

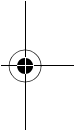
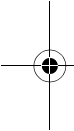


VERSLAGEN & MEDEDELINGEN

Jaargang 129, 2019, Aflevering 2

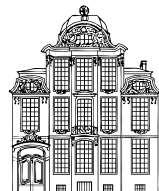
POËZIE EN ROUW

Symposium, 7 mei 2019

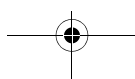


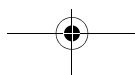
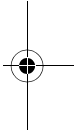
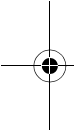
Redactie:

Bram Lambrecht



KANTL

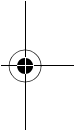
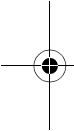


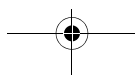
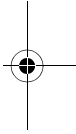
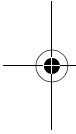




Inhoud

- 3 **Poëzie en rouw: mythe en geschiedenis, theorie en praktijk**
Bram Lambrecht (KU Leuven/FWO)
- 19 **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)
- 43 **Een lezing van *Natalia. Vier elegieën* (1842) van**
Prudens van Duyse
Janneke Weijermars
- 59 **‘Mijn vader ging dood – ik was toen zeven’.**
Over de functie van kinderpoëzie over de dood
Laurie M.C. Faro
- 99 **‘Zichtbaar maken wat ontbreekt’.**
Over poëzie voor de Eenzame uitvaart
Lizet Duyvendak





Poëzie en rouw: mythe en geschiedenis, theorie en praktijk

Bram Lambrecht (KU Leuven/FWO)¹

Dit themanummer is een tastbare getuigenis van een symposium over rouw en poëzie dat plaatsvond op 7 mei 2019.² Het symposium paste in de jaarlijkse studiemiddagen 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 kinderroepingen 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.³ 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

¹ e-mail Bram.Lambrecht@KULeuven.be.

² 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.

³ 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.⁴ Daarin geldt Orpheus voor vele dichters als hun eerste voorganger, bij wie poëzie en muziek harmonieus in elkaar vervloeden.⁵ 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

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

⁵ 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-

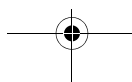


ciaal gebeuren. Nederlanders komen dan ook het meest in aanraking met poëzie tijdens bijzondere gelegenheden, waaronder uitvaarten (Van der Starre, 2017, 3). Die fenomenen zijn illustraties van wat ik eerder – geïnspireerd door Rubin (2007) en Schenkeveld-van der Dussen (1984) – de gebruiksfuncties van 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 gelegenhedspoëzie 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 gelegenhedsfunctie 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 gelegenhedspoëzie 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.⁶ 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 voorgenoemde rapport van Stichting Lezen, maar bijvoorbeeld ook uit het werk van priester-dichter Guido Gezelle. Een flink deel van zijn dichtwerk bestaat uit gelegenhedspoëzie, 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-

⁶ 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 verzamelm bundel.



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’.⁷ 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.⁸ 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-

⁷ https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01028.php [27 augustus 2020].

⁸ 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 renaissancetijdperk, 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 gevalstudies (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 renaissancedichter 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.
 Eeuwich 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 lijck?') en schenkt haar *consolatio* door te wijzen op zijn superieure situatie. Hij is een engel geworden in Gods hemelrijk, dat het aardse leven overtreft: 'Eeuwigh gaat voor oogenblick'.

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 gepseudologiseerd: 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 weelucht 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, droomen,

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)⁹

⁹ 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 *Verlagen & 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



brennen 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 kinderpoezie. 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

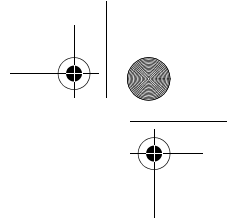
Achterberg, G. (1980). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Querido.

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 mis-sin". 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 Vooy, 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 eehymne.' 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.



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

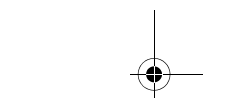
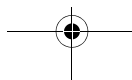
Veel vroegmoderne dichters schreven funeraire poëzie. Van de Duinkerke dichter Michiel de Swaen is een bescheiden aantal van drie lijkzangen van omstreeks 1700 overgeleverd. In deze bijdrage staat de vraag centraal hoe zijn gedichten bepaalde emoties oproepen, mobiliseren, of juist proberen te onderdrukken. 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 kan 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 oproepen (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 rederijderskamer en een religieuze broederschap. Als poëzie in de vroegmoderne tijd ergens onderdeel uitmaakte van een sociale praktijk dan was dat wel in de vroegmoderne rederijderskamers, verbonden als zij waren met de sociaal-culturele profileringsdrang van een vroegmoderne stedelijke burgerij (Van Bruaene, 2008). Die rederijderskamers 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 Duinkerke 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, [...].'⁵ (De Swaen, 1928, p. LI) Voor de rest van het 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).



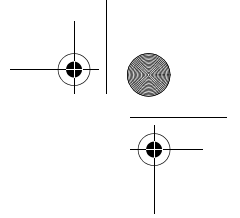
ook geen moment waarop het persoonlijk verdriet van De Jonghe overgaat in dat van zijn medebroeders in het Sint-Michielsgilde van de Duinkerke rederijkers.

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 stad’ 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 ‘onbermherdigh wred en ijsselek 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 vrucht 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 rederijkersstad 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 lijkgedicht, namelijk op de geestelijke Monsr. Jacques du Four, ‘deken van het gilde van berechtighe’. 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.



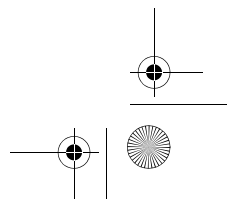
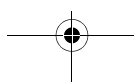


van medegelovigen dat uiteindelijk hetzelfde lot als de overledene te wachten staat, namelijk zich ‘Met Godt in d’eeuwigheijt te gaeder te verblijden’ (De Hije, 1714, verso).

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 lijdichten 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 hoefde te leven. Dit wil echter nog niet zeggen dat patronage helemaal geen rol speelde bij de totstandkoming van de gedichten. Vooral bij het lijdicht 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 broederschappen 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) broederschappen, de baar wordt gedragen door geestelijken en achter de baar loopt de

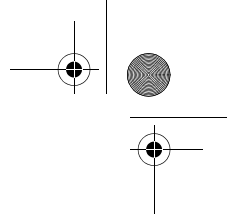
⁶ De laatste decennia is er vooral onderzoek gedaan naar de toneelstukken van De Swaen (zie Meeus, 1996 en Konst, 1996), in het bijzonder zijn komedie *De gecroonde leersse* (1688).

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.

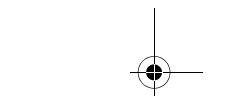
Wat opvalt aan de drie lijkgedichten van De Swaen is dat zij het persoonlijke leed in alle drie de gevallen verbreden naar een gemeenschap van vrienden, bekenden, medebroeders, rederijkers, en soms zelfs naar de gehele stadsbevolking. Zij doen dit veel explicieter dan de zojuist besproken gedichten van 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 besoecken, [...]’ (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 lijkdichten 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 rederijkerskamers 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 rederijkers kenmerkten zich bovendien door een sterke sociale verbondenheid en waren nauw verweven met de vroegmoderne stedelijke cultuur, zeker waar het de Vlaamse rederijkers van de vijftiende en zestiende eeuw betrof (met als belangrijkste centra Gent, Brussel, Antwerpen en Brugge, zie Van Bruaene, 2003). Publieke rouwbetoon vormden een belangrijke literaire traditie bij de rederijkers 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 rederijkers 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 rederijkerscultuur. 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 lijkdicht 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 lijkdichten 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-

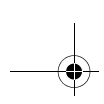
⁸ De Swaen kreeg als ‘stadtsgesworen heelmeeester’ regelmatig de opdracht om als lijkschouwer op te treden, zie Lemaire, 1913, p. 243-244 en V. Celen in: De Swaen, 1928, p. XXVII-XXX.

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 verdoofd.’ (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

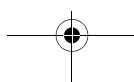
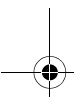
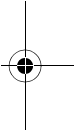
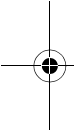


het proces van emotionele bewustwording meer nodig. We weten uit de exclamatie eigenlijk al wat dit zou moeten zijn: ‘O Thomas! ’k sie u dan van uwe ziel berooft!’: het *zien* is hier een cruciaal element in de beleving van de innerlijke pijn die met verlies verbonden is. Het zien speelt ook een belangrijke 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 meebelevan 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 begeven.’ (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 op het einde van het gedicht: 'Opgedragen door synre medeyveraers / in de Rymkonst / tot getuyge-

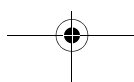
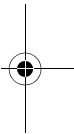
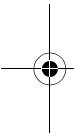
nis, van hunne Droefheyt, / over syn verlies.’ (De Swaen, 1934, p. 152). Het gedicht blijkt onderdeel te zijn van een performatieve handeling die zeker beschouwd kan worden als een collectieve emotionele praktijk: het in groep voordragen van het gedicht heeft hier als doel om de pijn van het verlies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

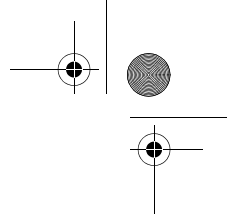
Op het vlak van de gemeenschapsvormende intenties vertoont het gedicht over de dood van Van Caester grote overeenkomsten met het voornoemde ‘Lyck-gesangh’ van De Swaen op het overlijden van priester Joseph de Bousy. Hier is het niet de rederijkerskamer maar de religieuze Broederschap van het Heilig Sacrament 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 treurighe Gemeent’ 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 weklachten 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 aangeroepen in de hoop dat zij zich over de ziel van de verstorvene zal ontfemen, 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 scheidt 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 aangeroepen 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 lier, 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 'traegheyte' 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 rederijders garant staan voor de vreugde van 'sangh en spel' ondanks 'den woesten Mars' en 'snyt tromp en trom-gedruys' (De Swaen, 1930, p. 254).



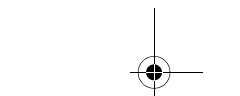


6. BESLUIT

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 lijdichten 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 lijdichten naar stedelijke en religieuze gemeenschappen, waaronder de rederijkerskamer 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 Dunkerque*. 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 heelmester 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 criieuses 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.
- Meeus, H.** (1996). '1687: Michiel de Swaen wordt Prince van de rederijkerskamer 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

Een lezing van *Natalia. Vier elegieën* (1842) van Prudens van Duyse

Janneke Weijermars

Samenvatting

Prudens van Duyse schreef een treurdicht voor zijn overleden zus, *Natalia* (1842). Het gedicht is meerdere malen herschreven, uitgebreid en heruitgegeven en dus in verschillende versies overgeleverd. Van Duyse zelf, maar ook critici en literaire geschiedschrijvers, beschouwen het als een hoogtepunt van zijn omvangrijke oeuvre. Van Duyse wordt door literatuurhistorici vaak gezien als een overgangsfiguur in de Vlaamse literatuur: verschillende gedichten en verhandelingen geven blijk van zijn progressieve literatuuropvatting. Hij vond dat verbeelding en het gevoelsleven van de dichter een centrale plaats moesten krijgen in de Vlaamse literatuur. Dat was een nieuw inzicht in Vlaanderen, waar de letteren vooral werden gedomineerd door de voorgeschreven regels van de rederijkerskamers. Dit artikel onderzoekt in hoeverre de dichter zich in *Natalia* hield aan de normen die in deze periode voor de rouwpoëzie golden, en of hij in staat was zijn eigen poëtische opvattingen ten uitvoer te brengen.

Abstract

The Flemish poet Prudens van Duyse (1804-1859) wrote an exquisite elegy about his deceased sister, *Natalia* (1842). He repeatedly rewrote, extended and reprinted it, so the poem is handed down in different versions. Van Duyse as well as contemporary reviewers and literary historians considered this poem an absolute highlight of his extensive oeuvre.

Prudens van Duyse is considered to be a transition figure in the Flemish literature: in several poems and prose texts he unfolded progressive views about literature that can be associated with the work of other romantic writers from Germany, The Netherlands and France. Van Duyse argues that the Flemish literature must be guided by imagination and the individual feelings of the author. That was a new insight in Flanders, because the literature of that time was largely dominated by the rules that were prescribed by the chambers of rhetoric. This article demonstrates to what extent the poet in *Natalia* adhered to the norms for mourning poetry that prevailed in the time, or whether he carried out the renewal that he set out in his own poetic texts.

e-mail
j.e.weijermars@rug.nl

INLEIDING

Rouwpoëzie uit de negentiende eeuw gaat vaak over dode kinderen of beroemde mensen als koningen, dichters of kunstenaars. De Vlaamse dichter Prudens van Duyse (1804-1859) schreef daarentegen een gedicht voor zijn overleden zus, *Natalia* (1842).¹ Van Duyse was niet de eerste die een overleden broer of zus bezong: Jeremias de Decker plengde in 1664 al ‘Tranen op het graf van mijnen broeder Abraham’, die was getroffen door de pestepidemie. Lucretia van Merken schreef in 1759 een ‘Rouwklagt’ voor haar twee jaar jongere zus Wilhelmina, en Willem Bilderdijk bewees het lijk van zijn broer Johannes, die in 1788 stierf nadat hij van een paard was gevallen.² Toch laat een eerste inventarisatie zien dat broers en zussen in de rouwpoëzie een minderheid vormen, wellicht omdat de overledenen minder tot de verbeelding spraken: in tegenstelling tot beroemde figuren en dode kinderen stonden volwassen broers en zussen van dichters over het algemeen minder in de belangstelling of hun dood werd door buitenstaanders minder tragisch bevonden.

Ook de titel van Van Duyses gedicht laat zien dat *Natalia* een bijzondere plaats inneemt in dit genre. De dichter week af van de norm door niet te kiezen voor de gebruikelijke ‘rouwklacht’, voor ‘tranen op het graf’ of voor een ‘lijkzang’ of ‘epitaaf’, maar hij koos simpelweg de naam van de overledene als titel.³ Daarmee stelde hij op het eerste gezicht niet de rouwende centraal, maar het betreurde personage. De ondertitel van *Natalia* is *Elegie*, wat klaagzang over doden betekent, en ook deze aanduiding werd in de literatuur van deze periode minder frequent gebruikt.

Prudens van Duyse was literator in de breedste zin van het woord: hij publiceerde honderden gedichten en werkte daarnaast als criticus, vertaler en filo-

¹ De uitgave die als uitgangspunt dient voor dit artikel, is *Natalia. Vier elegieën*. Aalst: De Seyn-Verhougstraete (1845), te vinden via googlebooks: <https://books.google.nl/books?vid=KBNL:KBNL03000072143&redirese=y>. Met dank aan Mathijs Sanders voor zijn waardevolle commentaar op een eerdere versie van dit artikel.

² Jeremias de Decker (1664). ‘Tranen op het graf van mijnen broeder Abraham, Door de Pest weggerukt den 1sten Julij’. In: A. de Decker, *Roomsche Historie van L. Julius Florus (...) Mitsgaders De Thien Boecxkens van Eutropius (...)*, z.pl, 4 v^o; Lucretia van Merken (1762). ‘Rouwklagt by het afsterven van myne waarde en eenige Zuster Wilhelmina van Merken’. In: *Het nut der tegenspoeden, brieven en andere gedichten*. Amsterdam: Pieter Meijer, p. 326-331; Willem Bilderdijk (1858). ‘By het lijk van mijn broeder Joannes Bilderdijk, overleden den 25^{sten} van Wijnmaand MDCCLXXXVIII’. In *De dichtwerken van Bilderdijk*. Deel 10. Haarlem: A.C. Kruseman, p. 304-307. Met dank aan Marijke Meijer Drees, Rick Honings, Johan Oosterman en Remco Sleiderink voor de suggesties.

³ Zie voor de verschillende soorten binnen het genre van de funeraire poëzie: Sonja Witstein (1969). *De funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance*. Assen: Van Gorcum, p. 98-101.

loog. Ook schreef hij verhandelingen; met name zijn teksten over de Nederlandse versbouw en over de rederijerskamers in Nederland oogstten veel lof. Hij was een van de voornaamste dichters van de Vlaamse Beweging: zijn bekende vers uit zijn gedicht ‘Aen België’ uit 1834, ‘De Tael is gantsch het Volk’, werd het motto van het in 1836 opgerichte en weldra vermaarde literaire genootschap uit Gent. Die frase zou ook gaan dienen als een sterke mobiliserende kracht voor de Vlaamse Beweging als geheel. Ze staat bovendien symbool voor Van Duyses werk, waarin de geschiedenis van Vlaanderen, haar helden en haar taal een centrale rol vervullen.

