

# Poëzie en rouw: mythe en geschiedenis, theorie en praktijk

Bram Lambrecht, KU Leuven/FWO<sup>1</sup>

---

Dit themanummer is een tastbare getuigenis van een symposium over rouw en poëzie dat plaatsvond op 7 mei 2019.<sup>2</sup> Het symposium paste in de jaarlijkse studiemid-dagen van de poëzie die worden georganiseerd door Poëziecentrum, de studiegroep POWEZIE van de UGent en de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren. Die vaste partners werden voor de gelegenheid versterkt door de auteur van deze inleiding, die van 2017 tot 2020 als postdoctoraal onderzoeker van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek aan de KU Leuven een project uitvoerde over rouwpoëzie in het Nederlandse taalgebied van de twintigste en eenentwintigste eeuw. Het symposium over poëzie en rouw wilde de diversiteit van het thema zo veel mogelijk laten zien. Op het programma stonden dan ook lezingen over de historische relaties tussen poëzie en rouw, rouwpoëzie uit de achttiende eeuw, de representatie van de dood in kinderpoëzie en de praktijk van *De eenzame uitvaart*. Dichter Hester Knibbe, die verder in deze inleiding nog ter sprake komt, sloot de middag af met een persoonlijke beschouwing over het thema en met een voordracht van gedichten uit haar rijke oeuvre. In dit tijdschriftnummer krijgen de academische lezingen van het symposium een schriftelijke vorm en worden ze aangevuld met een bijdrage over de elegie in de negentiende eeuw. Zo krijgt het historische panorama nog meer reliëf.

Die diversiteit aan poëtische praktijken waarin rouw een rol speelt, laat al zien hoe nauw poëzie en rouw historisch gezien samenhangen. Een van de verhalen die worden aangegrepen om de origine van de poëzie te verklaren, is niet toevallig de verhaalstof rond de figuur van Orpheus. Zoals dat gaat met oud-Griekse mythologische figuren bestaat er een omvangrijk corpus aan historische bronnen over Orpheus.<sup>3</sup> Nu eens spreken die elkaar tegen, dan weer vullen ze elkaar aan. Voor sommigen was Orpheus een bestaande historische figuur, volgens anderen een verzinsel. Aan

---

<sup>1</sup> e-mail Bram.Lambrecht@KULeuven.be.

<sup>2</sup> Ik bedank in het bijzonder Carl De Strycker en Sieglinde Vanhaezebrouck (Poëziecentrum), Bert Van Raemdonck en Judith Van Doorselaer (KANTL) en Yves T'Sjoen (UGent/POWEZIE). Zij stonden garant voor een prettige samenwerking en een waardevolle inhoudelijke input.

<sup>3</sup> Introducties tot de receptiegeschiedenis van Orpheus zijn Segal, 1989, en Wroe, 2012. De informatie over Orpheus in dit artikel is gebaseerd op die twee bronnen.

Orpheus zijn door de eeuwen heen ook diverse rollen toegeschreven – die van (half)god, sjamaan, koning en boodschapper tussen de onderwereld en het rijk van de levenden. Hoe verschillend die rollen ook zijn, alle associëren ze Orpheus met een bijzondere macht en kracht. Orpheus' uitzonderlijke vermogens grenzen volgens de overlevering zelfs aan de magie. Van hem wordt immers verteld dat hij de natuur – van fauna en flora tot levenloze stenen – kon betoveren en beroeren met zijn muziek. Die krachten benut hij ook in de allicht beroemdste mythe waarin hij een rol speelt: die van Orpheus en Eurydice. Van die mythe bestaan eveneens verschillende versies, maar die van Ovidius in de *Metamorfosen* (8 v.C.) is zonder twijfel de invloedrijkste. Volgens die versie verliest de begenadigde zanger Orpheus zijn geliefde Eurydice aan een dodelijke slangenbeet. Hij uit zijn overweldigende rouw met liederen en liermuziek die alles en iedereen rondom hem aan het huilen brengen. Orpheus slaagt er zelfs in om de god van de onderwereld, Hades, en diens eega, Persephone, te vermurwen met zijn gezongen woorden. Zij geven hem de toestemming om Eurydice weer naar het rijk van de levenden te brengen. De voorwaarde is dat Orpheus vooroploopt en zijn vrouw niet aankijkt. Dat doet hij toch en Eurydice keert onherroepelijk terug naar het dodenrijk.

De verhalenschat over Orpheus vormt een intertekstuele rode draad in de hele geschiedenis van de poëzie.<sup>4</sup> Daarin geldt Orpheus voor vele dichters als hun eerste voorganger, bij wie poëzie en muziek harmonieus in elkaar vervloeiden.<sup>5</sup> Hij wordt 'the first poet' genoemd, 'of whom all poets since are echoes or incarnations' (Wroe, 2012, p. 35). Het verhaal van Orpheus fungeert niet zomaar als de ontstaansmythe van de lyriek, maar het illustreert vooral ook de bijzondere (magische, goddelijke) krachten die deze kunstvorm zou uitoefenen. Dichters die dichten over Orpheus doen dat dan ook vaak in de vorm van

---

<sup>4</sup> Zie bijvoorbeeld de bloemlezing van Van der Paardt, 2003. Daarin zijn behalve gedichten ook romanfragmenten en essays opgenomen.

