De Swaen, 1930, p. 254).

6. BESLUIT

Tot slot van deze bijdrage zou ik graag nog even terugkeren naar de these van Roland Greene over de vroegmoderne elegie en de vraag hoe de lijkdichten van De Swaen zich daartoe verhouden. Het is duidelijk dat ook bij De Swaen de problematiek van het spreken een belangrijke plaats inneemt: hoe kunnen we tot iemand spreken die niet meer onder ons is? Zeker in zijn gedicht over Van Caester kiest De Swaen ervoor om heel nadrukkelijk de grens tussen de aan- en afwezigheid van de dode aan de orde te stellen in zijn aanspreking van de overleden persoon. Hij roept de fysieke aanwezigheid van zijn vriend in tamelijk expliciete bewoordingen op, om die lichamelijke aanwezigheid vervolgens te confronteren met diens geestelijke afwezigheid. Het gezicht van Van Caester wordt gezien maar is ‘gedoken’. Ook de mond van de overledene is zichtbaar, maar hij is ‘stom’: tot zwijgen gebracht door de gruwelijke moord (‘Dus in uw eygen bloet al spreken te versticken, [...]’, De Swaen, 1934, p. 150).

Het spreken van het lyrisch ik over de dode vriend gaat hand in hand met zijn zien en het spreken tot de dode. Dat zien overtuigt hem van iets dat hij nog niet kan geloven (het vermoorde lichaam) en krijgt daarom zoveel nadruk: ‘Ik sagh, (wat sagh ik nog)’. De *evidentia* van de dood kan alleen bevestigd worden door de aanschouwende en sprekende nabestaande, wiens bezielde spreken en zien een bitter contrast vormen met het ontzielde lichaam, wat tot uiting komt in het stokkende spreken van het lyrisch ik dat bij aanvang reeds als een tijdelijk spreken getypeerd wordt. Eigenlijk is het lyrisch ik te zeer ‘verdooft’ door zijn verdriet en tranen om überhaupt te kunnen spreken. Het spreken is tijdelijk (‘voor een weynigh tyt’) en eindigt ook met de oproep (aan de muzen) om niet te zingen maar de tranen te laten stromen: ‘’t Is geene singens tyt, nu moeten tranen leken!’ (De Swaen, 1934, p. 151).

De spanning tussen stil verdriet van tranen en het uitgesproken verdriet van de klacht is in het gedicht nauw verbonden met het principe van *evidentia*, maar ook met het gedicht als uiting van collectieve pijn. Dat de rouw in De Swaens funeraire gedichten alleen gestalte kan krijgen wanneer innerlijke pijn met anderen gedeeld wordt, blijkt ook uit de regelmatige verwijzingen in zijn lijkdichten naar stedelijke en religieuze gemeenschappen, waaronder de rederijderskamer en de Broederschap van het Heilig Sacrament. Deze gemeenschappen werden niet alleen gevormd door de leden en de politieke en religieuze instituties waarmee zij verbonden waren, ook werden zij gevormd door een gedeelde emotionele cultuur. De collectieve beleving van vreugde (lofzangen) en verdriet (treurzangen) speelde in beide gemeenschappen een

belangrijke rol. De lijkdichten van De Swaen zijn een voorbeeld van hoe die beleving tekstueel en performatief binnen deze gemeenschappen gestalte kreeg. De Swaen voegt zich daarbij naar de vertrouwde retorische conventies van het genre van de funeraire treurzang, hoewel hij opvallend veel ruimte creëert voor de *luctus*, die in het gedicht over de dood van Van Caester andere functies van de elegie (*laus*) overschaduwde of zelf blokkeert (*consolatio*). De klacht zelf is een emotionele praktijk die in de gedichten eerst individueel en daarna in collectief verband beleefd wordt. Alleen op die manier kunnen we spreken van rouwpoëzie: zij maakt de emotionele pijn van verlies publiek en op die manier collectief ‘beleefbaar’ als een vorm van rouw, ‘treurgelank en doots geluyt’ (De Swaen, 1934, p. 151).

Bibliografie

- Brady, A.** (2006). *English Funerary Elegy in the Seventeenth Century. Laws in Mourning*. Basingstoke/New York, NY.: Palgrave Macmillan.
- Cabantous, A. & Pfister, Ch.** (1983). ‘De Charles Quint à Louis XVI. Une histoire mouvementée, une croissance difficile’ In Cabantous, A. (red.), *Histoire de Dunckerque*. Toulouse: Privat, p. 35-54.
- Chaunu, P.** (1978). *La mort à Paris. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Fayard.
- Clymer, L.** (2010). Weisman, K. (red.), *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press, p. 170-186.
- Culler, J.** (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- De Hije, J.** (1714). *LIJCK TRAENEN / op het onverwaght overlijden / van Monsr. Jaecques du Four / deken van het gilde vande bereghinghe / den 12 augusti 1714* (Letterenhuis, Antwerpen, hs. H 969: 19).
- De Jonghe, D.** (1905). *Rijmwerken van Domien de Jonghe heelmeeester te Duinkerke 1654-1727 met Levensbericht en Aantekeningen*. Verzorgd door De Gheldere, K. Gent: KANTL.
- De Meyer, L.** (1727). *Poematum libri duodecim*. Brussel: Eugène-Henri Fricx.
- De Swaen, M.** (1722). *Zedelyke rym-wercken en christelycke gedachten*. Duinkerke: Pieter Labus.
- De Swaen, M.** (1928). *De Tooneelspelen. Eerste deel*. Verzorgd door Celen, V., Huysmans, C. & Sabbe, M. Antwerpen: De Sikkel.
- De Swaen, M.** (1930). *Versheyden godtvruchtige en sedige rym-wercken. Eerste deel*. Verzorgd door Celen, V., Huysmans, C. & Sabbe, M. Antwerpen: De Sikkel.
- De Swaen, M.** (1934). *Versheyden godtvruchtige en sedige rym-wercken. Tweede deel*. Verzorgd door Celen, V., Huysmans, C. & Sabbe, M. Antwerpen: De Sikkel.