De elegie *Natalia* vertegenwoordigt een ander deel van zijn oeuvre. Zelf beschouwde Van Duyse het als een van de hoogtepunten van zijn werk; in het voorwoord bij de uitgave uit 1856 tekende hij de retorische vraag op: ‘Moet ik er bijvoegen, dat ik aen *Natalia* meer dan aen eenig ander mijne dichtproeven hechtte?’ (p. 11) De herdrukken laten zien dat er tevens in bredere kring belangstelling voor dit gedicht bestond. Desondanks is er aan *Natalia* in academische context nog geen aandacht besteed. Toch is het gedicht zeker nader onderzoek waard, niet alleen omdat het over een zus gaat of omdat het een bijzondere titel heeft, maar ook vanwege de vooruitstrevende literaturopvattingen die de dichter in de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw ontplooiden.

Prudens van Duyse werd en wordt gezien als een overgangsfiguur in de Vlaamse literatuur, die een romantisch poëticaal programma nastreefde, zoals Piet Couttenier in de literatuurgeschiedenis *Alles is taal geworden* (2009, p. 326-328) laat zien. Die romantische inslag openbaarde zich in zijn literaire beschouwingen, waarvoor hij uitvoerig putte uit het werk van romantische schrijvers uit Duitsland, Nederland en Frankrijk, maar vooral in zijn lyrische dichtwerk waarin hij de lezer meeneemt in zijn gevoelsleven. Zijn literaturopvatting zette hij het meest expliciet uiteen in zijn zogenoemde ‘berispdicht’ *De wanorde en omwenteling op den Vlaamschen zangberg* (1830). Hierin stelt hij (1830, p. 40) dat de Vlaamse letterkunde zich moet laten leiden door ‘verbeelding, geest, gevoel’ en niet door de regels die de rederijerskamers voorschreven. Ook zouden de Vlaamse dichters zich op een hogere werkelijkheid moeten richten; daarin lag volgens Van Duyse (1830, p. 43) de nieuwe dichtkunst besloten. Tegelijkertijd benadrukte hij de innerlijke gevoelswereld van de dichter: ‘Wat zoekt gij buiten u? Daal in u-zelf, – en zing!’⁴ Zingen en

⁴ Meer over het gedicht *De wanorde en omwenteling* in Janneke Weijermars (2015). ‘Prudens van Duyse: *De wanorde en omwenteling op den Vlaamschen zangberg*’. In Nina Geerdink, Johan Oosterman & Jos Joosten (red.) *De Leeslijst: 222 werken uit de Nederlandstalige literatuur* (p. 172-173). Nijmegen: Vantilt.

muziek maken was voor de fanatieke amateurviolist en koorfanaat Van Duyse vanzelfsprekend, zo blijkt uit zijn zangspelen en liederen.⁵ Het is dan ook niet vreemd dat hij voor *Natalia* voor het genre van de elegie koos; de elegie werd in de loop van de negentiende eeuw veelvuldig als titel voor muziekstukken gebruikt.

Bij de uitvoering van zijn poëticaal programma liep Van Duyse tegen praktische bezwaren aan: zijn veelvuldige deelname aan het rederijkerscircuit en zijn functioneren binnen de literaire tak van de Vlaamse Beweging remden zijn vernieuwingsdrang en maakten dat hij zich toch vaak aan de classicistische vormkenmerken conformeerde. Van Duyse schreef *Natalia* echter niet vanuit nationalistische overtuiging, noch werd het gedicht geschreven voor een prijskamp. Dat Van Duyse opereerde in dit spanningsveld tussen traditie en vernieuwing, maakt de vraag relevant in hoeverre de dichter zich in *Natalia* hield aan de destijds vigerende normen voor rouwpoëzie, of dat hij in dit gedicht de vernieuwing ten uitvoer bracht die hij in zijn poëtische teksten uitzette.

Om te bepalen in hoeverre Van Duyse met *Natalia* afweek van de norm, moet die norm eerst worden vastgesteld. Dat is nog niet zo eenvoudig omdat er in de negentiende eeuw geen kant-en-klaar lijstje bestond van voorschriften waaraan rouwpoëzie zou moeten voldoen. En als dat er al was, zouden schrijvers zo'n lijstje ook niet noodzakelijk als voorschrift beschouwen. Sonja Witstein beschreef in haar proefschrift *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance* (1967) de klassieke voorschriften voor rouwpoëzie, die ze vervolgens toetste aan rouwpoëzie van zeventiende-eeuwse dichters Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel. Zij stelde vast dat de *laus* (lofzang), *luctus* (rouwbetoon) en de *consolatio* (vertroosting) onmisbare elementen waren in hun gedichten, al dan niet aangevuld met de *iacturae demonstratio*, waarin de dichter de emoties opwekt en hij het gemis laat voelen (Witstein, 1969, p. 98-131). Ze zag ook dat dichters varieerden met de volgorde van die drie elementen, en dat – afhankelijk van het onderwerp van het gedicht – vaak één bepaald element de nadruk kreeg (Witstein, 1969, p. 346). We weten dat Van Duyse goed bekend was met het werk van deze zeventiende-eeuwse dichters, vooral het werk van Vondel achtte hij hoog.⁶ Vanuit zijn li-

⁵ Vooral zijn compositie *Het looze visschertje* is zeer bekend geworden.

⁶ De aantekeningen bij zijn lange gedichten als het *Lofdicht op de Nederlandsche taal* (1829), *De wanorde en omwenteling op den Vlaamschen zangberg* (1830) en *De spellingsoorlog* (1842) laten dit zien, evenals zijn correspondentie met collega-schrijvers als Philip Blommaert, Johan Michiel Dautzenberg en Frans Jozef Blicck.

teraire opvoeding thuis en in de rederijderskamers was hij gewend zijn stijl te oefenen volgens de principes van de klassieke retorica die voor een belangrijk deel ook voor de rouwpoëzie in zwang waren. Daarnaast was hij een bewonderaar van het werk van de contemporaine dichters Hendrik Tollens en Willem Bilderdijk,⁷ die zelf meermaals in de pen waren geklommen voor een overleden familielid. Een vergelijking met de normen die Witstein bespreekt en met de rouwpoëzie van Tollens en Bilderdijk moet duidelijk maken of Van Duyse met *Natalia* een breuk met het genre bewerkstelligde en vooral hoe hij dat deed.⁸

Van Duyses *Natalia* heeft zoals gezegd een betrekkelijk rijk *nachleben* gehad in de negentiende en de vroege twintigste eeuw wat betreft herdrukken en vermeldingen in literair-historische studies. Het werk is in die periode verschillende malen heruitgegeven, vaak in gewijzigde vorm. De eerste publicatie van *Natalia* kwam uit in 1842, vlak na Natalia's dood, en bevatte de twee elegieën 'De dochter' en 'De weeze', volgens Van Duyse geschreven in respectievelijk 1832 en 1841. Deze publicatie verscheen, om met Van Duyse (1856, p. 11) te spreken, 'slechts voor mij en de mijnen' en deze werd volledig door hemzelf gefinancierd.⁹ Drie jaar later verschenen onder dezelfde titel geen twee maar vier elegieën over Natalia bij uitgever De Seyn te Aalst: 'De kranke' (1844) en 'De ontslapene' (1845) werden daarbij aan *Natalia* toegevoegd. Deze keer droeg de uitgever de kosten voor de uitgave. Herdrukken verschenen in 1850 en 1856 bij Ducaju te Dendermonde, en het werk werd bovendien opgenomen in verschillende bloemlezingen van Van Duyses gedichten: die van zoon Florimond van Duyse (1889), die van Victor de Meyere (1907) en die van Paula Sterkens-Cieters (1942). Ook Karel van de Woestijne bereidde in 1917 een bloemlezing van het werk van Van Duyse

⁷ De Koninklijke Bibliotheek te Den Haag bewaart een handschrift van Van Duyse met daarin een lofdicht op de twee dichters, dat hij besluit met de regel: 'De een is een zwaan [Tollens, JW], de andre een adelaar [Bilderdijk, JW]' (Prudens van Duyse (s.d.) 'Tollens en Bilderdijk'. Archief 'Brieven en gedichten H.F. Tollens. Fol. 147, nummer 70 F 57. Koninklijke Bibliotheek Den Haag). Van Duyse schreef bovendien het werkje *Tollens herdacht in België* (Antwerpen 1857) bij het overlijden van de dichter.

⁸ Rouwpoëzie van Bilderdijk en Tollens over hun overleden kinderen werd recent besproken door Lotte Jensen en Rick Honings in *Van Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de Nederlandse literatuur* (2018). Red. Rick Honings, Olga van Marion & Tim Vergeer. Hilversum: Verloren.

⁹ De uitgave uit 1842 verscheen bij uitgever Annoot-Braeckman, die Van Duyse daarvoor dat jaar de rekening stuurde (Siegfried Bracke (1976), *Kroniek van Prudens van Duyse. Inventaris van de briefwisseling*. Licentiaatsverhandeling Rijksuniversiteit Gent, p. 58). Deze uitgave is te vinden op de DBNL en via googlebooks: <https://books.google.nl/books?id=8vJRAAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbsgesummaryr&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

voor waarin hij *Natalia* had willen opnemen, maar tot publicatie kwam het niet.¹⁰

Het is misschien aan deze versnipperde publicatiegeschiedenis te wijten dat er – tot op heden – geen recensies van *Natalia* zijn opgedoken. Een andere oorzaak zou kunnen zijn dat niet lang nadat *Natalia* in 1845 voor het eerst in de handel kwam, de Vlaamse literaire wereld werd opgeschrikt door het onverwachte overlijden van de bekende literator en filoloog Jan Frans Willems (1793-1846), waardoor de Vlaamse literaire tijdschriften korte tijd bol stonden van grafgedichten, rouwklachten en in memoriams over de ontslapene, en er dus in de pers even weinig aandacht was voor andere zaken.¹¹ Veel van die rouwgedichten voor Willems waren van traditionele snit – al schreef Van Duyse voor die gelegenheid óók een *Elegie*, die weliswaar veel korter en onpersoonlijker was dan de elegie voor Natalia.¹²

Door literatuurhistorici is *Natalia* vaak beschreven als een van Van Duyses ‘grotere lyrische gedichten’ (Couttenier, 2009, p. 332). Daarin komt vooral de expressie van ‘diep gevoel’ en – om de woorden van Coopman en Scharpé (1910, p. 193) te gebruiken – de ‘innigheid van het zielenwee en de dichtelijke schoonheid der uitstorting’ ter sprake.¹³ R.F. Lissens (1967, p. 47) noemt Van Duyse in zijn literatuurgeschiedenis mede naar aanleiding van *Natalia* een ‘volbloed romanticus’, wat doet vermoeden dat Van Duyse in dit

¹⁰ Prudens van Duyse (1850). *Natalia, in IV zangen*. Dendermonde: Ducaju; Prudens van Duyse (1856), *Dichtbespiegelingen na Thomas à Kempis, gevolgd van Natalia*. Dendermonde: Ducaju (te raadplegen via [googlebooks https://books.google.be/books?vid=GENT900000200647&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false](https://books.google.be/books?vid=GENT900000200647&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false)); Prudens van Duyse (1889). ‘Natalia (1842)’. In: *Bloemlezing uit Prudens van Duyse’s gedichten* (p. 52-67). Uitgegeven door Florimond van Duyse onder toezicht van Jan van Beers. Roeselare: De Seyn; Prudens van Duyse (1907). ‘Natalia’. In: *Gedichten van Prudens van Duyse verzameld en ingeleid voor Victor de Meyere. Uit de werken tijdens zijn leven verschenen* (p. 39-56). Aalst: De Seyn-Verhougstraete. Fragmenten van *Natalia* staan in: Paula Sterkens-Cieters (1942). *Prudens van Duyse. Bloemlezing uit zijn dichtwerk* (p. 70-74). Klassieke Galerij. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel. De inleiding van Karel van de Woestijne op de nooit verschenen bloemlezing verscheen in 1949: ‘Prudens van Duyse’. In: *Verzameld werk*. Brussel: Manteau, 393-409 en is digitaal beschikbaar via de DBNL: <http://www.dbnl.org/tekst/woes002verz0701/woes002verz07010040.php>.

¹¹ Zie hiervoor Ada Deprez (1983-2000). *Bibliografie van de Vlaamse tijdschriften in de negentiende eeuw*. Gent: Documentatiecentrum.

¹² Zie bijvoorbeeld de verschillende gedichten in de ‘Lykkranen voor J.F. Willems’. *De Vlaamse Rederyker*. 5. Antwerpen: Jos van Ishoven, 1846, 5-31, te raadplegen via [googlebooks: https://books.google.nl/books?id=vGETAAAAQAAJ&pg=RA2-PA5&dq=lykkranen+voor+J.F.+Willems&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwj5xaaqhdkAhWlK1AKHWxXApoQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false](https://books.google.nl/books?id=vGETAAAAQAAJ&pg=RA2-PA5&dq=lykkranen+voor+J.F.+Willems&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwj5xaaqhdkAhWlK1AKHWxXApoQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false).

¹³ Van Duyses eerste biograaf Jan Micheels (1893, p. 193) schreef in vergelijkbare bewoordingen over *Natalia*: ‘Die zangen zijn waarlijk uit het hart gevloeid, geen zweem van gemaaktheid of te geweldig onnatuurlijke ontboezeming zal den lezer ontstichten’.

werk inderdaad zijn voor Vlaanderen vernieuwende poëtica ten uitvoer bracht.

Over de persoon Natalia van Duyse weten we nog heel weinig. Helaas is haar leven een stuk minder goed gedocumenteerd dan dat van haar jongere broer, terwijl ze – als we Van Duyses eerste biograaf Micheels (1893, p. 12-13) mogen geloven – minstens zoveel literair talent had als hij. Wat van haar leven bekend is, komt voornamelijk uit het persoonlijke archief van Prudens. Zijn ouders kregen vijf kinderen, van wie er slechts drie opgroeiden: Hippoliet, die later arts zou worden in Dendermonde, Natalia en Prudens. Natalia zat als kind op een internaat te Brussel, maar volgde na terugkomst met haar jongste broer onderwijs aan huis. Hun vader Joseph doceerde hen daar lessen in de Latijnse taal en letterkunde. Prudens van Duyse schreef over ‘een edele nadjver tusschen ons beiden’, waarbij Natalia hem meermaals voorbijstreefde (Micheels, 1893, p. 12-13). Dat stond een warme vriendschap tussen de twee niet in de weg: ze onderhielden een levenslange correspondentie met elkaar en Prudens schreef louter in superlatieven over zijn ‘goede zuster, wier weergade in goedheid en ouderliefde moeielijk te vinden is’ en die ‘leefde en stierf als eene heilige’ (Micheels, 1893, p. 12-13).¹⁴ Het lijkt erop dat Natalia de volledige zorg voor de ouders van Van Duyse op zich nam, ondanks haar eigen zwakke gezondheid. Ze stierf in 1841 kort nadat de drie kinderen Van Duyse hun moeder ten grave hadden gedragen; vader was tien jaar eerder al overleden. In de derde zang van *Natalia* wordt beschreven dat ze het verdriet om het verlies van haar moeder niet te boven kwam:

Ja, sinds dit aaklig uur ontgoocheld, aangegrepen
 Door weduwloosheid van een heilge kindermin,
 Bleef zij in ballingschap haars levens middag slapen,
 En hijgde naar zijn nacht, gelijk naar een vriendin.
 (Van Duyse, 1845, p. 19)

Natalia werd nog geen veertig jaar oud en bleef ongehuwd en kinderloos (Micheels, 1893, p. 12-13; Sterkens-Cieters, 1942, p. 24).

¹⁴ Zie voor de correspondentie tussen Prudens en Natalia van Duyse de inventaris van Bracke 1976. De correspondentie bevindt zich momenteel in de bibliotheek van de Rijksuniversiteit Gent.