<sup>5</sup> Die gezamenlijke oorsprong en nauwe verwantschap van poëzie en muziek (zowel mythisch als, vermoedelijk, empirisch) vormt eveneens een constante in de zelfprofilering van de dichtkunst. Op gezette momenten benadrukken dichters immers de muzikaliteit van hun genre. Dat geldt bijvoorbeeld voor het adagium van Verlaine dat 'de la musique avant toute chose' komt en 'tout le reste' literatuur is (in zijn gedicht 'Art poétique'), maar ook voor het belang van het genre van het lied in de dichtkunst en de muzikale titels die gedichten vaak krijgen (zie bijvoorbeeld Buelens, 2013). De muzikale oorsprong (en aard) van de poëzie wordt misschien nog het radicaalst geëxploreerd in de avant-garde. Representatief daarvoor zijn Paul van Ostaijens nagelaten gedichten, die titels hebben als 'Berceuse Nr. 2' of 'Alpejagerslied'.

Aangezien Orpheus zowel dichter als zanger was – al zal zo'n typisch moderne opsplitsing tussen beide beroepen wel artificieel hebben geleken in het oude Griekenland –, speelt hij ook in de geschiedenis van de zang een fundamentele rol. Getuigen daarvan zijn de talrijke opera's die aan hem zijn gewijd.

metapoëzie, waarin wordt nagedacht over de mogelijkheden of – in een anti-orfische en typisch moderne, twijfelende reflex – over de beperkingen van de dichtkunst. Rainer Maria Rilke bijvoorbeeld schreef *Die Sonette an Orpheus* (1923), waarin de vermogens van de poëzie afwisselend worden bezongen en betwijfeld. In het lange gedicht ‘Geen lied’ van Ramsey Nasr, in wiens oeuvre de relatie tussen poëzie en muziek een kernthema vormt (De Strycker, 2016), laat een Orpheusachtige figuur zijn geliefde achter in de dood en botst hij uiteindelijk op het failliet van de poëzie: ‘Er zijn bijna geen verzen meer, tot ziens. / En wat er over is, neem ik voor lief’ (Nasr, 2005, p. 71). En in ‘Orpheus’ van Hans Warren neemt een wij-figuur het woord die, naar eigen zeggen, ‘het zingen verleerd’ is (Warren, 1981, p. 671). De moderne Orpheus is vaak een antiheld.

Voor dit themanummer over poëzie en rouw is het verhaal van Orpheus extra interessant als vertrekpunt. Het geldt immers niet alleen als de ontstaansmythe van de poëzie, maar het verbindt de kiemen van het genre ook op mythische wijze met rouw. Orpheus’ verhaal staat, met andere woorden, voor ‘a poetry of transcendence that asserts the power of poetry, song, and imagination over the necessities of nature, including the ultimate necessity, death’ (Segal, 1989, p. xiv). De vele moderne dichters voor wie de Orpheusmythe een belangrijke intertekst vormt, wenden het verhaal vaak aan om in het bijzonder de vermogens van de poëzie te onderzoeken in het licht van het ultieme Andere: de dood. Dat is bijvoorbeeld het geval bij Gerrit Achterberg. In zijn poëzie is het verlies van en de obsessieve zoektocht naar een gij-figuur (een geliefde? Een god? De ultieme poëzie?) een thematische constante en vormt de mythe van Orpheus en Eurydice zowel een impliciete als een expliciete intertekst. In zijn beroemde gedicht ‘Thebe’ bijvoorbeeld fungeert het orfische motief van de tocht naar de onderwereld als een sjabloon om tegelijkertijd het menselijke verlangen naar contact met de doden te verbeelden (‘Met leven toegerust voor beiden, / liep ik vannacht de gangen in, / die naar u leiden’) en de beperkingen van de poëtische taal aan de orde te stellen (‘Een taal waarvoor geen teken is / in dit heelal, / verstond ik voor de laatste maal’) (Achterberg, 1980, p. 258-259).

De nauwe band tussen poëzie en rouw is echter meer dan mythisch, maar ook heel reëel en empirisch. Poëzie werd en wordt voorgelezen tijdens uitvaarten en herdenkingen, afgedrukt op bid- of herinneringsprentjes, in stilte gelezen door stervenden en rouwenden en geïntegreerd in therapeutische handboeken en sessies. Zo blijkt uit het rapport *Poëzie in Nederland*, tot stand gekomen dankzij Stichting Lezen en Kila van der Starre (Universiteit Utrecht), dat poëziebeleving voor velen niet zozeer een individuele activiteit is als wel een so-

ciaal gebeuren. Nederlanders komen dan ook het meest in aanraking met poëzie tijdens bijzondere gelegenheden, waaronder uitvaarten (Van der Starre, 2017, 3). Die fenomenen zijn illustraties van wat ik eerder – geïnspireerd door Rubin (2007) en Schenkeveld-van der Dussen (1984) – de gebruiksfuncties van poëzie heb genoemd (Lambrecht, 2018, p. 220-223). ‘Rouwpoëzie’ is in die gevallen poëzie die wordt gelezen op momenten van rouw, maar niet noodzakelijk over rouw hoeft te gaan.

De functie van poëzie in het algemeen en rouwpoëzie in het bijzonder als een gebruiksgenre lijkt wel een constante in de literatuurgeschiedenis. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het belang van de gelegenheidspoëzie in de vroegmoderne periode. Dat genre genoot lange tijd amper aandacht (omdat het als een minderwaardige vorm van literatuur werd beschouwd) maar is door onder anderen Schenkeveld-van der Dussen (1989) voor het voetlicht gebracht. Hoewel de gebruiks- en gelegenheidsfunctie van poëzie lange tijd als een premodern fenomeen werd beschouwd, is ondertussen afdoende gebleken dat gedichten ook vanaf de romantiek, zodra ze zagezegd autonoom zijn geworden, toch gebruiksobjecten zijn gebleven. Ook het genre van de gelegenheidspoëzie is blijven bestaan. In haar boek *Songs of Ourselves* laat boekhistorica Joan Shelley Rubin zien dat poëzie wordt gebruikt in tal van situaties uit het dagelijkse leven in de laatnegentiende- en vroegtwintigste-eeuwse Amerikaanse cultuur – rond het kampvuur bij de scouts, in familiekring of in toespraken van geestelijken of politici bijvoorbeeld.<sup>6</sup> Dichter bij huis kunnen we denken aan de beroemde ‘Avondliedekens’ van Alice Nahon, die een bron van morele reflectie en emotionele herkenning zijn voor tal van twintigste-eeuwse lezers, en als dusdanig terecht kwamen in brieven en poesiealbums (Lambrecht, 2017).