- Garnier, S.** (2002). 'Rhétorique de la consolation dans la déploration funèbre des grands rhétoriciens'. In Balsamo, J. (red.), *Les funérailles à la renaissance*. Genève: Droz, p. 389-402.
- Geerdink, N.** (2012). *Dichters en verdiensten. De sociale verankering van het dichterschap van Jan Vos (1610-1667)*. Hilversum: Verloren.
- Greene, R.** (2015). 'Elegy, Hymn, Epithalamium, Ode. Some Renaissance Reinterpretations.' In Cheney, P. & Hardie, Ph. (red.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature, Volume 2: 1558-1660*. Oxford: Oxford University Press, p. 311-344.
- Hodgson, E.M.A.** (2005). 'Mourning Eve, Mourning Milton in *Paradise Lost*'. *Early Modern Literary Studies* 11/1: 1-32.
- Howard, W.S.** (2003). "'Mine Own Breaking": Resistance, Gender, and Temporality in Seventeenth-Century English Elegies and Johnson's "Epheme"'. In Vaght, J.C. & Dickson Bruckner, L. (red.), *Grief and Gender 700-1700*. Basingstoke/New York, NY: Palgrave Macmillan, p. 215-230.
- Konst, J.** (1996). 'Theorie en praktijk van de hartstochten. Het martelaarsdrama *Catharina* van Michiel de Swaen.' *Spiegel der Letteren*, 38/2-3: 113-134.
- Laffont, J.-L.** (2013). 'Les pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale'. *L'Esprit du temps*, 144: 111-130.
- Lemaire, L.** (1913). 'Michel de Swaen, détails biographiques inédits'. *Bulletin du comité flamand de France*, 4/5: 231-252.
- Mareel, S.** (2006). 'For prince and townsmen. An elegy by Anthonis de Roovere on the death of Charles the Bold'. *Mediaevalia. A Journal of Medieval Studies*, 27/2: 59-74.
- Meus, H.** (1996). '1687: Michiel de Swaen wordt Prince van de rederijderskamer De Kersauwe in Duinkerke. De rederijkerstraditie in Noord-Frankrijk'. In Erenstein, R.L. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 278-283.
- Moeyaert, C.** (1996). *De Rijmwerken van Andries Steven van Kassel (± 1676-1747). Een bloemlezing*. Brussel: Facultés universitaires Saint-Louis.
- Porteman, K.** (1993). '1701-1702: Michiel de Swaen schrijft een klacht na een bezoek aan Holland'. In M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Nijhoff, p. 303-308.
- Porteman, K. & Smits-Veldt, M.B.** (2008). *Een nieuw vaderland vor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Rosenwein, B.H.** (2002). 'Worrying about Emotions in History'. *American Historical Review*, 107: 821-845.
- Sabbe, M.** (1905). *Het leven en de werken van Michiel de Swaen*. Brussel: KANTL.
- Scheer, M.** (2012). 'Are Emotions a Kind of Practice (And Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion.' *History and Theory*, 51: 193-220.

- Schepens, T.** (2000). ‘Het begrafenisritueel in Gent tijdens de 18^e eeuw’. *Oost-Vlaamse zanten*, 75/4: 344-357.
- Spruit, R.** (1986). *De dood onder ogen. Een cultuurgeschiedenis van sterven, begraven, cremieren en rouw*. Houten: Unieboek.
- Van Bruaene, A.-L.** (2003). ‘Sociabiliteit en competitie. De sociaal-institutionele ontwikkeling van de rederijkerskamers in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)’. In Bart Ramakers (red.), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 45-64.
- Van Bruaene, A.-L.** (2008). *Om beters wille. Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van der Haven, C.J.** (2019). ‘Blind geweld? Blindmaking en de horror van het kijken op de vroegmoderne bühne’. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 135/1: 23-48.
- Vos, J.** (1671). *Alle de gedichten van den vermaarden poeet Jan Vos. Tweede deel*. Amsterdam: Jacob Lescaille.
- Witstein, S.F.** (1969). *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance. Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel gezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre*. Assen: Van Gorcum.

Verantwoording illustraties

Fig. 1: Rijksmuseum Amsterdam, objectnummer RP-P-1902-A-22503

Fig. 2: Rijksmuseum Amsterdam, objectnummer RP-P-1895-A-18998