GENRE EN STIJL

Van Duyses gedicht omvat 479 verzen, verdeeld over vier elegieën. Dat maakt het tot een lang gedicht, wat niet echt bijzonder is voor het oeuvre van Van Duyse maar wél uniek voor de rouwpoëzie uit deze periode.¹⁵ Het eerder genoemde lijdgedicht dat Bilderdijk voor zijn broer schreef, telt namelijk maar 84 verzen, Van Merkens ‘Rouwklagt’ 80, en Tollens schreef 121 verzen voor zijn overleden dochtertje, om een paar voorbeelden te noemen.¹⁶ *Natalia* is grotendeels geschreven in traditionele alexandrijnen, de laatste elegie in viervoetige jamben. Daarmee sloot Van Duyse aan bij de gewoonten van dichters als Bilderdijk en Tollens, die deze versvoeten ook talloze keren voor hun (rouw)poëzie gebruikten.

Van Duyses gedicht kent in tegenstelling tot deze drie gedichten van Bilderdijk, Van Merken en Tollens bovendien een duidelijke verhalende structuur, die vooral wordt gekenmerkt door het tijdsverloop. In de eerste elegie ‘De dochter’ staat de kindertijd van Natalia centraal. Hierin wordt de intieme band beschreven die ze met haar moeder had en de troostende functie die ze vervulde bij het overlijden van vader. In het daarop volgende deel ‘De weeze’ rouwen de drie kinderen om de dood van hun moeder, waarbij Natalia tegenover haar twee broers wordt geplaatst: de broers zijn bij de uitvaart, Natalia blijft – zoals het vrouwen in die tijd betaamde – thuis tijdens de plechtigheid. Daarna treffen de ‘ik’ en Natalia elkaar weer in de tuin van het ouderlijk huis, die herinneringen aan hun kindertijd oproept. De derde, kortste elegie ‘De kranke’ beschrijft hoe Natalia na de dood van moeder langzaam bezwijkt onder de rouw. In het laatste deel ‘De ontslapene’ probeert de ik-figuur in zijn eigen gezin troost te vinden door zijn dochter ‘Marietje’ op schoot te nemen en haar over vroeger te vertellen:

Ik speelde, als kind, ook eens met zusje,
Gelijk ge thans met broerken speelt;

¹⁵ Volgens literatuurwetenschapper Fabian Stolk heeft een lang gedicht een minimale lengte van 200 regels (Fabian Stolk. (2007). ‘Bij een zondagnamiddagwandeling. Gedachten over verhalende gedichten’. *De Gids*, 170, 1125). Over het lange gedicht schreef Smaro Kamboureli (1991) *On the edge of genre. The contemporary Canadian long poem*. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press. In Nederland en Vlaanderen is nog weinig structureel onderzoek naar het lange gedicht gedaan, er zijn wel enkele casussen uit de moderne en contemporaine poëzie uitgewerkt, bijvoorbeeld door Dietlinde Willockx (2009) “‘Er is uitzicht’”. Over “fuga”, een lang gedicht uit *Aandelen en obligaties* van Anne Vegter (2002) in het digitale tijdschrift *Neerlandistiek.nl*.

¹⁶ Hendrik Tollens (1822). ‘Bij den dood van mijn tweejarig dochtertje’ in: *Gedichten II* (p. 63-68). Vierde druk. Rotterdam: J. Immerzeel jr.



Reeds dan heeft menigmaal haar kusje
Mijn korte tranen weggestreeld.
(Van Duyse, 1845, p. 23)¹⁷

Wat betreft de handeling is er in dit gedicht dus duidelijk een begin, midden en einde aan te wijzen, tevens worden er verschillende momenten uit het verleden in herinnering gebracht: ‘Herinnert ge u den tijd’, etc (p. 5). Plaatsaanduidingen zijn in het gedicht veel minder concreet weergegeven dan die van de tijd: het ouderlijk huis en de tuin (‘het gezegend oord’, p. 13) en de graven van vader en moeder zijn nog het best in de tekst te herkennen.

De verhalende structuur impliceert dat er ook een verteller aan het woord is die de tijd, ruimte en personages introduceert. Er is inderdaad een ik-figuur die de handeling vanuit zijn perspectief aan de lezer kenbaar maakt. Natalia is meestal de aangesproken figuur, de ‘u’ aan wie het verhaal verteld wordt. Het aanroepen of aanspreken van de dode is in deze periode niet ongewoon, Bilderdijk deed dat bijvoorbeeld ook in zijn rouwpoëzie. Hier en daar kiest Van Duyse voor de directe rede, waarmee het gedicht aan levendigheid wint, bijvoorbeeld wanneer de ik-figuur bij aanvang van de vierde elegie zijn echtgenote opdraagt: ‘Vrouw, laat Marietje tot mij komen: / Zij zitte op mijnen vaderschoot’ (p. 21).

De personages die in het gedicht optreden zijn de ‘ik’, de zus Natalia, de vader (in herinnering), de moeder, de echtgenote, de dochter Marietje en een enkele keer ook de broer. Dat maakt dat het gedicht zich in de intieme familiecontext afspeelt. Het is duidelijk dat Prudens van Duyse veel autobiografische elementen in dit gedicht verwerkt heeft, omdat de samenstelling van de familie overeenkomt met die van de dichter zelf. Dat is voor rouwpoëzie niet ongebruikelijk, maar bijzonder is wel dat de informatie zo specifiek is, bijvoorbeeld de passages over de literatuurlessen van Prudens en Natalia in hun kindertijd die we herkennen uit zijn brieven en andere geschriften. Ook de jaartallen die onder de elegieën vermeld staan, komen overeen met de jaren waarin de gebeurtenissen uit het gedicht in Prudens’ leven plaatsvonden.

De structuur doet denken aan het genre van de epische poëzie, al zijn er ook verschillen aan te wijzen. Zo vertrekt de handeling niet vanuit een gebeurtenis uit de nationale geschiedenis of politiek, maar hebben de abstracte, meer lyri-

¹⁷ Prudens van Duyse trouwde in 1842 met Sophie Wouters, ze kregen vijf kinderen en Marie was hun oudste dochter.





sche fragmenten vaak de overhand. In die gedeeltes staat veelal het gevoelsleven van de ‘ik’ centraal, bijvoorbeeld hier:

Waarom, verzwolgen in die volheid van ’t genieten,
 Als ik een dankbaar oog op aarde en hemel sla,
 Voel ik, met diepen zucht me een waarden naam ontschieten,
 Den naam van mijn Natalia!
 (Van Duyse, 1845, p. 17)

De vrouwen uit het gezin staan in dit gedicht centraal. In de eerste plaats Natalia, wier leven, overlijden en nagedachtenis wordt beschreven binnen de context van het eigen gezin. Over haar leven daarbuiten, zoals haar vriendenkring en haar scholing op het internaat, vertelt dit gedicht ons helemaal niets, waardoor het lijkt of ze zich tijdens haar leven alleen binnen de familiekring heeft begeven. Dit gegeven, samen met de epische elementen binnen de tekst, maakt dit gedicht daarom ook tot een beknopte familiegeschiedenis. Naast Natalia zijn de moeder en de dochter Marietje belangrijke personages en zij worden eveneens uitsluitend in de context van het gezin geschetst.

Eén aspect verdient hier nadere aandacht: de tijd is zoals gezegd verantwoordelijk voor het verloop van de handeling, maar heeft in dit gedicht ook een belangrijke symbolische functie. Doorlopend komen we aanduidingen van tijd tegen die met de gemoedstoestand van de ‘ik’ en die van Natalia in verband worden gebracht. De avond en ochtend (‘dauw en dageraad’, p. 17) worden in dat opzicht vaak genoemd, evenals de seizoenen. Dit laatste gebeurt meestal door middel van contrast: terwijl de ‘lieve lente is ontloken’ vinden Natalia en de ‘ik’ geen vreugde meer: ze rouwen om hun moeder en de ‘ik’ vreest bij aanvang van de derde elegie voor het leven van zijn zus:

’t Is dat voor haar alleen de lent geen feestgewaden
 Meer aantrok, en voor haar alleen geen roos ontsproot;
 ’t Is dat de onmeetlijkheid in koestrend licht mag baden;
 ’t Is dat de hymne ruischt en bruist van myriaden,
 En haar geen lentezang uit maagdenboezem schoot.
 (Van Duyse, 1845, p. 17)

Deze contrastwerking kwam in die tijd vaker voor, bijvoorbeeld in Tollens’ gedicht voor zijn overleden dochtertje, waarin de dichter eveneens een tegenstelling creëert tussen de mooie en lieflijke meimaand en de rauwe realiteit: de buiten- en binnenwereld zijn voor de rouwende ook in dat gedicht niet met elkaar in overeenstemming (Jensen, 2018, p. 90-91).



LAUS, LUCTUS EN CONSOLATIO

Van Duyse heeft in *Natalia* de klassieke volgorde van de *laus*, *luctus* en *consolatio* aangehouden. De *laus* – de uitstalling van de kwaliteiten van de overledene – beslaat in dit gedicht niet één concrete passage maar is door de eerste drie elegieën heen geweven. De verteller stelt Natalia voor als een volmaakte en onbezoedelde figuur, die hij prijst om haar vele deugden. Vooral de aandacht voor haar vroomheid en naastenliefde springen in het oog, zo schetst hij de jonge Natalia in de eerste elegie als een ‘biddend engeltje’ ‘met saamgepreste palmen / En neergeslagen oog, verdiept in smeekgebeên’ (p. 6-7). Ook haar zorgzaamheid wordt in dit deel sterk in de verf gezet, wanneer ze haar moeder liefdevol opvangt en verpleegt (p. 9). Natalia’s uiterlijk vergelijkt hij met dat van een roos, die weliswaar verscholen is ‘onder leliebladeren’, waarmee hij duidelijk maakt dat deze (nog) niet zichtbaar was voor anderen maar ook dat ze niet met haar schoonheid te koop liep. Naast bescheidenheid prijst de verteller ook haar ‘eenvoudigheid’ en haar ‘onschuld’, ze is bovendien ‘rein, als de ziel des engels’ (p. 7-9, 18). Verschillende keren refereert hij aan haar ongehuwde status als hij schrijft over ‘uw maagdenboezem’ of over ‘De Maagd, verdiept in stil verdriet’ (p. 10, 17, 18).

Hoewel het gedicht gaat over het overlijden van een volwassen vrouw die door haar broer bezongen wordt, zien we dat de karakterisering van de overledene sterke overeenkomsten vertoont met die uit de achttiende- en negentiende-eeuwse rouwpoëzie van ouders over hun overleden kinderen.¹⁸ Ook Natalia wordt immers neergezet als een figuur die nog niet tot volle bloei is gekomen en die – net als een kind – nog onschuldig en onbedorven is. Bovendien krijgt Natalia in dit gedicht geen stem en omdat ze alleen vanuit de verteller gefocaliseerd wordt, heeft de lezer geen inzicht in haar gevoelsleven. In het verlengde daarvan valt op dat de *laus* weinig specifiek is: in de karakterisering van het personage Natalia ligt de nadruk op de algemene deugden als naastenliefde en is er geen aandacht voor details. Zo deelt de verteller ons bijvoorbeeld niets mee over de kleur van Natalia’s haren en ogen, haar hobby’s of bijzondere talenten. Het effect van deze ‘platte’ karakterschets is dat Natalia – zoals de eerste drie woorden van het gedicht (‘Gezegende Engel Gods’)

¹⁸ Zie voor literatuur over dode kinderen in de literatuur: Gillian Avery & Kimberly Reynolds (2000). *Representations of childhood death*. Londen: MacMillan press; L.F. Groenendijk & F.A. van Lieburg (1991). *Voor edeler staat geschapen. Levens- en sterfbedbeschrijvingen van gereformeerde kinderen en jeugdigen uit de 17e en 18e eeuw*. Leiden: Groen; Rick Honings, Olga van Marion & Tim Vergeer (red.) (2018). *Van Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de Nederlandse literatuur*. Hilversum: Verloren.



al aankondigden – inderdaad verbeeld wordt als een soort engel: ze is een on-grijpbare, geïdealiseerde vrouwelijke figuur.

Hoe onpersoonlijk de *laus* hier ook mag lijken, in de *luctus* (het rouwbeklag) is er meer ruimte voor het individuele gevoel ingeruimd – dat van de verteller, welteverstaan.¹⁹ Dit komt vanzelfsprekend vooral tot uiting in de laatste twee elegieën, waarin Natalia ziek wordt en sterft. De dichter volgt in dit gedicht het gebaande pad van de klassieke retorica door in de derde elegie via de *iacturae demonstratio* een krachtig appel te doen op de emoties van de lezer, die in de laatste elegie vervolgens plaatsmaken voor de *luctus*, de diepe rouw.²⁰

Om het verlies voor de lezer invoelbaar te maken en hem deze in te prenten, maakt Van Duyse in deze delen gebruik van traditionele stijlmiddelen, bijvoorbeeld als de paniek toeslaat en de verteller zich bewust wordt dat hij Natalia binnenkort nooit meer zal zien:

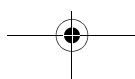
Beloofdet gij dan niet, Onfeilbare, een lang leven
Aan ieder, die zijne ouders eert?
Wat sluier dekt uw recht, 't geval ten prooi gegeven?
Hier is uw gunst in haat verkeerd?

Wat zeide ik, roekloze, ach! ... gij zijt altijd rechtvaardig.
Slechts gij peilt uw geheim, een starreloozen nacht
Voor deez' kortzichtige aard; maar – 'k smeek 't u! – gewaardig
De bee te aanhooren, uit het stof u toegebracht!
(Van Duyse, 1845, p. 19-20)

Het smeken illustreert de radeloosheid van de verteller, die door de uitroepkens wordt versterkt. In deze en andere passages bedient de dichter zich van de *exclamatio* en *interrogatio* – de uitroep en de retorische vraag. Deze stijlfiguren vallen volgens Witstein (1969, p. 103-105) onder het *prooemium*, dat in de rouwpoëzie als functie heeft de aandacht van de lezer te trekken en zijn of haar welwillendheid op te roepen. Met het gebruik van deze stijlfiguren plaatst Van Duyse zich niet alleen in de klassieke traditie, maar ook in die van

¹⁹ Dit heeft ook te maken met het feit dat het hier een familielid betreft: 'Naar mate het verlies persoonlijker is en meer binnen de eigen kring valt, wordt bijv. de *luctus* gevoelvoller en vinden zuchten, tranen en klachten er hun plaats. Dit adviseert [Pontanus] vooral bij het overlijden van moeders, zusters en broers' (Witstein, 1969, p. 113).

²⁰ Zie voor een uitgebreide beschrijving van de klassieke opvattingen over het gebruik van *luctus*: Witstein, 1969, p. 108-109.



Bilderdijk, die in zijn (rouw)poëzie ook om de haverklap een uitroep teken plaatste of meerdere (retorische) vragen achter elkaar stelde.²¹

Een andere manier om bij de lezer emoties op de wekken, is het gebruik van de herhaling. Van Duyse doet dat bijvoorbeeld in de vierde zang:

Haar zegen, mijn gezin verleend –
 Haar, door Gods oog bewaakt gebeent –
 Haar naam, vergeten van de wereld –
 Haar beeld, dat eeuwig voor mij zweeft,
 [...]
 Haar beeld, dat in mijn kind herleeft.
 (Van Duyse, 1845, p. 23)

Deze herhaling, die uitmondt in een anafoor ('Haar beeld'), benadrukt dat Natalia na haar dood nog steeds de gedachten van haar broer beheerst. Dit wordt versterkt door het gebruik van het woord 'eeuwig'.

Daarna komt in de vierde elegie het rouwbeklag, dat in dit gedicht een fysieke uitwerking krijgt doordat hierin verschillende zintuigen worden aangesproken. De verteller bekijkt zijn dochter om te zien of hij zijn zus in haar kan herkennen; hij hoort of hij Natalia's 'zoeten lach' kan ontdekken. Ook beschrijft hij hoe het voelt om zijn kind op schoot te hebben. Dit zien, horen en voelen resulteert in de uiting van de emoties van de verteller: 'Ja, 'k voel mijn tranen zoeter vloeien', waarna de rouw alle ruimte krijgt.