De gebruikswaarde van het specifieke genre van de rouwpoëzie in de moderniteit blijkt niet alleen uit het voornoemde rapport van Stichting Lezen, maar bijvoorbeeld ook uit het werk van priester-dichter Guido Gezelle. Een flink deel van zijn dichtwerk bestaat uit gelegenheidspoëzie, geschreven voor tal van gelegenheden waarin hij als priester van verschillende parochies een rol speelde. Daarbij valt te denken aan gedichten bij huwelijken, feesten ter ere van notabelen, communies en uitvaarten. Gezelles funeraire poëzie vormt bovendien een apart deel van zijn oeuvre en bestaat uit de *Kerkhofblommen*, een mix van proza en poëzie over de uitvaart van een van Gezelles leerlingen, en de *Zielgedichtjes*, een verzameling korte gedichten die op bid- (of herinne-

---

<sup>6</sup> Een heel vergelijkbare studie is Cohen, 2015.

rings)prentjes gedrukt werden en in vorm werden uitgedeeld tijdens de uitvaart. Gezelles *Zielgedichtjes* kenden aanvankelijk dus een duidelijke gebruiksfunctie, maar kwamen uiteindelijk terecht in een op zich staande verzamelbundel.



Gedichten zijn niet alleen belangrijke objecten in rouwprocessen en -rituelen, ze hebben ook vaak rouw als thema. Rouwpoëzie is zelfs een subgenre in het genre van de lyriek geworden. De term ‘rouwpoëzie’ is een modern label dat het historisch meer gebruikelijke genrebegrip ‘funeraire poëzie’ vervangt. De vlag dekt een zeer brede lading. Volgens het *Algemeen letterkundig lexicon* is ‘funeraire poëzie’ een ‘[v]erzamelnaam voor de gelegenheidspoëzie met betrekking tot dood, rouw en begrafenis’.<sup>7</sup> Die paraplueterm omvat een hele reeks funeraire subgenres, van de elegie en het grafdicht (of nenia) tot het lijkdicht en de threnos (ongeveer een synoniem voor elegie, maar ook met de specifieke betekenis van een klaagzang voor verwoeste steden). Deze poëtische genres bestaan al sinds de klassieke oudheid en waren ook toen al, volgens hetzelfde lexicon, ‘niet scherp onderscheiden’.

Terwijl de ‘(funeraire) elegie’ in het Nederlandse taalgebied een subgenre is van de ‘funeraire’ of ‘rouwpoëzie’, worden die termen in de Anglo-Amerikaanse literatuurstudie vaak als synoniemen gehanteerd.<sup>8</sup> Toch kan de term ‘elegie’ ook een ruimere betekenis dragen. Dan verwijst hij naar gedichten met een droevige, melancholische toon, die niet per se te maken heeft met een funeraire context. Dichters schrijven hun gedichten soms zelf het brede genre-label ‘elegie’ toe, zoals Rilke met zijn *Duineser Elegien*, Stefan Hertmans met *Zoutsneeuw. Elegieën* (1987) of H.C. ten Berge met de *Texaanse elegieën* (1983) (zie ook Vandevoorde, 2015). Die bundels zijn zeker niet (alleen) als rouwpoëzie te categoriseren. Ook zonder die expliciete genre-indicatie is veel lyriek, zeker de postromantische, elegisch van toon te noemen. Daarom maakt Bloomfield (1986) het onderscheid tussen de elegie (die een specifiek genre vormt) en de elegische modus (die veeleer betrekking heeft op de toon van een gedicht).

Ook historisch gezien vallen de begrippen ‘elegie’ en ‘rouwpoëzie’ niet helemaal samen. In het oude Griekenland verwees *elegos* naar een lyrisch sub-

---

<sup>7</sup> [https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_01028.php](https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01028.php) [27 augustus 2020].

<sup>8</sup> De informatie in de volgende alinea’s is gebaseerd op Kennedy, 2007, p. 1-34. Voor de elegie in de vroegmoderne periode, zie ook Sacks, 1985, en Bloomfield, 1986.

genre met specifieke vormkenmerken: het bestond uit zogenaamde elegische disticha met afwisselende hexa- en pentameters. Inhoudelijk kende de oud-Griekse elegie amper beperkingen en ging ze niet noodzakelijk over dood en rouw. Het elegische distichon werd zelfs ook een geliefkoosde vorm voor liefdesverzen in het Grieks en vooral het Latijn. Toch ziet het ernaar uit dat elegieën vaak rouwklachten uitdrukten, niet altijd naar aanleiding van iemands dood, maar soms ook na de verwoesting van een stad of een oorlogsnederlaag. In het klassieke Griekenland heeft de elegie, net als andere vormen van lyriek, in de eerste plaats een performatieve functie en maakt ze deel uit van ‘a dense matrix of rites and ceremonies’ (Sacks, 1985, p. 1-2). Een invloedrijk type elegie uit de Griekse oudheid is de pastorale elegie uit de derde eeuw v.C., waarvan Theocritus misschien wel de bekendste auteur was. In de pastorale elegie gaan rouwklacht en een pastorale setting hand in hand. Dat genre heeft de basis gelegd voor de bloei en het prestige van de elegie in het renaissance-tijdperk, die heel wat pastorale kenmerken overneemt.