Na de rouw volgt de troost. Toch is de troost niet alleen aan de orde in de laatste elegie, maar deze komt vanwege het overlijden van de moeder ook al in eerdere delen aan bod. Het is opvallend dat in deze *consolatio* – de vertroosting – drie generaties vrouwen met elkaar in verband worden gebracht. Moeder leeft na haar dood voort in Natalia:

Vergeefs zoek ik alom die aanbeden trekken,
 Die lachten bij mijn lust en leden bij mijn leed;
 In uw gelaat alleen mag ik ze nog ontdekken,
 Als gij me vriendelijk, gevoelvol, tegentreedt;

²¹ Bijvoorbeeld hier: 'Kom, 'k volg u, reik me uw hand, en zijn wy lotgemeen!' in: Bilderdijk, 'By het lijk van mijn broeder Joannes Bilderdijk', 306; of hier: 'Wat is deze aard dan schijn? Wat heil- of onheilvlaggen? / Is 't leven, dat men hier in 't slijk kruipt, wriemelt, woelt, / Van 't zwelgend meir des tijds in 't worstlen overspoeld? / Is 't leven, in dees poel van onuitspreeklijk lijden / Te dobbren, omgesold door wissling van getijden? / Door 't schijnbre leven-zelf, en daaglijkst, te vergaan? / Geliefde, ach zien we dit voor heil, voor leven aan?' in: Willem Bilderdijk (1837). *Rouwzang ter nagedachtenis van Julius Willem Bilderdijk, op zijnen zeetocht overleden den XXVIⁿ van Oogstmaand MDCCCXIII*. Amsterdam: Nayler, p. 8-9.



Of als ge, gul en goed, de hand den armen blinde
 Meelijdend toereikt, en hem opwekt door een woord:
 Dan waan ik telkens, dat ik Moeder wedervinde;
 Dan leeft voor mij haar zien in de uwe, o zuster, voort!
 (Van Duyse, 1845, p. 15)

Na Natalia's dood trekt de 'ik' in de laatste elegie parallellen tussen zijn zus en zijn dochter Marietje: 'Haar beeld dat in mijn kind herleeft' (p. 23). Op die manier brengt de dichter telkens positieve aspecten van het uiterlijk en innerlijk van de overledene in herinnering en maakt hij duidelijk dat deze niet verloren zijn gegaan. Dit heeft een troostende functie.

Ook het geloof heeft in dit gedicht een consolatieve werking. De 'ik' is ervan overtuigd dat moeder met haar dood het aardse voor het eeuwige heeft verruild: 'k Verloor een moeder hier... 'k won een beschermster ginds' (p. 14). Moeder en Natalia worden eveneens diverse malen als engelen beschreven, die zowel hier als in het hiernamaals de rol van beschermer en trooster aanneemen.²² Natalia is na haar overlijden herenigd met haar vader en moeder: 't Gaat u nu beter, lieve Zuster: / Gij ziet onze Ouders weer... ik voel 't!' (p. 22). Natalia's dood wordt dus niet alleen als verlies gezien voor de achterblijvers, maar ook als verlossing voor haarzelf: ze hoeft haar ouders nu niet meer te missen. De achtergebleven 'ik' troost zichzelf vervolgens met tastbare herinneringen als een afgeknipte haarlok ('haartres') van zijn zus, het kruisbeeld dat hij van haar heeft geërfd en met de geschriften van Thomas à Kempis (p. 23).²³ De kern van de *consolatio* in dit gedicht draait dus om het idee dat de overledenen voortleven via stoffelijke zaken op aarde en als engelen 'ginds'.

BESLUIT

Deze analyse laat zien hoe Van Duyse zich verhoudt tot de retorische genre-traditie van de rouwpoëzie. Het is duidelijk dat hij in sommige opzichten een breuk met de traditie bewerkstelligd heeft. De opzet van de verhaalhandeling, de lengte van het werk en de titel ervan, wijzen daarop. Tegelijkertijd liet hij – gewild of ongewild – in dit gedicht zijn vakmanschap en kennis van het genre

²² De eerste elegie begint al met de woorden 'Gezegende Engel Gods', waarmee Natalia wordt aangeduid die haar moeder tot troost is na het overlijden van vader (Van Duyse, 1845, p. 5).

²³ Prudens van Duyse kende het werk van Thomas à Kempis zeer goed, hij bewerkte zijn geschriften en bundelde die in 1856 met *Natalia* tot één publicatie.



zien door op veel andere punten zijn voorgangers uit het verleden en zijn eigen tijd te volgen. Verschillende stijlmiddelen en klassieke retorische concepten heeft hij ingezet om de overledene voor het voetlicht te brengen, de emotie bij de lezer op te wekken en hem of haar de rouw in te prenten.

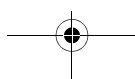
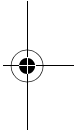
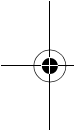
Door literatuurhistorici werd Van Duyse mede vanwege *Natalia* als een ‘volbloed romanticus’ gelabeld, die in dit lyrische werk zijn diepe gevoel tot uitdrukking had weten te brengen. Naast het resultaat van de tekstanalyse waarin aspecten van traditie en vernieuwing zijn geduid, blijkt uit dit onderzoek eveneens dat dit soort literatuurhistorische labels soms het zicht ontnemen op de spanningsvelden binnen het oeuvre van negentiende-eeuwse dichters. Deze casus laat zien dat Van Duyse met minstens één been stevig in de literaire traditie stond en dat zijn poëtische uitspraken uit diezelfde periode dus op gespannen voet staan met wat hij in *Natalia* in de praktijk bracht.

Bibliografie

- Avery, G. & Reynolds, K.** (2000). *Representations of childhood death*. Londen: MacMillan press.
- Bilderdijk, W.** (1837). *Rouwzang ter nagedachtenis van Julius Willem Bilderdijk, op zijnen zeetocht overleden den XXVIⁿ van Oogstmaand MDCCCXIX*. Amsterdam: Nayler.
- Coopman, Th. & Scharpé, L.** (1910). *Geschiedenis der Vlaamse letterkunde*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Deprez, A.** (1983-2000). *Bibliografie van de Vlaamse tijdschriften in de negentiende eeuw*. Gent: Documentatiecentrum.
- Groenendijk, L.F. & Van Lieburg, F.A.** (1991). *Voor edeler staat geschapen. Levens- en sterfbedbeschrijvingen van gereformeerde kinderen en jeugdigen uit de 17e en 18e eeuw*. Leiden: Groen.
- Honings, R., Van Marion, O. & Vergeer, T.** (red.) (2018). *Van Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de Nederlandse literatuur*. Hilversum: Verloren.
- Jensen, L.** (2018). “‘Treuren wil ik, eenzaam dwalen’”. Hendrik Tollens over de dood van zijn dochtertjes’. In Rick Honings, Olga van Marion & Tim Vergeer (Red.), *Van Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de Nederlandse literatuur*. Hilversum: Verloren, p. 89-100.
- Lissens, R.F.** (1967). *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*. Vierde, herziene druk. Brussel/Amsterdam: Elsevier.
- Micheels, J.** (1893). *Prudens van Duyse. Zijn leven en zijne werken*. Gent: A. Siffer.
- Sterkens-Cieters, P.** (1942). *Prudens van Duyse. Bloemlezing uit zijn dichtwerk*. Klassieke Galerij. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.



- Stolk, F.** (2007). 'Bij een zondagnamiddagwandeling. Gedachten over verhalende gedichten'. *De Gids*, 170, 1121-1127.
- Tollens, H.** (1822). 'Bij den dood van mijn tweejarig dochtertje'. In: *Gedichten II*. Vierde druk. Rotterdam: J. Immerzeel jr.
- Van den Berg, W. en Couttenier, P.** (2009). *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Van Duyse, P.** (1830). *De wanorde en omwenteling op den Vlaamschen zangberg in vier zangen*. Gent: F. de Goesin-Verhaeghe.
- Van Duyse, P.** (1845). *Natalia, Vier elegieën*. Aalst: De Seyn-Verhougstraete.
- Van Duyse, P.** (1856). 'Voorwoord'. In: *Dichtbespiegelingen na Thomas à Kempis, gevolgd van Natalia*. Dendermonde: Ducaju.
- Weijermars, J.** (2015). 'Prudens van Duyse. De wanorde en omwenteling op den Vlaamschen zangberg'. In Nina Geerdink, Johan Oosterman & Jos Joosten (Red.) *De Leeslijst: 222 werken uit de Nederlandstalige literatuur*. Nijmegen: Vantilt, p. 172-173.
- Witstein, S.** (1969). *De funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance*. Assen: Van Gorcum.



‘Mijn vader ging dood – ik was toen zeven’

Over de functie van kinderroëzie over de dood

Laurie M.C. Faro

Samenvatting

Al op jonge leeftijd kan de dood aanwezig zijn in het leven van kinderen. Volwassenen vinden het vaak moeilijk en emotioneel om met kinderen een gesprek over de dood te voeren. Voor de ontwikkeling van het begrip over dood, rouw en het proces van rouwverwerking is het van belang om dit van jongs af aan te doen opdat kinderen begrijpen dat dood en verlies bij het leven horen. Jeugdliteratuur kan daarbij een bron van informatie en inspiratie zijn.

In deze bijdrage is onderzocht of hedendaagse Nederlandse kinderroëzie over de dood, en dan met name poëzie waarin het gaat over rouw en rouwverwerking, een bijdrage kan leveren aan het begrip van kinderen over het proces van rouwverwerking.

Om rouwverhalen in kinderroëzie te onderzoeken zijn relevante theoretische kaders over het proces van rouwverwerking bij kinderen gebruikt. Aan de hand van met name gedichten uit de bundels *Doodgewoon* van Bette Westera en Sylvia Weve (illustraties) en *Hou van mij* van Ted van Lieshout wordt de betekenis van de thema's dood, rouw en rouwverwerking voor kinderen vervolgens geduid.

De conclusie luidt dat de dood een vertrouwd thema in de hedendaagse Nederlandse kinderroëzie is. Vaak vanuit het perspectief van een kind beschouwd, passeert een breed scala aan relevante onderwerpen en emoties de revue. Kinderroëzie waarin verhalen over rouw worden besproken kan een bijdrage leveren aan het begrip van kinderen van het proces van rouwverwerking dat wordt doorgemaakt als een dierbare komt te overlijden. De ideeën die zo door kinderen worden gevormd kunnen het startpunt zijn van een eventueel zelf door te maken rouwproces.

Abstract

Already at a young age children may encounter death. It is important to start discussing death and related issues in early childhood. Youth literature may be a valuable source of information and help children to get a grip on the world they are living in and give meaning to matters that make them anxious, like death.

The focus of this contribution is on whether contemporary Dutch children's poetry on death, in particular poetry in which grief and mourning processes are relevant, may contribute to children's knowledge about the mourning process.

In order to study grief narratives in children's poetry, relevant theoretical frameworks on mourning processes for children have been used. A selection of poems from two collections of poetry, *Doodgewoon* by Bette Westera and illustrator Sylvia Weve, and *Hou van mij* by poet and illustrator Ted van Lieshout, has been made in order to analyze the meaning of death, grief and the mourning process to children.

It is concluded that death is a familiar theme in contemporary Dutch children's poetry. From a child's perspective a whole range of relevant issues and emotions are considered in these poems. Grief narratives in children's poems may contribute to children's knowledge of the mourning process that they will go through when they experience the death of a loved one. The concepts of death and grief that they will develop upon reading these poems may be helpful at the start of a mourning process that they might possibly encounter themselves.

e-mail
l.faro@let.ru.nl

1. INLEIDING

'Mijn vader ging dood – ik was toen zeven'. De woorden van Ted van Lieshout raken waarschijnlijk direct. Een kind dat op jonge leeftijd een ouder verliest emotioneert ons meestal. Het overkwam Van Lieshout zelf. Later verloor hij ook nog zijn broer. De gedichten van Ted van Lieshout gaan vaak over het verlies van zijn vader en broer en de emoties die daarbij gevoeld worden. In het autobiografisch getinte gedicht 'Dood' beschrijft de ik-figuur emoties vanuit het perspectief van een jongetje van zeven jaar dat zijn vader en later ook zijn broer verliest (Van Lieshout, 2009, p. 10):

Dood

Mijn vader ging dood – ik was toen zeven –
dat was heel erg, maar erger was:
die ochtend had ik hem geen kus gegeven.

Ik kwam die dag voor de eerste maal
van school thuis met een tien voor taal;
had hij geen dagje kunnen wachten?

Later ging ook nog mijn broertje dood.
Ik heb gehuild, kon hem niet missen,
'k was toen al banger voor de dood.

Ik heb van hem een foto en angstig ben ik nog het meest,



dat als ik ouder word geen mens meer zien zal
dat wij broertjes zijn geweest.

En als er écht een hemel is en als ik daar dan woon,
dan is mijn vader net mijn broertje
en mijn broertje net mijn zoon

Een kind van zeven jaar dat beschrijft hoe het de dood ervaart nu die heel dichtbij is gekomen: het is erg dat je nét die ochtend je vader geen afscheidskus hebt gegeven, maar het is ook, vanuit een kinderlijk perspectief, bijna net zo erg dat je die dag een mooi cijfer voor taal had, en dat waarschijnlijk niemand daar aandacht voor had. Emoties zoals verdriet, maar ook verontwaardiging wisselen elkaar af. De dood van zijn broertje boezemt het lyrisch ik in het gedicht vooral angst in: angst voor het gemis, het vergeten en voor hoe het zal zijn als hijzelf ook dood en samen met hen in de hemel is. Allerlei vragen die heel normaal zijn voor jonge kinderen getroffen door het verlies van een dierbare.

Naast Van Lieshout schuwen ook andere auteurs in hun gedichten voor kinderen een emotioneel onderwerp als de dood niet. Willem Wilmink beschrijft in 'Ziek jongetje' de angst voor de dood vanuit het perspectief van een ziek kind: zou je bang moeten zijn voor de dood? 'Iedereen', alle mensen om het kind heen, lijken 'doodsbang' te zijn, beschrijft het lyrisch ik maar het kind sluit juist vriendschap met de dood (Wilmink, 2019, p. 1235):

Ziek jongetje

De dood was in mijn kamer op bezoek.
Men bood geen stoel aan. Hij stond in een hoek,

onzichtbaar, goedig. Onze buurman zei
iets tegen opa. Opa... hilde hij?

Buurman vroeg zachtjes: 'Weet je wie ik ben?'
'Maar waarom dacht u dat ik u niet ken?'

Twee of drie dokters bij mijn bed. Ik zag
in hun gezicht dat ik op sterven lag.

Mijn trouwe kamer was vervuld van schrik:
iedereen was doodsbang, behalve ik.

Toen streek de dood me teder en heel vlug
door 't haar en gaf me aan het leven terug.



‘Maar door de vriendschap die ik met je sloot,
zul jij een rare blijven,’ zei de dood.

Lezing van het gedicht leidt tot de gedachte of het wel zo ‘raar’ is dat een kind niet bang is voor de dood. Zouden volwassenen hier misschien lering uit kunnen trekken en ietsje minder ‘doodsbang’ kunnen zijn? In het gedicht lijkt er ook geen communicatie tussen volwassenen en het kind te zijn over de aanwezigheid van de dood. ‘Vervuld van schrik’ zijn zij niet in staat met elkaar over de dood te spreken.

De besproken gedichten van Van Lieshout en Wilmink zijn voorbeelden van hedendaagse Nederlandse kinderpoëzie waarin de dood, rouw en rouwverwerking aan de orde worden gesteld. In deze bijdrage zal ik toelichten dat dit geen ongebruikelijke thema’s zijn. Ook hedendaagse Nederlandstalige kinderboeken bieden, wat ik ‘rouwverhalen’ zou willen noemen.. Deze verhalen kunnen voor kinderen aanknopingspunten zijn om zich de gevolgen van de dood voor te stellen (Faro, 2018). Kinderboeken waarin de dood aan de orde komt, lijken een goed beeld te geven van wat voor kinderen van belang is in een proces van rouwverwerking. Ze kunnen in dit opzicht een bijdrage leveren aan het begrip van kinderen van het proces dat wordt doorgemaakt als een dierbare komt te overlijden.

In deze bijdrage onderzoek ik hoe hedendaagse kinderpoëzie de dood, rouw en het proces van rouwverwerking verbeeldt. Daarbij focus ik op twee bundels, *Doodgewoon* van Bette Westera en Sylvia Weve (illustraties) en *Hou van mij* van Ted van Lieshout en doe ik een beroep op recent onderzoek naar rouwverwerking bij kinderen (Westera, 2014; Lieshout, 2009; Spuij, 2017; Keirse, 2002; Worden, 1996). Het onderzoek waarop deze bijdrage is gebaseerd is explorerend en beschrijvend van aard.

2. DE FUNCTIE VAN JEUGDLITERATUUR OVER DE DOOD

And to think of how carefully people today keep children away
from anything to do with death! (Ariès, 1976, p. 12)

Philippe Ariès, in zijn toonaangevende werk over de westerse houding ten opzichte van de dood door de eeuwen heen, stelt dat het tot de achttiende eeuw heel normaal was dat kinderen aanwezig waren bij het sterfbed van een dierbare. Kinderen ontbraken in het algemeen niet in representaties van sterfscènes (Ariès, 1976, p. 12). Later in de tijd wijzigen de opvattingen: in de kin-

derwereld lijkt de dood taboe te worden verklaard. Ook tegenwoordig is dit taboe nog onderwerp van onderzoek. In 2018 concludeerden de Australische onderzoeksters Sarah Longbottom en Virginia Slaughter dat door verbeterde levensomstandigheden, dalende sterftcijfers en andere manieren van omgaan met de dood, kinderen en zelfs adolescenten geïsoleerd zijn geraakt van de dood: '[...] children, and even young adults have become increasingly isolated from the realities of death in everyday life.' (Longbottom & Slaughter, 2018, p. 1). De onderzoeksters stellen vast dat: 'Overall there has been a marked shift in Western societies from the stance that death is a 'natural part of life' to an attitude of protecting children from the realities of death.' (Longbottom & Slaughter, 2018, p. 1).

In 2017 concludeert de Nederlandse klinisch psycholoog en orthopedagoog Mariken Spuij dat de dood niet uit de kinderwereld weg gehouden moet worden (Spuij, 2017, p. 16). Kinderen krijgen allemaal op een bepaald moment te maken met verlies door de dood: in de tuin ligt een dood vogeltje, de poes of hond gaan dood. Op de televisie of via sociale media zien ze beelden van oorlog, terrorisme en van de vluchtelingenproblematiek. De dood komt heel dichtbij wanneer familieleden of vriendjes komen te overlijden. Wanneer kinderen op jonge leeftijd met de dood te maken krijgen zal dat een ingrijpende en soms levensbepalende gebeurtenis zijn. Spuij stelt: 'De dood hoort ook bij het leven van heel veel kinderen en jongeren. Leren omgaan met de dood hoort daarom bij de opvoeding.' (Spuij, 2017, p. 16). Noors onderzoek gepubliceerd in 2016 toont aan dat kinderen het belangrijk vinden betrokken te zijn bij het overlijden van een dierbare. Wanneer kinderen deelnemen aan de uitvaartrituelen, leidt dat tot een beter begrip en acceptatie van de dood en het verlies: 'in order to better comprehend and accept the reality of the loss and to take farewell with their loved ones.' (Søfting, et al., 2016, p. 141). Goed afscheidnemen van de dierbare door de kinderen wordt zo mogelijk gemaakt en dit kan bijdragen aan een betere rouwverwerking.

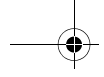
De leeftijd van het kind zal een rol spelen bij het begrijpen en bevatten van de dood maar volwassenen zouden met kinderen van jongs af aan in gesprek moeten gaan over alle aspecten rond de dood (Longbottom & Slaughter, 2018, p. 2). Literatuur, en dan met name literatuur waarin de dood aan de orde komt, kan in dit kader relevant zijn om samen de dood en de gevolgen ervan proberen te begrijpen (Cook & Oltjenbruns, 1998, p. 246-247; Poling & Hupp, 2008; Gutiérrez, et al., 2014, p. 43-61).

In 2000 spreekt de Belgische deskundige in jeugdliteratuur Rita Ghesquière in *Het verschijnsel jeugdliteratuur* van een taboedoorbreking in de Neder-

landstalige jeugdliteratuur: ‘Er verschijnen weer boeken die de dood of de verwerking ervan in het rouwproces tot hun onderwerp maken.’ (Ghesquière, 2000, p. 92). Amerikaans onderzoek toont aan dat kinderboeken een rol kunnen spelen bij het bespreekbaar maken van de thema’s dood en rouwverwerking: ‘Children’s books have the potential to facilitate communication about death for children living with a serious illness and for children coping with the death of a loved one’. (Arruda-Colli, et al., 2017, p. 548). Als kinderen zich kunnen inleven in het verhaal dat wordt verteld en aanknopingspunten vinden voor hun eigen situatie, kan dat helpen bij een eventueel zelf door te maken proces van rouwverwerking.

Bij jonge kinderen zal waarschijnlijk uitvoerig en herhaalde keren moeten worden uitgelegd wat dood zijn is. Spuij beschrijft dat met name prentenboeken gebruikt kunnen worden om samen met het kind over de dood te spreken en vragen te beantwoorden. Een ‘klassieker’ in dit opzicht is *Kikker en het vogeltje* (1991) van Max Velthuis. Kikker denkt dat het dode vogeltje ‘kapot’ is: ‘Hij doet het niet meer’ (z.p.). Als Kikker aan Haas vraagt wat ‘dood’ is, volstaat Haas met naar de blauwe hemel te wijzen (z.p.). In een recenter prentenboek, gebaseerd op de verhalen van Guusje Nederhorst, *Woezel en Pip. Dag lief muisje*, is de uitleg over de dood uitgebreider en veel concreter: ‘Doodgaan, dat is als je lichaam ermee ophoudt [...]. Als je dood bent, kun je niets meer’ (Nederhorst, 2018). Ook in kinderpoëzie wordt de vraag gesteld wat doodzijn is, bijvoorbeeld in de later in deze bijdrage te bespreken gedichten ‘Van binnen pratend hoofd’ van Hans Andreus en het gedicht ‘Doodgaan’ van Armand van Assche.

In dit verband kunnen de zogenaamde ‘kernmechanismen van narratieve overtuiging’ namelijk ‘transportatie’ en ‘identificatie’ relevant zijn (Das, et al., 2018, p. 140). Onder ‘transportatie’ wordt verstaan ‘een samensmelten van de emoties, aandacht en fantasie van de ontvanger met de verhaalwereld, waardoor elementen uit het verhaal mee teruggenomen kunnen worden naar de “echte” wereld van de ontvanger’ (Das, et al., 2018, p. 140). Bruno Bettelheim beschreef identificatie in de context van het belang dat hij hechtte aan kinderverhalen, vooral sprookjes, voor de ontwikkeling van kinderen. Hij beargumenteerde dat een kind zich zal identificeren met een held in een verhaal, en zich zo kan inbeelden wat het betekent als het goede overwint over het slechte en met name dat ‘goed zijn’ loont (Bettelheim, 1976). ‘Identificatie’ houdt vervolgens in dat lezers, ook jonge lezers, ‘het perspectief van het personage in het verhaal overnemen en hun ‘persoonlijke identiteit en rol als toeschouwer vervangen door de identiteit en rol van het personage’ (Das, et al., 2018, p. 140; Cohen, 2001). Zo zou een kind van zeven jaar dat net een ouder



heeft verloren, zich verwant kunnen voelen met het lyrisch ik uit het gedicht van Van Lieshout dat de vader geen kus had gegeven op de dag van zijn overlijden. En een kind met een doodzieke naaste, of dat zelf ernstig ziek is, zou zich kunnen inleven in de verwondering van het zieke jongetje over de doodsangst van volwassenen in het gedicht van Wilmink.

Wil een kind in rouw vanwege het verlies van een dierbare zich kunnen identificeren met hetgeen verteld wordt in kinderpoëzie dan is het van belang te onderzoeken hoe de dood, rouw en het rouwproces in kinderpoëzie worden besproken.

3. DE OPZET EN FOCUS VAN DEZE BIJDRAGE

In deze bijdrage zal ik in de eerste plaats onderzoeken op welke wijze het thema dood vanaf het ontstaan van Nederlandse kinderpoëzie in de achttiende eeuw tot heden wordt gepresenteerd. Ik doe dat aan de hand van een historische beschouwing vanuit vogelvluchtperspectief en sluit deze beschouwing af met een positionering van dit thema in de hedendaagse kinderpoëzie. Kan ook voor de huidige kinderpoëzie gesproken worden van de door Ghesquière gesignaleerde ‘taboedoorbreking’ (Ghesquière, 2000)?

Vervolgens zal ik nader ingaan op het thema kinderen, dood, rouw en het proces van rouwverwerking. De Amerikaanse onderzoekster Mary Ann Sedney onderzocht rouwverhalen (‘grief narratives’) ofwel beschrijvingen van rouw en het rouwproces bij kinderen, zoals die in populaire films (bijvoorbeeld *Bambi*, *Sneeuwwitje* en de *Lion King*) worden weergegeven. Zij concludeerde dat gepresenteerde rouwverhalen kinderen kunnen helpen als ze zelf met verlies en rouw te maken krijgen: ‘These grief narratives potentially can affect the actual grieving process that begins when children are bereaved.’ (Sedney, 1999, p. 316). De ideeën die kinderen al hebben over rouw zullen dan volgens Sedney het startpunt zijn van hun eigen rouwproces.

Om rouwverhalen te onderzoeken in kinderpoëzie gebruik ik actuele theoretische kaders over het proces van rouwverwerking gebaseerd op de ideeën van de Amerikaanse rouwdeskundige William Worden (Worden, 1996; Worden, 2009). Worden ontwikkelde in de jaren negentig van de vorige eeuw een zogenaamd ‘takenmodel’ om het rouwproces te duiden. Het model is door anderen nader uitgewerkt en is nog steeds actueel (Cook & Oltjenbruns, 1998; Keirse, 2002; Spuij, 2014; Spuij, 2017).



Aan de hand van gedichten uit de bundels *Doodgewoon* van Bette Westera en Sylvia Weve (illustraties) en *Hou van mij* van Ted van Lieshout wordt de betekenis van de thema's dood, rouw en rouwverwerking voor kinderen vervolgens geduid (Westera, 2014; Van Lieshout, 2009).

Ik koos deze twee bundels om de volgende redenen. De bundel *Doodgewoon* is een bijzonder boek, ook qua vormgeving. In *Doodgewoon* staat één thema centraal en dat is de dood. Westera's gedichten, in samenspraak met de bijzondere illustraties van Weve, laten zien dat doodgaan bij het leven hoort en daarom eigenlijk 'doodgewoon' is. Ted van Lieshout debuteerde in 1986 met de bundel kinderpoëzie *Van verdriet kun je grappige hoedjes maken*. In deze bundel zijn een aantal autobiografisch getinte gedichten over de dood opgenomen.¹ Maar ook in later werk komen aspecten van het verlies van dierbaren aan de orde. Zijn gedichten zijn verzameld in de door Van Lieshout zelf geïllustreerde bundel *Hou van mij* (Van Lieshout, 2009). Ik koos deze bundel voor deze bijdrage vanwege de persoonlijke emoties van Van Lieshout die in elk gedicht naar voren komen. Zijn gedichten lijken een voorbeeld te zijn van wat Ramazani 'the modern elegy' noemt, een modern treurdicht, maar dan toegankelijk gemaakt voor kinderen (Ramazani, 1994).

4. DE DOOD IN NEDERLANDSE KINDERPOËZIE: HET HISTORISCH PERSPECTIEF²

In het standaardwerk *Poetry of mourning. The modern elegy from Hardy to Heaney* beschrijft Jahan Ramazani het belang van poëzie in relatie tot rouwverwerking:

At its best, the modern elegy offers not a guide to "successful" mourning but a spur to rethinking the vexed experience of grief in the modern world. (Ramazani, 1994, p. ix).

Hij beschrijft hoe in een tijd waarin de dood taboe werd verklaard en de doden werden weggestopt, poëzie een belangrijke culturele ruimte werd waarin er plek is om om de doden te rouwen:

¹ Alle gedichten uit *Van verdriet kun je grappige hoedjes maken* zijn opgenomen in de verzamelbundel van (bijna) alle gedichten van Ted van Lieshout uit de periode 1984 – 2009 getiteld *Hou van mij* die in 2009 is verschenen. Voor deze bijdrage is gebruik gemaakt van deze laatste bundel.

² In dit overzicht beperk ik me in hoofdzaak tot de Nederlandse kinderpoëzie.

As warfare was industrialized and mass death augmented, as mourning rites were weakened and the “funeral director” professionalized, as the dying were shut away in hospitals and death itself made a taboo subject, poetry increasingly became an important cultural space for mourning the dead. (Ramazani, 1994, p. 1)

In navolging van de analyse van Ramazani kan de vraag gesteld worden of ook kinderpoëzie over de dood vanaf de achttiende eeuw tot het heden een belangrijke culturele ruimte vormt om te rouwen over de doden. Deze vraag is leidend in het hiernavolgende historische overzicht.

In de achttiende eeuw kreeg de dood veel aandacht van Hieronymus van Alphen in zijn dichtbundel *Kleine gedichten voor kinderen*.³ (Van Alphen, z.j.) In die tijd hoorde de dood bij het leven: de kindersterfte was hoog en de gemiddelde levensverwachting lag aanzienlijk lager dan nu (Dasberg, 1975). Er was simpelweg geen mogelijkheid de dood taboe te verklaren. Mensen kregen op allerlei manieren te maken met de dood: ‘de dood van kleine kinderen, de dood van de ouders, de dood door ziekte, of de misdadige dood aan de galg of het schavot.’ (Ghesquière, 2009, p. 88). Dat komt ook tot uitdrukking in de gedichten die Van Alphen schreef voor zijn drie kinderen na het overlijden van hun moeder. De gedichten bevatten schetsen van het dagelijkse leven. Van Alphen schuwde de harde realiteit niet en meende dat ook kinderen met de dood moeten leren omgaan. Dit laat zich illustreren door het gedicht ‘Klacht van den kleinen Willem’ waarin Willem beschrijft hoe hij zijn kleine zusje Mietje koud in haar doodskistje heeft zien liggen (Van Alphen, z.j., p. 19):

Klacht van den kleinen Willem.
Op den dood van zijn zusje

Ach! Mijn zusje is gestorven,
nog maar veertien maanden oud.
’k Zag haar dood in ’t kistje liggen;
ach! Wat was mijn zusje koud!
’k Riep haar toe: mijn lieve MIETJE!
MIETJE, MIETJE! Maar voor niet.
Ach! Haar oogjes zijn gesloten;
schreien moet ik van verdriet.

³ De volledige tekst van deze in 1778 verschenen bundel is online te vinden op: <https://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=alph002klei01>, geraadpleegd op 18 september 2019.



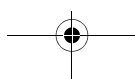
Altoos wil ik om haar treuren,
bloempjes strooien op haar graf:
Weenend aan die kusjes denken
die mij 't lieve meisje gaf.
Morgen zal ik – maar voor mij ook
is 't gevaar van sterven groot.
Gist'ren liep zij met mij spelen;
gist'ren nog en nu – reeds dood!

Het gedicht van Van Alphen kan in eerste instantie geduid worden als een treurdicht, een elegie op de dood van Mietje. De emoties van het verlies lijken minder belangrijk dan de gedachte dat de dood voor elk kind plots voor de deur kan staan. Daarmee lijkt het aspect van treurdicht naar de achtergrond te geraken.

Volwassenen met hun eigen visie op het thema dood en kinderen, zoals Van Alphen maar in onze tijd ook Van Lieshout en Westera, brengen die denkbeelden tot uiting in hun kinderpoëzie. Deze opvattingen over de aard van en omgang met kinderen zijn historisch en cultureel bepaald. Zo hanteerde Van Alphen een rationalistisch en verlicht kindbeeld: hij zag het kind als een onvolmaakt wezen dat zo snel mogelijk volwassen zou moeten worden. De opvoeding zou het moeten voorbereiden op een werkzaam leven en daarom schreef hij gedichten met wijze en onderhoudende lessen (Van Coillie, 2014, p. 246). Zo onderwijst hij Cornelis die een glas heeft gebroken dat je dat eerlijk moet opbiechten aan je mama, want waarheid wordt 'beloond' en leugens worden nooit 'verschoond'.⁴ Van Alphen leert de kleine Willem dat ook voor hem het gevaar van sterven groot is.

Rond 1850 kwam er kritiek op die 'ouwemantjesgedichtjes' en kregen volwassenen een andere visie op de opvoeding van kinderen (Van Coillie, 2014, p. 246). Vanuit een romantisch kindbeeld vond men dat het kind vooral een onbezorgde kindertijd zou moeten hebben en werden kinderen verbannen uit de 'grotmensenwereld'. Ze kwamen terecht in hun eigen afgebakende kinderwereld. In gedichten werden nog steeds wijze lessen verteld maar ook fantasie en spel kwamen nu aan bod (Van Coillie, 2014, p. 246). Zo werd tegen het eind van de negentiende eeuw de dood buiten de kinderwereld gehouden en dus steeds meer afgeschermd van het oog van het kind (Ghesquière, 2009,

⁴ In: 'Het gebroken glas. Eene vertelling.' (Van Alphen, z.j., p. 28-30)





p. 88). De dood lijkt immers niet te rijmen met de eis van een gelukkige onbezorgde jeugd (Dasberg, 1975).