Tot de romantiek blijft het klassieke rouwgedicht zich dan ook kenmerken door een grotendeels conventionele compositie, die is geïnspireerd door de klassieke voorgangers in het genre. In *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats* (1985) bijvoorbeeld heeft Peter Sacks, aan de hand van een reeks casestudy's, de kenmerken van de funeraire elegie van de zestiende tot en met de negentiende eeuw in kaart gebracht. Tot de romantiek – die, zoals het vigerende beeld het wil, innovatie en afwijking hoog in het vaandel voert – voldoet de elegie aan een reeks thematische en formele criteria. Zo kenmerkt de vroegmoderne (Engelse) elegie zich vaak door een pastorale setting, het gebruik van herhalingen en onbeantwoorde vragen en een emotionele overgang van verdriet en woede naar troost (Sacks, 1985, p. 2).

In het Nederlandse taalgebied is vooral S.F. Witsteins boek *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance* (1969) een klassieker geworden in het onderzoek naar de vroegmoderne elegie. Net als Sacks spitst Witstein zich toe op een reeks gevalsstudies (Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel) en leest ze die in het licht van de retorische conventies die het genre bepaalden. Die conventies in de Nederlandse renaissance stamden rechtstreeks uit de Latijnse retorica en genreleer. Zo moet een elegie het *decorum* respecteren en telt ze idealiter enkele vaste inhoudelijke kenmerken: een *prooemium* of sprekende inleiding, een element van *laus* of lofprijzing van de dode, een *iacturae demonstratio* waarin de grootte van het verlies invoelbaar wordt gemaakt, een uiting van *luctus* of weeklacht om het verdriet en, tot slot, een boodschap van *consolatio* of troost (zie ook Bloomfield, 1986, p. 147). Die combinatie van kenmerken is voor de renaissance-dichter een ideaalbeeld, al kunnen ze in

verschillende volgordes opduiken en wijken dichters ook vaak af van de regels.

Dat het troosten van de toehoorders (of lezers) de *crux* van een vroegmodern rouwgedicht vormt, hangt ongetwijfeld samen met de rouwideologie van die tijd. Die is in grote mate bepaald door het christendom, dat de dood niet beschouwt als een definitief einde (zoals veel moderne mensen) maar wel als een nieuw begin in een tijdeloos en beter leven hiernamaals. Die gedachte wordt als de belangrijkste troost voorgesteld. Nabestaanden die zich toch wentelen in verdriet en zich niet laten troosten, druisen niet alleen in tegen de sociale plicht van emotionele zelfbeheersing maar geven ook, volgens de christelijke logica, blijk van een gebrek aan vertrouwen in de goddelijke wil (Pigman, 1985, p. 17). Die visie op het goede rouwen – een term die ik baseer op Bleyens notie van ‘de goede dood’, een historisch en sociaal veranderlijk ideaalbeeld (2005, p. 97) – komt duidelijk naar voren in een van de beroemdste funeraire gedichten uit de vroegmoderne periode, ‘Kinder-lyck’ (1632) van Joost van den Vondel:

*Constantijntje*, ’t zaligh kijntje,  
Cherubijntje, van om hoogh,  
D’ydelheden, hier beneden,  
Vitlacht met een lodderoogh.  
Moeder, zeit hy, waarom schreit ghy?  
Waarom greit ghy, op mijn lijck?  
Boven leef ick, boven zweef ick,  
Engeltje van ’t hemelrijk:  
En ick blinck ’er, en ick drincker,  
’t Geen de schincker alles goets  
Schenckt de zielen, die daar krielen,  
Dertel van veel overvloets.  
Leer dan reizen met gepeizen  
Naar pallaizen, uit het slick  
Dezer werrelt, die zoo dwerrelt.  
Eeuwigh gaat voor oogenblick.

(Vondel, 1929, p. 388)

In Vondels gedicht komt, zoals in wel meer rouwpoëzie, de dode aan het woord. Zelfs al is hij een kind, hij blijkt over een wijsheid te beschikken die een levende volwassene ontbeert. Constantijntje observeert de weeklacht of *luctus* van zijn moeder op aarde (‘Moeder, zeit hy, waarom schreit ghy? /

Waarom greit ghy, op mijn lijk?') en schenkt haar *consolatio* door te wijzen op zijn superieure situatie. Hij is een engel geworden in Gods hemelrijk, dat het aardse leven overtreft: 'Eeuwich gaat voor oogenblik'.

Tegenover die klassieke elegie, die decennialang het onderzoek heeft gedomineerd, wordt sinds de jaren negentig de moderne of postromantische elegie geplaatst (Ramazani, 1994; Kennedy, 2007, p. 55-56; Spargo, 2004; Watkin, 2004). Een van de terugkerende thesen over de moderne elegie luidt dat die afwijkt van de retorische conventies van het genre en dat ze indruist tegen de rouwideologie die de moderne cultuur beheerst. Jahan Ramazani's boek *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (1994) heeft de basis gelegd voor die visie op de elegie vanaf de romantiek. Volgens Ramazani bekritisieren moderne elegische dichters het taboe dat in de moderniteit op sterven en rouwen rust. Dat taboe werd geobserveerd door de Franse historicus Philippe Ariès, die gewaagt van een verbod op de dood ('la mort interdite'; Ariès, 1975, p. 67), en door de Amerikaanse antropoloog Geoffrey Gorer (1955), volgens wie de dood in het moderne Westen een groter taboe is geworden dan seksualiteit. In tegenstelling tot vroeger tijden, waarin de dood een centrale en vanzelfsprekende plek in de samenleving innam, zijn sterven en rouwen in de moderniteit onzichtbaar, sociaal onwenselijk geworden. Het sterven vindt niet langer plaats in huiselijke kring maar wordt 'verbannen' naar het ziekenhuis. Rouwen gaat niet langer gepaard met publieke en collectieve rituelen maar wordt geïndividualiseerd en gepsychologiseerd: het rouwende subject wordt geacht zijn emoties voor zich te houden (Ariès, 1975, p. 177-210).

Die moderne houding tegenover sterven en rouwen heeft allicht haar beroemdste uiting gevonden in Freuds essay 'Rouw en melancholie' (geschreven in 1915, gepubliceerd in 1917). Daarin maakt Freud een onderscheid tussen gezonde rouw, die van voorbijgaande aard is, en melancholie, waarbij de rouwende mens in negatieve emoties blijft hangen en zich zelfs identificeert met de dode. Rouw is voor Freud de goede optie, melancholie het te vermijden pad. Het is een opvatting die latere psychologische modellen over rouw (zoals het fasenmodel van Elisabeth Kübler-Ross) is blijven tekenen, en die ook in populaire conceptualisaties van rouw een rol speelt: een rouwproces is eindig en moet in aanvaarding resulteren. Tegen die dominante visie, zo betoogt Ramazani, revolteert de moderne elegie. Die wijkt bewust af van de freudiaanse en sociale verplichting tot normale rouw en koestert een 'psychology of melancholia or melancholic mourning'. De dichter van de moderne elegie 'tends not to achieve but to resist consolation, not to override but to sustain anger, not to heal but to reopen the wounds of loss' (Ramazani, 1994, p. xi). Moderne elegieën zijn volgens Ramazani niet alleen radicaal melan-



chologisch, ze streven ook naar individualisme en breken zo met het belang van collectieve rouw dat in het verleden heerste. ‘From the mid-nineteenth century to the present, the elegy’s representations of the dead and mourners have tended to move away from the categorical and universal to the intimate and particular’ (Ramazani, 1994, p. 18).

Een schoolvoorbeeld van moderne rouwpoëzie uit het Nederlandse taalgebied is de bundel *Horribile dictu* (1972) van de Vlaamse postexperimentele dichter Hedwig Speliers. De titel van de bundel alleen al spreekt boekdelen: ‘horribile dictu’ betekent ‘verschrikkelijk om te zeggen’ en heeft in Speliers’ bundel betrekking op sterven en rouwen. *Horribile dictu* is geschreven na de dood van de broer van de dichter, maar heeft ook een ruimere, maatschappijkritische functie: ‘Ik meen dat de poëzie een maatschappelijke functie bezit in het verwerpen van schema’s en het doorbreken van taboes’. Uit zijn – voor Speliers typisch hermetische – openingsgedicht blijkt al hoe zijn poëzie het taboe van de dood wil doorbreken:

Ahorn huilt, het huis  
een onbewoonbaar web –

even is de broer  
het Zeldzaam Beest Bach,  
in het bloed

distelt al de discant,  
dood.

(Speliers, 1972, p. 9)

Het gedicht opent met een betekenisvolle personificatie die zo uit de pastorale traditie van de elegie lijkt geplukt: de huilende ahorn symboliseert de natuur die mee treurt om de dood van de broer. Emoties worden niet verborgen maar palmen de volledige ruimte in. Ook de h-alliteraties suggereren hoe de weelacht zowel de buiten- als de binnenruimte doordringt. Alliteraties, die bijna opzichtig zijn, typeren ook de rest van het gedicht. Op die manier doet het gedicht meer dan de dood louter te thematiseren (en zo het stilzwijgen te doorbreken dat zo typisch is voor de moderniteit); de gestileerde en hypergeconstrueerde bundel esthetiseert sterven en rouwen ook. Hetzelfde effect sorteren de muziekmetaforen waarmee de dood (de dodelijke ziekte?) die in het lichaam aanwezig is, wordt verbeeld. Die metaforiek verwijst naar het beroep van Speliers’ broer (die, zoals de opdracht van de bundel ons leert, organist was) en maakt van het sterven zelf een kunstwerk. Ook in de rest van de bun-

del worden muziek- en natuurmetaforen vervlochten met beelden van ziekte en sterfelijkheid.

Hoe sterk het taboe op de dood in de moderne cultuur ook lijkt, toch verdient die notie ook enige nuance. Jan Bleyen wijst er bijvoorbeeld op dat ‘hét taboe van de dood’ eigenlijk ‘een clusterbegrip is voor een veelvoud van taboes: het onder ogen zien van het dode lichaam, de bespreekbaarheid van de dood in het dagelijks leven, het vertonen van rouw in het openbaar, de confrontatie met ziekte, ouderdom en eindigheid in het algemeen...’ (Bleyen, 2005, p. 22). Zo kan er een onderscheid bestaan tussen enerzijds het publieke discours over de dood, in de media bijvoorbeeld, waarin het taboe minder sterk is, en anderzijds de persoonlijke ervaring van mensen in rouw, die in hun sociale contacten toch op een taboe botsen. Op zijn beurt heeft Hans Ruin in zijn boek *Being With the Dead* (2019) laten zien hoe de negentiende en de twintigste eeuw, die zogezegd geen rituelen meer hebben en de dood naar een verdomhoekje hebben verbannen, via verrassende wegen toch een fascinatie voor de dood hebben botgevierd. Ruin interpreteert bijvoorbeeld de emancipatie van de archeologie, de antropologie en de historische wetenschappen als een poging van de moderne mens om zich tot de dood en de doden te blijven verhouden. Ook de moderne elegieën, die zich tegen het verzwijgen van sterven en rouwen verzetten, kunnen uiteindelijk gelezen worden als tegenvoorbeelden van Ariès’ notie van *la mort interdite*.