Ook in kindervoëzie is deze ontwikkeling te zien. In 1865, in een voordracht getiteld *Over kindervoëzy*, bekritiseerde de Nederlandse dichter P.A. de Genestet het verlichte kindbeeld van Van Alphen:

Maar dit ook heb ik tegen onzen dichter, dat hy, met zijn bundeltjen, te vroeg een zekeren somberen, drukkenden ernst verspreidt of wil verspreiden in de kinderwaereld, in het kinderleven. (De Genestet, 1865)

De Genestet hanteerde, in navolging van de Franse filosoof Jean-Jacques Rousseau, het hierboven besproken romantische kindbeeld. Beiden gingen uit van het onschuldige kind dat zo lang mogelijk behoed en beschermd zou moeten worden tegen de gevaren van het leven.

Als voorbeeld van zijn kritiek noemt De Genestet het gedicht ‘Het lijk’ van Van Alphen⁵ (Van Alphen, z.j., p. 125-128):

Het lijk

Mijn lieve kinders, schrik toch niet,
Wanneer gij doode menschen ziet:
Zoudt gij voor lijken beven?
Komt hier: deez’ bleeke koude man,
Die voelen, zien, noch hooren kan,
Houdt nu niet op te leven.

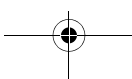
[...]

Mijn lieve kinders schrik dan niet,
Wanneer gij doode menschen ziet;
Zoudt gij voor lijken beven?
Zegt liever vroolijk – deze man,
Die hier niet zien of hooren kan,
Mag in den hemel leven.

De Genestet twijfelt of dit wel een geschikt onderwerp is voor een kinderversje (De Genestet, 1865):

Alles dood en koud! Aan het slot grijpt het knaapjen de angst aan, dat ook voor hem het gevaar van sterven groot is. Maar hebt ge nu ooit een kind ontmoet, dat bang was voor den dood? Is dit niet juist het eige-

⁵ Hier zijn uitsluitend de eerste en de laatste strofe opgenomen van dit gedicht, dat in totaal zes strofen heeft.



naartige van den kinderlijken leeftijd, voor het sterven niet te vreezen?
 O dichter, dichter, welk een misgreep! Ach wy staren hier beneden,
 dikwijls al vroeg genoeg, somber en vragend naar de graven; leer ons
 daarom, o zanger, als we kinderen zijn, toch bovenal, met frisschen
 levenslust en moed en vertrouwen op te zien naar omhoog!

Kinderen moet juist geleerd worden te vertrouwen op God en volgens De Genestet is er geen enkel kind bang voor de dood, dus waarom zo somber over de dood te spreken? De Genestet meent dat het beroemde gedicht ‘Kinderlijck’ van Joost van den Vondel uit 1632 veel beter zou passen, zoals hij zegt: ‘op de lippen van een kind’ (De Genestet, 1865):

Kinder-lijck⁶

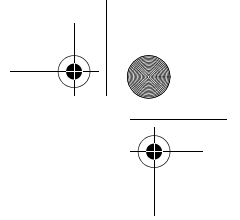
Constantijntje, t’ zaligh kijntje,
 Cherubijntje, van om hoogh,
 D’ydelheden, hier beneden,
 Vitlucht met een lodderoogh
 Moeder, zei hy, waarom schreit ghy?
 Waarom greit ghy, op mijn lijck?
 Boven leef ick, boven zweef ick,
 Engeltje van ’t hemelrijk: [...]

Vondel schreef dit gedicht naar aanleiding van de dood van zijn jong gestorven zoontje Constantijn. In ‘Kinder-lijck’ spreekt Constantijn als cherubijntje vanuit de hemel zijn moeder troostend toe⁷. Volgens De Genestet zouden gedichten over de dood juist de troostende kant moeten laten zien: de overledenen hebben het goed in de hemel. De directe beschrijvingen en de sombere toon van Van Alphen over de dood vond hij niet geschikt voor kinderen. Beiden waren wel van mening dat kinderen serieus dienden te worden genomen en dat voor kinderen gedichten een middel waren om wijze lessen mee te geven. Daarbij zorgden rijm en metrum ervoor dat de lessen eenvoudig konden worden onthouden (Van Coillie, 2014, p. 245-247).

In de eerste helft van de twintigste eeuw raakte de dood in de kinderliteratuur, en dus ook in de kinderpoëzie, op de achtergrond en was er weinig aandacht meer voor dit thema (Ghesquière, 2009, p. 89). Na de Tweede Wereldoorlog was er behoefte aan ontspanning en werd de kinderpoëzie gekenmerkt door

⁶ https://www.dbnl.org/tekst/vond001dewe03_01/vond001dewe03_01_0070.php, geraadpleegd op 7 februari 2020.

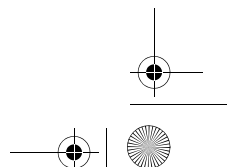
⁷ Idem, geraadpleegd op 12 mei 2020.



fantasie en vooral humor maar wel ‘met een licht rebels randje’. (Van Coillie, 2014, p. 246).

Joke Linders onderscheidt in de naoorlogse kinderpoëzie drie categorieën. Deze categorieën beschouwt zij als volwaardig aan de poëzie voor volwassenen, maar zij hebben tegelijkertijd ook een specifiek ‘kinder’-karakter (Linders, 1998). Dit ‘kinderlijke’ betekent echter niet dat volwassenen buiten worden gesloten.

De eerste categorie bevat de grappige, fantasierijke gedichten van bijvoorbeeld Annie M.G. Schmidt, Han G. Hoekstra, Daan Zonderland, Hans Andreus, Diet Huber en Mies Bouhuys. De dood lijkt niet direct een thema dat in deze categorie thuishoort. Toch wordt er wel over de dood geschreven. Reflecterend bijvoorbeeld door Hans Andreus in ‘Van binnen pratend hoofd’ uit de bundel *De fontein in de buitenwijk* (Andreus, 1973, p. 34-35). Hans Andreus schreef voornamelijk voor volwassenen, maar publiceerde in de jaren zeventig ook drie dichtbundels voor kinderen. Bijzonder voor die tijd was het gebruik van beeldspraak om gevoelens en gedachten van kinderen in woorden te vangen (Van Coillie, 2014, p. 232). In het hiernavolgende ‘Van binnen pratend hoofd’ is op het eerste gezicht niet meteen duidelijk wie aan het woord is. Door de toegevoegde illustraties van Babs van Wely van een aantal kinderhoofdjes wordt gesuggereerd dat hier een kind aan het woord is (Andreus, 1973). Het kind kan niet slapen en fantaseert over van alles en nog wat, de vakantie, de hond, er worden zelfs moppen verteld. En ook, heel voorzichtig, alsof het spannend is en maar kortstondig, wordt er gedacht aan hoe het zal zijn om dood te gaan (Andreus, 1973, p. 34-35):





Van binnen pratend hoofd

Als het stil wordt in de nacht
en je hoort de dingen bijna praten,
dan hoor je ook hoe je eigen hoofd
nog lang niet, nog lang niet wil slapen,

want binnenin zichzelf, daar praat
het dóór, over vandaag en morgen:
wanneer je op vakantie gaat
en wie er dan voor de hond moet zorgen;

het vertelt je een paar van je gekste moppen,
maar die kende je al en je lacht er niet om,
het vraagt je of je 'n miljoen zou gappen
als dat zomaar es even kon,

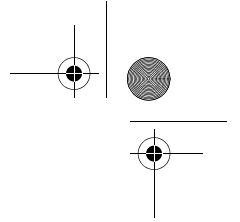




en of als je doodgaat als je heel oud bent,
je dan niks meer voelt of dat je 't maar koud hebt, —
en dan gaat dat hoofd van binnen
maar gauw over iets anders beginnen,

terwijl het je nóóit eens slapen laat
(trouwens, het zegt van zichzelf al: Raar,
raar, nietwaar, zo'n hoofd dat maar
in je praat en praat.).

Het kind in het gedicht be vraagt zichzelf over hoe het zou zijn om dood te gaan maar dit leidt niet tot een diepere beschouwing of antwoorden en zou in deze zin beschouwd kunnen worden als het taboe van de dood. Zo lijkt het kind niet goed raad te weten met de dood. De vragen worden snel weggestopt, maar ze zijn er wel, onontkoombaar, immers: 'zo'n hoofd dat maar / in je praat en praat'.



En zelfs Annie M. G. Schmidt laat de dood toe in haar humoristische gedicht ‘Sebastiaan’. In de laatste strofe van het gedicht komt de spin Sebastiaan ellendig aan zijn einde en wordt zonder pardon ‘opgeveegd’ (Schmidt, 1966):

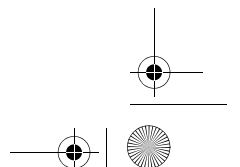
Na een poosje werd toen éven
dit berichtje doorgegeven:
Binnen werd een moord gepleegd.
Sebastiaan is opgeveegd.

Linders omschrijft haar tweede categorie kindergedichten als: ‘wij-begrijpen-hoe-ellendig-het-leven-voor-jullie-is-gedichten’ van met name het Schrijverscollectief (Linders, 1998). In de jaren zeventig zorgden de leden van het Schrijverscollectief, Willem Wilmink, Karel Eykman en Hans Dorrestijn, voor een revolutie in de kinderpoëzie. Het collectief sneed in het algemeen moeilijke thema’s (zowel voor de kinder- als voor de volwassenwereld) aan. Op een onomwonden en directe manier kwamen onderwerpen aan bod als liefdesverdriet, pesten, bedplassen en milieuvervuiling (Van Coillie, 2014, p. 230).

Vanaf de jaren zeventig in de twintigste eeuw zien we zo een ‘realistisch kindbeeld’ in de Nederlandse jeugdliteratuur: kinderen moeten serieus genomen worden, zodat ze weerbaar zouden worden, maar dit zonder al te veel moraal voor te schrijven.

Willem Wilmink ontweek het thema dood niet (Wilmink, 2019, p. 830). In ‘Dood zijn duurt zo lang’ wordt vanuit het perspectief van een kind uitgebreid, en al veel diepgaander in vergelijking met het ‘Van binnen pratend hoofd’ van Andreus, gemijmerd over wat dood zijn betekent: droom je dan, moet je bang zijn? Gelukkig is de dood nog heel ver weg als je jong bent, maar voor de zekerheid wordt toch maar een lampje aangelaten vannacht:

Dood zijn duurt zo lang
Het is niet fijn om dood te zijn.
Soms maakt me dat een beetje bang.
Het doet geen pijn om dood te zijn,
maar dood zijn duurt zo lang.
Als je dood bent, droom je dan?
En waar droom je dan wel van?
Droom je dat je in je straat
langzaam op een trommel slaat?
Dat iemand je geroepen heeft?
Droom je dat je leeft?



Maar ach, wat maak ik me toch naar,
 het duurt bij mij nog honderd jaar
 voor ik een keertje dood zal gaan.

Ik laat vannacht een lampje aan.

Jan van Coillie noemt deze categorie ‘rebelse poëzie’, geïnspireerd door studentenrevoltes, waarin echte gevoelens en echte problemen aan de orde komen. Van Coillie schrijft: ‘Ze verwezen daarbij naar Van Alphen, die op het einde van de achttiende eeuw al over onderwerpen als de dood en kinderverdriet had geschreven. Maar de strekking was toch anders. Het doel was niet langer kinderen zedenlessen te geven, maar wel hen te steunen en te troosten.’ (Van Coillie, 2014, p. 246). Dat rebelse aspect zien we ook even in het gedicht van Wilmink als het kind de kwestie kordaat terzijde schuift: de dood is immers nog lang niet van belang als je jong bent.

Ook de Vlaamse dichter Armand van Assche laat het lyrisch ik filosoferen over de dood. In 1978 publiceerde hij het rijmloze gedicht ‘Doodgaan’ in de bundel *De zee is een orkest*. De ik-figuur vraagt zich af wanneer zijn vriendje wakker wordt (Van Assche, 1978). Vanuit het perspectief van een kind wordt gereflecteerd op doodgaan: wat is dat eigenlijk? ‘Doodgaan is voor lang / langer dan achter een gordijn / verborgen zijn’, en: ‘Doodgaan is / klokken luiden als het hart / niet meer klopt’:

Doodgaan

Soms trap ik een rups dood
 of stuif als een locomotief
 door een mierennest maar
 dat is toch iets anders
 dan echt doodgaan zoals
 mijn duif met haar wit kraagje.
 Ik heb ze begraven
 in een sigarenkistje onder de
 grond. Dan heeft ze het warm
 en is ze een beetje minder
 dood. Doodgaan is voor lang
 langer dan achter een gordijn
 verborgen zijn. Meer zoals
 een nagel, blind
 in het hout geslagen. Doodgaan is



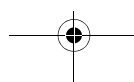
klokken luiden als het hart
niet meer klopt of zoals de bladeren
van de bomen vallen en een groot
verdrietig bed maken of
zoals mijn vriendje,
op een bed liggen tussen veel rozen.
Wanneer wordt hij wakker?

In de gedichten van Andreus en Wilmink spreekt vooral de verwondering over de dood zelf. Bij Van Assche wordt de dood besproken als reflectie op de dood van anderen, een rups, mieren, een duif, maar ook, en indringend: de dood van een vriendje. Emoties zoals verdriet komen aan de orde en worden reëler als de doden ‘groter’ zijn dan rupsen en mieren. Het lijkt moeilijk te accepteren dat de dood finaal is en dat wat geldt voor een gestorven duif, ook geldt voor een gestorven vriendje: ‘Wanneer wordt hij wakker?’.

Zowel in de gedichten van Andreus en Wilmink als in die van Van Assche wordt er vanuit het perspectief van het kind gereflecteerd op de dood. In dat opzicht behoren zij ook tot de derde categorie van Linders, die zij de titel ‘verwonderingspoëzie’ geeft. Ted van Lieshout schaaft zij ook onder deze categorie (Linders, 1998). Maar ook Hans Hagen en Kees Spiering kunnen worden genoemd. Zij kiezen net als Van Lieshout voor thema’s die hen persoonlijk raken, zoals de dood van dierbaren. Voor Hans Hagen is de dood een vertrouwd thema, vooral na de dood van zijn broer, een gebeurtenis die een enorme invloed op zijn familie heeft gehad. Zijn broer was vier jaar ouder en de moeilijkste verjaardag voor Hagen was die waarop hij zijn broer in leeftijd voorbij ging. Hij schreef daarover in zijn gedicht ‘inhalen’. Het gedicht is samen met nog twee andere gedichten over zijn broer opgenomen in zijn laatste bundel *onbreekbaar* (Hagen, 2019).

inhalen

morgen haal ik hem in
morgen sterft hij voor de vierde keer
ben ik dan groter
word ik ouder
wordt mijn grote broer mijn kleine
mijn ogen vind ik in de spiegel
waar zijn de zijne



Het gedicht is een verwondering over het feit dat je ouder kunt worden dan je eerder geboren broer: dat de rollen zich omkeren en de grote broer de kleine broer wordt. Het verlies is nog steeds indringend aanwezig; hij zou zijn grote broer zo graag nog eens zien, waar zou hij zijn?

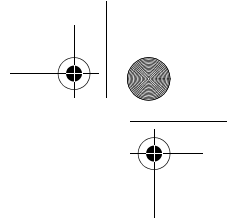
Ook Kees Spiering ontwijkt emoties over verlies niet, maar gebruikt wel directe en nuchtere taal. Zijn gedichten gaan over herkenbare gevoelens en gebeurtenissen in het leven van een jongere. Spiering vindt jeugdpoëzie een ‘fantastisch genre’ om jongeren én volwassenen aan te spreken. Spiering zegt: je kunt veel ‘volwassens’ prima in jeugdpoëzie ‘vertalen’ en de dood hoort daarbij (Spiering, 2018, p. 6).