Zoals de perceptie van sterven en rouwen in de moderne cultuur ambigu is, zo is ook het genre van de moderne elegie diverser dan Ramazani laat uitschijnen. Terwijl zijn corpus poëticaal selectief is en voornamelijk bestaat uit Amerikaanse en Britse (post)modernisten, blijft er na de romantiek ook een grote verzameling rouwgedichten bestaan die formeel heel wat minder vernieuwend is en inhoudelijk meer aansluit bij de dominante rouwideologieën. Gezelles funeraire poëzie bijvoorbeeld is evident christelijk van aard en drukt bijna altijd een visie op de dood uit die we ook in Vondels ‘Kinder-lyck’ aantreffen. Ook de bundel *Requiem in memoriam matris* (1932) van de Nederlandse katholieke dichter Gabriël Smit geeft blijk van een troostend geloof in de goddelijke wil. In de bundel drukt de rouwende zoon weliswaar typisch moderne gevoelens van existentiële eenzaamheid uit, die des te acuter worden in het licht van het overlijden van zijn moeder, maar blijft er een religieus principe dat hem overstijgt en die gevoelens relativeert:

ik zit in den winter en ik weet:  
er zijn om ons lichte geruchten,  
stemmen, vogels, engelen, dromen,

vertrouwde geleiders van ons lot,  
die de dood nog nimmer ontnomen  
heeft aan wie luistert naar God. –

(Smit, 1932, p. 5)

Sinds Ramazani's boek over de moderne elegie, en al zeker sinds Ariès' studies over de moderne dood, zijn er meerdere decennia verstreken. De houding van de westerse mens tegenover de dood, en de plaats van de poëzie in die context, hebben dan ook al veranderingen ondergaan. Zo constateert de Britse socioloog Tony Walter (2007) een verschuiving van een moderne naar een postmoderne visie op rouwen. Die verschuiving valt volgens hem ongeveer samen met de overgang van de twintigste naar de eenentwintigste eeuw. Terwijl moderne rouw zich kenmerkt door taboe en individualisering, zoals hierboven beschreven, manifesteert postmoderne rouw zich onder meer in een publieke herwaardering van rouw en de terugkeer van collectieve rouwbeleving. Het vroegere taboe wordt dus steeds meer doorbroken. In een boek uit 1994 noemde Walter die fenomenen al voorbeelden van de terugkeer van de dood, *the revival of death*. Die heropleving wordt bijvoorbeeld zichtbaar in het succes van praatgroepen, in sterk gemediatiseerde uitvaarten en herdenkingen van publieke figuren (zoals die van Prinses Diana of, in de Lage Landen, Hugo Claus, André Hazes of de slachtoffers van de MH17-vlucht) en in de alomtegenwoordigheid van dood en rouw als thema's in de (social) media.

Hoewel Walter het niet heeft over de letteren, zien we ook daar een terugkeer van de dood. Dit themanummer laat weliswaar zien dat funeraire literatuur kan bogen op een zeer lange geschiedenis, maar dat neemt niet weg dat de eenentwintigste eeuw een enorme bloei en populariteit kent van genres waarin persoonlijke rouw aan bod komt. De voorbije twee decennia zijn er tal van dichtbundels en romans verschenen over persoonlijk verlies. In het proza kent vooral het genre van de *grief memoir*, het rouwdagboek, een ongekend succes, in de Lage Landen en daarbuiten. Die populariteit van rouwliteratuur in onze tijd is meer dan een exponent van het succes van autobiografisch schrijven (Missinne, 2013) en kan evengoed worden verklaard als een symptoom van de eenentwintigste-eeuwse *revival of death*.

Vanuit die optiek is het moeilijk vol te houden dat sterven en rouwen nog publieke taboes zijn – al moeten we aandachtig blijven voor de nuances van dat fenomeen en betekent een publieke heropleving nog geen doorbreking van het taboe in de persoonlijke levens van mensen in rouw. Ook de actuele literatuur is op zoek naar een positie in de grondig veranderende houding van de

mens ten opzichte van de dood. Een sprekend voorbeeld daarvan is het project van *De eenzame uitvaart*, waarover de bijdrage van Lizet Duyvendak in deze bundel gaat. Hoewel F. Starik, de initiator van het project in Amsterdam, beweert zich te verzetten tegen de ‘exhibitionistische cultuur’ van onze tijd, waarin de ‘glamourbegrafenis’ zegeviert (Starik, 2005, p. 20), is zijn project zelf een publiek fenomeen geworden, waaraan boeken, websites en een documentaire zijn gewijd en waarvoor er veel media-aandacht bestaat. Op die manier draagt *De eenzame uitvaart* zelf bij aan de toenemende zichtbaarheid van de dood, waartegen het zich tegelijkertijd verzet.

Een ander recent voorbeeld van zo’n aarzelend zoekproces naar een nieuwe omgang met rouwen is te vinden in de reeks ‘De kunst van het dragen’ uit Hester Knibbes dichtbundel *De buigzaamheid van steen* (2005). Die reeks bestaat uit twee verhaallijnen: aan de ene kant is er de beschrijving van een processie in een Spaans stadje tijdens de Goede Week; aan de andere kant zijn er gedichten die een overleden zoon gedenken. De twee verhaallijnen komen steeds meer samen: de processie begint te lijken op een begrafenisstoet, de gestorven jongen neemt de gedaante aan van Christus. Zo wordt het observeren van de religieuze processie een zoektocht naar een werkbare manier om zelf te rouwen, een zoektocht, met andere woorden, naar de kunst van het dragen. De zoektocht levert enkele voorzichtige emotionele inzichten op, zoals: ‘Dat het de kunst is / goed te dragen, een ritme te vinden samen balans / te bewaren zagen we daar; het moet een soort / wiegen zijn dat de angst voor het laatste // verdrijft’ (Knibbe, 2005, p. 58). In het laatste gedicht van de reeks (en de bundel) komen de dood van de zoon en de herdenking van Christus definitief samen en wordt het ultieme inzicht in het goede rouwen bereikt:

*Hoe draag je een kind naar zijn laatste. Acht*

*heb je er nodig, zijn vrienden met liefde*

*en lef genoeg om hun schouders*

*eronder te zetten. Ze hebben veel*

*meer te dragen dan het gewicht van het hout*

*en het lichaam erin, ze moeten*

*wegdragen. Hoe ze dat doen, hoe dat moet?*

*Zwijgend. Voet voor voet.*

(Knibbe, 2005, p. 66)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> In de bundel is het hele gedicht cursief gedrukt.

Een eeuwenoud katholiek ritueel wordt voor de rouwende personages een model voor een collectieve en publieke manier van rouwen. Het beeld van de stoet weerspiegelt de collectieve rouw die zo typisch is voor de *revival of death* sinds de laatste eeuwwende, die komaf maakt met het individualiseren en verzwijgen van verdriet, maar die, zo leert Knibbe ons, allesbehalve nieuw is. Het is even betekenisvol dat Knibbe termen uit het jargon van de poëzie gebruikt om die inzichten te verwoorden. Of is het toevallig dat de auteur het heeft over het belang van een ‘ritme’ te vinden (58), ‘voet voor voet’ (66) verder te gaan en Christus of de zoon te ‘verbeelden’ (62)? Ritme, voeten en beelden zijn niet alleen de bestanddelen van een processie, maar ritme, versvoeten en beeldspraak kenmerken ook de klassieke poëzie. Op die manier wordt de poëzie zelf de kunst van het dragen. Tegelijk bevat het slotvers van de reeks en van de bundel het deelwoord ‘Zwijgend’. De nadruk op het zwijgen doet de almacht van de poëzie meteen weer teniet, maar de aansporing om te zwijgen laat zich ook lezen als een waarschuwing voor een tijdsgeest waarin publiek rouwen snel uitmondt in ostentatief rouwen – in exhibitionisme, om Stariks woorden te herhalen. De deelnemers aan de stoet, zowel die in Spanje als tijdens de uitvaart, twijfelen dan ook tussen geluid en stilte; ze vormen ‘een schare donker // en licht die zingend of zwijgend / bleef klimmen en dalen’ (65).



Dit themanummer over de relaties tussen rouw en poëzie in het Nederlandse taalgebied vult zonder meer een lacune in de neerlandistiek. Ondanks het prestige en het belang van de elegie in het domein van de lyriek, en ondanks de vele aandacht voor dat genre in andere taalgebieden, bestaat er in de letterkunde weinig systematische aandacht voor funeraire poëzie. Witsteins studie uit 1969, samen met Buijnsters genreanalyse van Rhijnvis Feiths *Het graf*, vormen eenzame uitzonderingen op die regel. Wel bestaan er enkele artikelen die focussen op een specifieke gevalstudie, zoals Hans Vandevordes retorische analyse van Luceberts ‘elehymnen’ (2015), of Stefaan Evenepoels interpretatie van een Koplancyclus in het licht van de genretheorie (2000).

In deze uitgave van de *Verslagen & Mededelingen* krijgt de relatie tussen rouw en poëzie alle aandacht en gebeurt dat met een breed vizier. Er is bewust gekozen voor een divers corpus, waarin kinder- naast volwassenenpoëzie staat, achttiende-eeuwse naast moderne letterkunde, en waarin letterkundige en cultuurhistorische perspectieven worden aangevuld met psychologisch-therapeutische benaderingen van rouw. Met hun verschillende perspectieven

brenge de bijdragen in dit nummer reliëf aan in het vigerende beeld van de funeraire poëzie in de Lage Landen (en daarbuiten).

In zijn artikel over drie lijkzangen van de Duinkerke dichter Michiel de Swaen, geschreven rond 1700, laat Kornee van der Haven (UGent) zien hoe De Swaens gedichten, die als gebruikspoëzie fungeerden, een emotionele gemeenschap construeerden rondom de dood van een prominente stadsgenoot. Van der Havens artikel toont tussen de lijnen ook hoe een vroeg-achttiende-eeuwse elegische dichter flexibel omgaat met de retorische voorschriften voor het genre. Dezelfde eigenzinnigheid toont de lange elegie *Natalia* (1842) van Prudens van Duyse. Die tekst staat in het artikel van Janneke Weijermars (Rijksuniversiteit Groningen) centraal. Van Duyses gedicht over de dood van zijn zus, een ongebruikelijk thema in de geschiedenis van de funeraire poëzie, houdt het midden tussen conventie en vernieuwing. Weijermars interpreteert de vernieuwende elementen in *Natalia* als een voorbeeld van de vroege romantiek die Van Duyse belichaamt.