Het gedicht ‘Hamsters zijn meestal dood’ komt uit zijn recente bundel *Jij begint* (2018) en vormt een illustratie van de directe, onomwonden toon waarin Spiering emotionele zaken, zoals de dood van een huisdier, beschrijft. Het ritme geeft de realistische ‘sleur’ weer van het hebben van dieren: huisdieren lijken altijd maar ziek en dood te gaan. De emotionele band, met waarschijnlijk vooral kleinere huisdieren, lijkt niet zo groot te zijn want ze blijken eenvoudig ‘vervangbaar’. Helaas herhaalt zich het verhaal dan, want nieuwe huisdieren gaan ook vaak dood (Spiering, 2018, p. 37):

Hamsters zijn meestal dood

Hamsters zijn meestal dood.
Hooguit drie dagen nadat je ze
na maanden zeuren en vragen
van winkel naar huis hebt gebracht
– naar huis en geurig hooi, nieuwe
molen, nieuwe kooi met groentesnoer
oud schoteltje vol vers voer –
worden ze ziek.

Slappe hamster op een handdoek
op je schoot, smee je ze
naar de dierenkliniek te gaan
maar: ‘We zien het nog éven aan.’
De volgende morgen is hij dood.
Je draagt hem naar de tuin.
Net voor de eerste schep zand
spring je bij hem in de kuil
omdat je denkt dat hij nog leeft
maar het is de wind

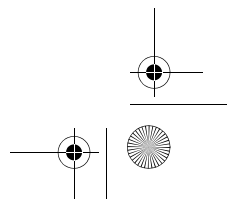
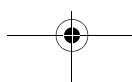


die zijn haren beweegt.
Op het graf komt zijn naam
misschien in steentjes.

Dan een nieuwe hamster.
Of een konijn. Die zijn
ook vaak dood, konijnen.

Zoals Spiering voor ogen heeft, groeiden na 1980 de kinder- en volwassenpoëzie naar elkaar toe. Centrale thema's uit de volwassenpoëzie zoals tijd, vergankelijkheid en veranderlijkheid werden ook binnen de kinderpoëzie behandeld (Van Coillie, 2014, p. 246). De gedichten werden vrijer van vorm, en de beeldspraak werd complexer. Dichters brachten meer lagen aan en wijdden zich aan diepere beschouwingen. Het esthetische werd meer van belang vanuit een poëtica die een 'andere kijk op de werkelijkheid wilde bieden' en vanuit eenzelfde visie die centraal stond in de volwassenpoëzie (Van Coillie, 2014, p. 246). Dichters publiceerden zowel voor volwassenen als voor kinderen en wellicht leidden deze ontwikkelingen ook tot meer aandacht voor bespiegelingen over de dood in kinderpoëzie. Volgens Rita Ghesquière is dit passend bij het huidige opvoedingsmodel, waarin men 'vanuit een zeker rationalisme kinderen opnieuw 'au sérieux' wil nemen.' (Ghesquière, 2009, p. 89). De dood beschouwt zij niet meer als een randfenomeen in de jeugdliteratuur. Allerlei benaderingen en invalshoeken kunnen worden onderscheiden: filosofisch, rationeel, met humor, onderzoekend en met aandacht voor complexe gevoelens. Hoewel het motief van de dood prominent aanwezig is vanaf de jaren tachtig van de twintigste eeuw, ziet Ghesquière toch een duidelijke evolutie. De toon wordt gaandeweg volwassener, de informatie concreter (Ghesquière, 2009, p. 90). Ethisch gevoelige onderwerpen komen eveneens aan bod. Doodsoorzaken worden besproken en niet verhuld en daarbij verschuift de religieuze duiding naar de achtergrond. Een mooi voorbeeld van kinderpoëzie waar dit alles in samen lijkt te komen is 'wacht' van Hans Hagen (Hagen, 2001, p. 35):

wacht
ofschoon de dood onzichtbaar wacht
tot er iemand wil verschijnen
doet hij toch wel iets
wijst je op de kostbaarheid
van wie er blijft en zal verdwijnen
– is de dood het slot



of juist het sleutelgat
is het einde alles of juist niets

Vooraf de tot reflectie dwingende laatste regels: ‘- is de dood het slot / of juist het sleutelgat / is het einde alles of juist niets’ illustreren dat kindervoëzie over de dood ook meerdere lagen kan hebben.

Over de hedendaagse kindervoëzie concludeert Van Coillie: ‘In het begin van de eenentwintigste eeuw is de kindervoëzie heel divers, met zowel bundels die ontspanning brengen als bundels die emoties aanspreken of een andere kijk op de werkelijkheid bieden.’ (Van Coillie, 2014, p. 247). Ten aanzien van de positionering van het thema dood in de kindervoëzie kunnen we in lijn met Ghesquière en Van Coillie concluderen dat er geen taboe op het thema meer ligt en dat diverse benaderingen en perspectieven aanwezig zijn. Misschien illustreren Koos Meinderts en Harrie Jekkers in hun *Ballade van de dood* dit spectrum wel het beste (Meinderts & Jekkers, 2008, z.p.):

Ballade van de Dood

Er was eens een koning, machtig en groot,
die had slechts één vijand, en dat was de Dood.
Waarom moest de Dood toch zijn leven bederven,
Waarom was hij zo bang, zo bang om te sterven?

De koning gaat in het vervolg van de ballade de strijd aan en de dood wordt gevangen. Er kan feest worden gevierd, want de wereld zou nu immers verlost zijn van de dood. Maar honderd jaar later blijkt de pret er wel van af te zijn: ‘en verlangde men weer naar de rust van het graf.’ De koning vertoont vervolgens moed: hij zal de dood vrijlaten, en de consequenties voor zijn rekening nemen. Het gedicht eindigt met de volgende strofe:

Hij schreed naar de kooi, machtig en groot,
en stierf in de armen van de gretige Dood.
‘Leve de Dood!’ riep het volk dolgelukkig,
en ze leefden nog lang en stierven... gelukkig!

Het gedicht behandelt allerlei aspecten van de dood: angst, ontkenning, aanvaarding en berusting. De lezer wordt aangezet tot nadenken over het wezen van de dood en daar kan deze ballade, en kindervoëzie in het algemeen, behulpzaam bij zijn. Jan van Coillie concludeert: ‘Poëzie dwingt je om stil te staan, om in je hoofd te kijken en van daaruit de wereld anders te zien. En dat geldt even goed voor grote als voor kleine kinderen.’ (Van Coillie, 2014, p. 247).

Na deze historische beschouwing over het thema dood in Nederlandse kinderpoëzie vanaf de achttiende eeuw tot het heden kom ik terug op de aan het begin van deze paragraaf geformuleerde vraag. Biedt de besproken kinderpoëzie over de dood eveneens, in navolging van Ramazani's stelling over de volwassen *elegy*, een belangrijke culturele ruimte om te rouwen over de doden (Ramazani, 1994, p. Preface, ix)? Concluderend kan deze vraag bevestigend worden beantwoord. Daarnaast signaleerde ik dat er ook voldoende aandacht is voor filosofische beschouwingen over de dood.

In de hiernavolgende paragraaf zal ik illustreren hoe met name het proces van rouwverwerking, dat in werking treedt wanneer verlies door de dood concreet wordt, in kinderpoëzie aan de orde wordt gesteld.

5. DOOD, ROUW EN HET PROCES VAN ROUWVERWERKING BIJ KINDEREN

‘Ik mis je nergens echt het ergst,
maar altijd overal.’

(Westera, 2014)

Wanneer een kind getroffen wordt door de dood van een dierbare zal het moeten trachten om te gaan met dit verlies. De Amerikaanse rouwdeskundige William Worden definieert rouw na verlies in termen van een proces. In de visie van Worden betreft het een proces van aanpassing aan een leven waarin het verlies realiteit is geworden (Worden, 1996, p. 11).

Sinds de tweede helft van de vorige eeuw is er vanuit wetenschappelijke hoek aandacht voor rouw en het proces van rouwverwerking. In eerste instantie lag de focus op volwassenen, maar niet veel later kreeg men ook aandacht voor kinderen in rouw en hun proces van rouwverwerking (Bowlby, 1960; Bowlby, 1963; Furman, 1964; Furman, 1974; Silverman, 2000; Silverman & Worden, 1992; Silverman & Nickman, 1996; Worden, 1996). Geruime tijd was men van mening dat het rouwverwerkingsproces via een aantal vaststaande stadia verliep. Het proces kon beschreven worden aan de hand van fasenmodellen (Kübler-Ross, 1969; Parkes, 1972; Bowlby, 1980). Deze fasenmodellen betreffen de volgende ‘stadia’ (Kübler-Ross, 1969):

1. Ontkenning en isolering
2. Woede
3. Marchanderen

4. Depressie
5. Aanvaarding

Rouw kan problematisch worden wanneer niet alle fasen of stadia zijn doorlopen en volgens de voorgeschreven volgorde. Momenteel worden er vanuit wetenschappelijke hoek vraagtekens gezet bij de theorieën waarin de fasenmodellen worden gehanteerd. Rouwreacties treden vaak niet eenmalig maar herhaaldelijk op. In de praktijk blijkt het moeilijk te zijn de afgebakende fasen duidelijk te onderscheiden. Het model van Kübler-Ross is destijds tot stand gekomen door gesprekken met stervenden en niet met mensen die zich in het proces van rouwverwerking bevonden (Kübler-Ross, 1969). Het model wordt wellicht daarom tegenwoordig minder geschikt geacht om toe te passen op mensen die in rouw zijn na het verlies van een dierbare en de draad van het leven weer proberen op te pakken.

In de context van deze bijdrage is nog relevant dat de fasenmodellen zijn uitgewerkt met het oog op rouwverwerking bij volwassenen. In de modellen is geen rekening gehouden met de invloed die de ontwikkeling van kinderen heeft op het proces van rouwverwerking. William Worden ontwierp als reactie op de fasenmodellen in de jaren 1980 een zogenaamd 'takenmodel'. Worden beargumenteert zijn model als volgt: 'Phases imply a certain passivity, something that the mourner must pass through.' (Worden, 2009, p. 38). Zijn model behelst dat door het uitvoeren van een aantal rouwtaken de rouwende tot bepaalde uitkomsten kan komen, zoals de aanvaarding van het definitieve en de onomkeerbaarheid van de dood. Het model is erop gebaseerd dat de rouwende zelf actie onderneemt en zijn eigen rouwproces ter hand kan nemen, men zou dus daadwerkelijk zelf iets kunnen doen in het proces van aanpassing aan het verlies. Worden onderscheidde de vier volgende rouwtaken (Worden, 1996, p. 12; Worden, 2009; Spuij, 2017, p. 35-36):

1. De realiteit van het verlies aanvaarden;
2. De pijn en het verlies doorleven;
3. Zich aanpassen aan een nieuw leven waarin de overledene niet meer aanwezig is;
4. De overledene een plek geven en de draad van het leven weer oppakken.

In eerste instantie beschreef Worden zijn rouwtakenmodel voor volwassenen (Worden, 2009, p. 38-39). De Amerikanen John Baker, Mary Ann Sedney en Esther Gross publiceerden vervolgens een rouwtakenmodel waarbij zij, in aanvulling op de vier taken van Worden, acht additionele rouwtaken voor kinderen formuleerden (Baker & Sedney, 1992). In 1998 plaatsten de Ameri-

kaanse psychologen Alicia Skinner Cook en Kevin Ann Oltjenbruns in hun model de rouwtaken in de context van de ontwikkeling van kinderen (Cook & Oltjenbruns, 1998). Het commentaar van Worden luidde dat het zijns inziens niet noodzakelijk is aparte taken voor kinderen te formuleren: in zijn visie is datgene wat voor kinderen relevant is, al inbegrepen in de vier door hem geformuleerde taken. In zijn toonaangevende werk *Children and Grief: When a Parent Dies* (1996) gaf hij een nadere duiding aan de rouwtaken voor kinderen in een proces van rouwverwerking. Worden deelt de opvatting van Cook en Oltjenbruns dat bij kinderen de rouwtaken begrepen dienen te worden in termen van de cognitieve, emotionele en sociale ontwikkeling. Daarbij hoeven de rouwtaken niet in een vaste volgorde te worden volbracht.

Het rouwtakenmodel van Worden is dus geschikt om op kinderen toe te passen mits men rekening houdt met hun leeftijd en ontwikkeling. Het model wordt heden ten dage nog als ‘state of the art’ gezien (Spuij, 2014; Spuij, 2017).

De Vlaamse rouwdeskundige Manu Keirse beschreef in *Kinderen helpen bij verlies* het rouwproces in de vorm van ‘behoefte’ die moeten worden beantwoord (Keirse, 2002, p. 59-86). Hij beschrijft zes fundamentele behoeften waaraan tegemoet zou moeten worden gekomen om kinderen te helpen met het rouwverwerkingsproces:

- ◆ Eerste behoefte: de realiteit van de dood onder ogen zien;
- ◆ Tweede behoefte: de pijn van het verlies ervaren;
- ◆ Derde behoefte: de relatie met de persoon die is gestorven omvormen van een aanwezigheid naar een herinnering;
- ◆ Vierde behoefte: een nieuwe identiteit ontwikkelen op basis van een leven zonder de persoon die is gestorven;
- ◆ Vijfde behoefte: zoeken naar een zinvolle context voor de dood;
- ◆ Zesde behoefte: een continue steun gevende volwassen aanwezigheid in de komende jaren.

Wanneer we het behoeftenmodel van Keirse vergelijken met het takenmodel van Worden, dan zien we dat ze gebaseerd zijn op dezelfde basisgedachte ten aanzien van het rouwproces. Met name ten aanzien van kinderen is deze driedig: de dood begrijpen en accepteren, de emoties van het verlies doorleven en vervolgens trachten de draad van het leven weer op te pakken zonder de fysieke aanwezigheid van de overledene.

Voor deze bijdrage selecteerde ik een aantal gedichten uit het werk van Ted van Lieshout en Bette Westera. Ik laat vervolgens zien, waar ik meen in de

gedichten dat de inhoud van de hierboven beschreven rouwtaken en behoeften relevant worden voor de lezer, mogelijk een kind, of een kind en volwassene samen, om het proces van rouwverwerking te duiden. Dit deel van mijn bijdrage is beschrijvend van aard en niet empirisch getoetst. Dat valt buiten het kader van deze bijdrage. Een mogelijk vervolgonderzoek zou kunnen bekijken in hoeverre deze rouwverhalen – door middel van de kernmechanismen van narratieve overtuiging (identificatie en transportatie) – het kind kunnen helpen in een proces van rouwverwerking (Das, et al., 2018; Cohen, 2001).

6. HET BEGRIJPEN EN ACCEPTEREN VAN DE DOOD

De eerste rouwtaak of behoefte in het rouwproces, in het bijzonder bij kinderen, is gericht op het begrijpen van het feit dat iemand is overleden en het bevatten van de gevolgen daarvan (Baker & Sedney, 1992, p. 106-110; Worden, 2009, p. 39-43; Keirse, 2002, p. 59-66). Het is van belang dat een kind het onomkeerbare en definitieve van de dood begrijpt en aanvaardt.

In het gedicht *Nooit meer is voor altijd* van Bette Westera wordt zonder omhaal benoemd dat dood betekent ‘nooit meer’, maar dan ook écht nooit meer, alle dingen doen die je voorheen samen deed (Westera, 2014, z.p.):

Nooit meer is voor altijd
 Nooit meer mijn neus in de geur van jouw jas
 Nooit meer mijn snot aan jouw mouwen
 Nooit meer mijn lievelingstrui in de was
 Nooit meer mijn hand in de jouwe
 Nooit meer jouw kus op mijn knie of mijn wang
 Nooit meer jouw vouwfietsje nat in de gang
 Nooit meer jouw meeneembrood
 Nooit meer de kieteldood
 Nooit meer op zaterdag papa – ontbijt
 Nooit meer op schoot met jouw arm om mijn blootje
 Nooit meer mijn kus op jouw wang, je bent dood je
 bent dood je bent dood je bent dood
 Voor altijd

Door de herhalingen, elke zin begint met ‘nooit meer’, en omdat het gedicht eindigt met viermaal ‘je bent dood’ en afsluit met ‘voor altijd’, is er geen ont-



komen aan de boodschap. De boodschap wordt nog krachtiger doordat illustratrice Sylvia Weve dwars over de pagina kruisen heeft geplaatst, met één prominent zwart (graf)kruis onder het gedicht ten teken dat alles samen definitief voorbij is: kruis erdoor. Pas als daadwerkelijk wordt beseft dat iemand nooit meer terug komt, kan het rouwen beginnen.