De laatste twee artikelen loodsen ons de eenentwintigste eeuw binnen, al biedt Laurie Faro (Radboud Universiteit Nijmegen) een ruimere historische – en disciplinaire – blik. In haar artikel behandelt ze de representatie van rouw in Nederlandstalige kinderpoëzie. Ze gaat eerst in vogelvlucht over de geschiedenis van dat thema en zoomt vervolgens in op enkele gedichten uit de bundels *Doodgewoon* (2014) van auteur Bette Westera en illustratrice Sylvia Weve en *Hou van mij* (2009) van Ted van Lieshout. Aan de hand van William Wordens model voor de psychologie van rouw bestudeert Faro hoe die gedichten rouw verbeelden en oppert ze de vraag of die gedichten kunnen helpen bij rouwverwerking door kinderen. Met haar blik op de therapeutische waarde van rouwgedichten raakt Faro aan de gebruiksfuncties van de hedendaagse funeraire poëzie. Die functies komen ook aan bod in het slotartikel over de poëzie van *De eenzame uitvaart* door Lizet Duyvendak (Open Universiteit). Duyvendak brengt de uitgangspunten en ambities van het project in kaart en leest enkele gedichten in het licht van de typische kenmerken van historische en actuele rouwpoëzie. Bovenal demonstreert Duyvendaks bijdrage het grote geloof in de waarde van poëzie dat uit het project spreekt.

## Literatuurlijst

- Achterberg**, G. (1980). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Querido.
- Ariès**, P. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil.

- Bleyen, J.** (2005). *De dood in Vlaanderen. Opvattingen en praktijken na 1950*. Leuven: Davidsfonds.
- Bloomfield, M.W.** (1986). 'The Elegy and the Elegiac Mode. Praise and Alienation.' In Lewalski, B.K. (red.), *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, p. 147-157.
- Buelens, G.** (2013). "'Listen – I'm not dissin but there's something that you're missin'". Songteksten als literair genre en onderzoeksgebied voor Culturele Studies.' In De Cleene, A., De Geest, D. & Masschelein, A. (red.), *Cahier voor Literatuurwetenschap 5. Marges van de literatuur*. Gent: Academia Press, p. 115-132.
- Buijnsters, P.J.A.M.** (1963). *Tussen twee werelden. Rhijnvis Feith als dichter van Het graf*. Assen: Van Gorcum.
- Cohen, M.C.** (2015). *The Social Lives of Poems in Nineteenth-Century America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- De Strycker, C.** (2016). "'De muziek is helder en klaar'". Tussen autonomie en heteronomie in het gedicht 'wintersonate (zonder piano en altviool)' van Ramsey Nasr.' *Spiegel der Letteren*, 58/1: 83-106.
- Evenepoel, S.** (2000). *Volmaakt onaf. Over stijl en thematiek in de vroege poëzie van Rutger Kopland*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Freud, S.** (1985). 'Rouw en melancholie (1917 [1915]).' In *Psychoanalytische theorie I*. Vertaald en samengesteld door T. Grafdijk en W. Oranje. Amsterdam: Mepel.
- Gorer, G.** (1955). 'The Pornography of Death.' *Encounter*, 55: 49-52.
- Kennedy, D.** (2007). *Elegy*. London/New York: Routledge.
- Knibbe, H.** (2005). *De buigzaamheid van steen*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Lambrecht, B.** (2017). 'De Avondliedekens van Alice Nahon (1921).' In Van Boven, E., Sanders, M. & Verstraeten, P. (red.), *Echte leesboeken. Publieksliteratuur in de twintigste eeuw*. Hilversum: Verloren, p. 25-47.
- Lambrecht, B.** (2018). *Publieksliteratuur uit Vlaanderen tijdens het interbellum. Een pedagogisch project*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- Missinne, L.** (2013). *Oprecht gelogen. Autobiografie en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt.
- Nasr, R.** ([2000] 2005). *27 gedichten & geen lied*. Epe: Thomas Rap.
- Ramazani, J.** (1994). *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rubin, J.S.** (2007). *Songs of Ourselves. The uses of poetry in America*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Ruin, H.** (2019). *Being With the Dead. Burial, Ancestral Politics, and the Roots of Historical Consciousness*. Stanford: Stanford University Press.

- Sacks, P.** (1985). *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Segal, C.** (1989). *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A.** (1984). 'Poëzie als gebruiksartikel. Gelegenheidsgedichten in de zeventiende eeuw.' In Spies, M. (red.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Groningen: Wolters-Noordhoff, p. 75-92.
- Smit, G.** (1932). *Requiem in memoriam matris*. Maastricht/Brussel: A.A.M. Stols.
- Speliers, H.** (1972). *Horribile dictu*. Amsterdam/Brussel: Manteau.
- Starik, F.** (2005). *De eenzame uitvaart. Hoe dichters eenzame doden op hun laatste tocht vergezellen*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Van den Vondel, J.** (1927). *De werken van Vondel. Deel 3: 1627-1640*. Samengesteld door J.F.M. Sterck, H.W.E. Moller, C.G.N. de Vooyo, C.R. de Klerk, B.H. Molkenboer, J. Prinsen J.Lzn. en L. Simons. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Van der Paardt, R.** (red). (2003). *Het lied van Orpheus. De antieke hellevaart in de moderne Nederlandse literatuur*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van der Starre, K.** (2017). *Poëzie in Nederland. Een onderzoek naar hoe vaak en op welke manieren volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie*. Amsterdam: Stichting Lezen.
- Vandevoorde, H.** (2015). 'Lof van de bewening. Pathos in Luceberts eerste elehymne.' In Hermans, T., Martens, G. & Theisen, N. (red.), *Cahier voor Literatuurwetenschap 7. Grote gevoelens in de literatuur*. Gent: Academia Press, p. 11-25.
- Walter, T.** (1994). *The Revival of Death*. London/New York: Routledge.
- Walter, T.** (2007). 'Modern Grief, Postmodern Grief.' *International Review of Sociology/Revue Internationale de Sociologie*, 17/1: 123-134.
- Warren, H.** (1981). *Verzamelde gedichten 1941-1981*. Amsterdam: Bert Bakker.
- 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.
- Wroe, A.** (2012). *Orpheus. The Song of Life*. London: Pimlico.