Voor kinderen is het belangrijk duidelijke informatie te hebben over de gang van zaken rond de dood en het overlijden, en dat ze vragen kunnen stellen en misschien zelfs naar de overledene kunnen kijken als ze dat willen. Dit sluit aan bij de behoefte die kinderen hebben om de dood te duiden in een voor hen zinvolle en begrijpelijke context. Keirse omschrijft dit als de vijfde behoefte (Keirse, 2002, p. 80-83). Maar zelfs als ze voldoende uitleg hebben gekregen, zullen kinderen zelden in staat zijn om alles onmiddellijk te verwerken (Baker & Sedney, 1992, p. 106). Vooral bij jongere kinderen zullen er bijkomende cognitieve beperkingen zijn ten aanzien van hun begrip van de dood (Koocher, 1974, Longbottom & Slaughter, 2018). Het is dan juist van belang correcte informatie te verstrekken maar met woordgebruik passend bij hun leeftijd. Op die manier wordt een basis gelegd om betekenis te kunnen geven aan het verlies.

Zo beschrijft Ted van Lieshout in het onderstaande gedicht ‘De laatste dagen met papa’ gedetailleerd het overlijden van papa (Van Lieshout, 2009, p. 10):

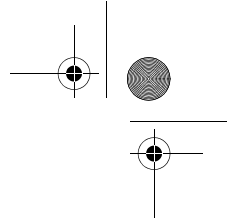
De laatste dagen met papa

Wat was ik trots toen papa stierf.
Ik wou meteen naar school, aan iedereen
vertellen dat ik lekker geen vader
meer had – ik wilde anders zijn.

Eerst moest ik van de zuster kijken.
Ze had een doek om zijn hoofd geknoopt,
alsof hij kiespijn had. Anders
viel zijn mond open, zei ze. O.

Van zijn kamer maakten ze een spookhol
met gordijnen voor de muren. In een nieuwe
pyjama lag hij tentoongesteld op plooitjes wit,
een rozenkrans tussen de bleke vingers gekneld.

Ik had ook al mijn pyjama aan en stond
lachend tussen kaarsen naast de kist,



het was een feest: voor het eerst
in zeven jaar mocht ik alleen op de foto.

Achter in een grote zwarte auto met chauffeur
las mama ons de kaartjes voor. Die van de juf
vond ik het mooist. Ze had veel meer
verdriet dan ik, dat kon je lezen.

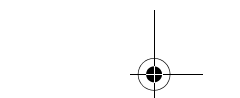
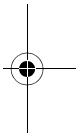
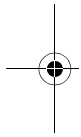
Wij keken in het gat, daar stond de kist.
Daar lag geen papa in. De groten geloofden
van wel. Er zijn nog foto's van. Herfst
op de gezichten. Straffe wind. Dat zag ik pas later.

Hij kwam niet meer terug. Toen miste ik hem. Ik zocht,
maar zag hem alleen in de kist. Of met die doek,
de punten als grote, witte oren. Een konijn nadoen
op het laatst, dat had hij nog nooit gedaan.

In eerste instantie is het kind in het gedicht trots: met een dode papa ben je anders en krijg je veel aandacht. Maar dan 'moet' het lyrisch ik kijken naar de dode papa die daar ligt met een doek om zijn hoofd geknoopt. Daardoor lijkt het alsof hij kiespijn heeft en tegelijkertijd lijkt hij ook op een konijn met witte oren. Verwarrende ervaringen en emoties voor een kleine jongen die echt niet lijkt te beseffen dat zijn papa dood is, immers: in dat graf lag toch geen papa, dat wist hij zeker. Maar waar is hij dan en waarom komt hij niet terug? Het definitieve van de dood lijkt langzamerhand door te dringen en dan wordt voor het eerst het gemis van de papa genoemd.

Een kind in rouw heeft behoefte aan een veilige en beschermde omgeving met een volwassene in de nabijheid ter continue ondersteuning (Furman, 1986; Baker & Sedney, 1992, p. 106; Worden, 1996, p. 16-17). Manu Keirse omschrijft het belang van de steun van volwassenen in zijn zesde behoefte (Keirse, 2002).

Opvallend in beide bovenstaande gedichten is dat deze ondersteunende volwassene afwezig is. In 'Nooit meer' is er geen sprake van een mama die nu het ontbijt klaarmaakt, of een arm om het kind heen slaat. In 'De laatste dagen met papa' lijken de volwassenen geen begrip te hebben voor het perspectief van het kind. Een voorbeeld is de strofe waarin het kind naar de overleden vader 'moet' kijken van de zuster en het kind niet snapt waarom de papa een witte doek om zijn hoofd heeft. Het zijn zo eenzame tijden voor de kinderen die in de gedichten aan het woord zijn.





7. DE EMOTIES VAN HET VERLIES DOORLEVEN

Bij de tweede rouwtaak en behoefte gaat het er vooral om dat kinderen de realiteit van het verlies aanvaarden én dat ze de bijbehorende emoties zoals verdriet of boosheid toelaten (Sekaer, 1987; Baker & Sedney, 1992, p. 109-110; Worden, 2009, p. 43-46; Keirse, 2002, p. 66-71). ‘Ik mis je’ is een gedicht van Westera waarin het verdriet om het overal en altijd aanwezige gemis van de overledene blijkt uit omschrijvingen in dertien strofen van wáár dat gemis zich dan voordoet (geciteerd zijn de eerste tot en met de derde strofe, Westera 2014, z.p.):

Ik mis je achter op de fiets,
 ik mis je in de trein.
 Ik mis je bij de H&M
 en bij de Albert Heijn.

Ik mis je onder rekenen,
 ik mis je onder lezen.
 Ik mis je in de winter,
 bij het voeren van de mezen.

Ik mis je als ik jarig ben
 en als de oma's komen.
 Ik mis je als ik wakker lig,
 ik mis je in mijn dromen.

Door de in elke strofe drie maal herhaalde woorden ‘ik mis je’ worden de emoties rond het verlies indringend en zelfs als je er eventjes niet aan denkt, zijn ze er toch want (twaalfde strofe, laatste twee regels):

Ik mis je als ik eventjes
 niet merk dat ik je mis.

En de conclusie luidt dan (dertiende strofe):

Ik mis je als ik keelpijn heb,
 ik mis je als ik val.
 Ik mis je nergens echt het ergst,
 maar altijd overal.

Tegelijkertijd zullen kinderen in het algemeen snel kunnen schakelen, ook qua emoties, en lijken ze verdriet weg te kunnen drukken. In ‘Hoedje van’ kan verdriet als het ware ‘omgevouwen’ worden tot een grappig hoedje (Van Lieshout, 2009, p. 5):

Hoedje van

Verdriet is van papier.
Ik heb er eentje hier.
Die vlek,
dat is een traan van inkt
tussen de woorden.

Van verdriet kun je
grappige hoedjes vouwen.

Maar is dat werkelijk zo en zal de vlek van verdriet niet ook in het grappige hoedje zichtbaar blijven? Zoals Worden en ook Keirse bij hun onderbouwing van de tweede rouwtaak en behoefte stellen, zullen de emoties rond het verlies wél toegelaten moeten worden opdat het kind een volgende stap kan maken in het rouwproces (Worden, 1996; Keirse, 2002).

Een andere ‘valkuil’ (waardoor de emoties niet naar voren komen) kan zijn dat sommige kinderen heel nuchter en praktisch denken, zelfs in moeilijke tijden. Westera illustreert dit in haar gedicht over Poes Minoes (Westera, 2014, z.p.):

Poes Minoes

Als jij dood bent, poes Minoes,
dan nemen we geen katten,
geen kat die uit jouw bakje eet
en op jouw stoel gaat zitten.

Geen kater die jouw muizen vangt,
geen papegaai, geen vissen,
geen hamsters en geen cavia’s,
geen tamme hagedissen.

We nemen geen kanariepiet,
geen goudvis en geen guppy.
Als jij dood bent, poes Minoes,
dan mogen we een puppy!

Westera lijkt in dit gedicht aan te sturen op de onvervangbaarheid van een dierbaar huisdier: als Poes Minoes dood is zal het verdriet zo groot zijn dat géén ander huisdier haar plaats kan innemen. Maar het verdriet lijkt ver weg te zijn als Westera in de laatste strofe naar een slot toe dicht dat vanuit een



nuchter kinderlijk perspectief overtuigend is: eindelijk zal er een puppy komen! Zo onvervangbaar is poes Minoes dus niet en bovendien wordt deze boodschap rechtstreeks aan Minoes zelf gericht, alsof de dood van Minoes geen probleem is. Het rijm maakt het gedicht weliswaar speels maar tegelijkertijd kan het verrassende en verraderlijk vrolijke slot wringen, het verlies van een huisdier lijkt immers gerelativeerd te worden.

8. DRAAD VAN HET LEVEN WEER OPPAKKEN EN DE BAND MET DE OVERLEDENE IN STAND HOUDEN

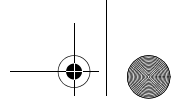
Belangrijk onderdeel van een rouwproces is dat kinderen in staat zijn het ‘normale’ leven weer op te pakken. Bij deze taak en behoefte gaat het erom dat kinderen leren om te gaan met de situatie dat de overledene niet meer in levenden lijve aanwezig is (Baker & Sedney, 1992, p. 111; Keirse, 2002, p. 71-76; Worden, 2009, p. 46-49). Kinderen zullen daarnaast moeten leren nieuwe relaties aan te gaan zonder angst voor een nieuw verlies, bijvoorbeeld in de klas of met een eventuele nieuwe relatie van de ouder. Binnen deze rouwtaak en behoefte zullen kinderen een nieuwe identiteit ontwikkelen waar de verlieservaring een onderdeel van is en ze zullen zich op enigerlei wijze moeten aanpassen aan een wereld zonder de fysieke aanwezigheid van de overledene.

In het gedicht ‘Kaarsje’ laat Westera zien dat de aanpassing aan de nieuwe situatie niet voor iedereen gelijk en even snel verloopt (Westera, 2014, z.p.):

Kaarsje

Niets
is triester
dan jouw tafel
naast de mijne,
net als toen.

Met je foto
naast je schriften,
met een kaarsje
naast je stiften
en de juf,
die op een dag
vergeet



het kaarsje
aan te doen.

De juf is al verder met haar rouwverwerking en lijkt te zijn overgegaan tot de orde van de dag als ze het kaarsje niet meer aan doet. Bij de laatste strofe begint, met de eenregelige zin ‘vergeet’, een accent, een vertraging, waardoor bij lezing het vergeten van het aansteken van het kaarsje nog meer nadruk krijgt. Het belang van het kaarsje als symbool voor het gestorven klasgenootje wordt zo nog eens benadrukt. Het kaarsje moet aan, het licht als teken van: ‘ik denk nog wél aan je’.

Freud beschreef destijds dat het bij het doorleven van emoties vooral gaat om een proces van loslaten en afbreken van de relatie met de overledene (Freud, 1917). De inzichten zijn in de loop van de tijd veranderd en het besef dat de relatie met de overledene niet voorbij is, maar een andere vorm heeft gekregen, wordt tegenwoordig essentieel geacht in het rouwproces. Het losmaken en loslaten van de overledene hoeft niet per se definitief te zijn (Klass, et al., 1996; Klass & Steffen, 2018). De mogelijkheid om een innerlijke verbinding met de overledene te behouden wordt thans gezien als een teken van een gezond herstel en niet van een verstoord rouwproces.

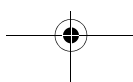
In ‘Ik dacht dat ik mijn vader zag’ beschrijft de ik-figuur hoe moeilijk de acceptatie van de afwezigheid van de dierbare overledene is (Van Lieshout, 2009, p. 121):

Ik dacht dat ik mijn vader zag

Ik dacht dat ik mijn vader zag lopen in de stad, omdat
hij het achterhoofd van mijn vader had. Maar al die
traagverveelde winkelwandelaars in de weg: laat mij
toch door! Waarom hebben jullie te weinig haast?

Ik drong voor – dat kan als je onder ellebogen door kunt –
en haalde hem in. Maar hij was mijn vader niet.

Ik droomde van ons huis vol opgebaard boeket en zon
die zich naar binnen scheen, en stil de vader
die daar verstopt lag onder een rozenzee van rouw.
En plots kwam voor de schouw dat lijk overeind. Ik schrok
van mijn spokende vader, dat lijk dat nog leefde. Hij moest
morsdood in zijn graf gehouden worden met een zware steen.
Gestorven vaders moeten zich met hun zoon niet bemoeien.



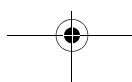


Die zoekt vanzelf een weg wel en bewaart zijn vader in
zichzelf en in de grond. Want nóg komt de zon door het raam
en legt zich vierkant op de tafel, met nergens meer een schaduw
van een vader aan het hoofd. Ik zie: de zon tekent na
dat ondanks een verloren vader, ik besta. Ik bestá. Ik besta!

De ik-figuur vecht tegen de schimmen van zijn vader die hem lastigvallen. De vader moet zich er niet mee bemoeien en in zijn graf blijven. Driewerf: 'Ik besta', klinkt het. Ook zonder de overleden vader. Acceptatie van de verandering van feitelijke aanwezigheid van de vader naar slechts de herinnering is moeilijk. Aan de orde is dan hoe een betekenisvolle band met de overledene in stand kan worden gehouden zonder dat dit de ontwikkeling van kinderen en het leven verder verstoort (Baker & Sedney, 1992, p. 111; Keirse, 2002, p. 71 – 80; Worden, 2009, p. 50-53).

De zogenaamde 'breaking bonds'-benadering, gebaseerd op de ideeën van Freud, was tot de jaren negentig invloedrijk. Freud argumenteerde dat de persoon in rouw alle banden met de overledene zou moeten verbreken opdat er meer energie beschikbaar zou komen om nieuwe relaties aan te gaan (Freud, 1917). In 1996 concluderen Klass, Silverman en Nickman dat het behouden van een relatie en een band met de dode belangrijk zijn in het rouwproces (Klass, et al., 1996). Meer dan twintig jaar nadat de term 'continuïng bonds' werd geïntroduceerd, als tegenhanger van het 'breaking bonds'-paradigma, concluderen Klass en Steffen dat het onderhouden en voortzetten van de relatie met de overledenen nu kan worden beschouwd als onderdeel van een normaal rouwproces. Passend bij zijn of haar cognitieve ontwikkeling moet het kind leren hoe het zich de overledene kan herinneren en een relatie kan onderhouden en bestendigen (Silverman, 2000; Silverman & Worden, 1992; Silverman & Nickman, 1996; Worden, 1996). Dat kan via rituelen op bijzondere dagen, bij het graf of bij andere betekenisvolle plaatsen, maar ook door middel van objecten die gerelateerd zijn aan de overledene, zoals foto's maar ook bijzondere voorwerpen of kledingstukken (Maddrell, 2013, p. 508). Men noemt dit een 'material focus', die de relatie tussen de levenden en de doden in stand houdt (Hallam & Hockey, 2001, p. 85).

De Amerikaanse kinderarts en psychoanalyticus Donald Winnicott was de eerste die voorwerpen die in de context van verlies worden gebruikt, de term 'transitional objects' (overgangsoBJECTEN) gaf. Winnicott analyseerde deze voorwerpen in relatie tot de ontwikkeling van het kind in het proces van afstand nemen van de moeder (Winnicott, [1971](1997)). In het proces van



rouw kunnen deze overgangsobjecten troost bieden (Silverman & Nickman, 1996, p. 81). Tegelijkertijd kunnen ze verbinden én behulpzaam zijn in de transitie die plaatsvindt in het scheidingsproces en in het proces van aanvaarding van het feit dat de ouder of andere naaste daadwerkelijk is overleden (Winnicott, [1971] 1997; Worden, 1996; Worden, 2009). In 2004 beschouwde de Australische wetenschapper Margaret Gibson deze voorwerpen als ‘melancholy objects’ en zegt hierover: ‘In grieving, as in childhood, transitional objects are both a means of holding on and letting go’ (Gibson, 2004, p. 289). Uiteraard beseffen mensen en ook kinderen in rouw wel dat ze de overledene in feite moeten laten gaan, maar door voorwerpen die gerelateerd zijn aan de overledene te koesteren voelen zij hen als het ware toch in hun nabijheid en zijn zo tot steun. Volgens Gibson dichten kinderen aan deze objecten vaak magische kwaliteiten toe (Gibson, 2004, p. 288).

In kinderpoëzie vinden we ook voorbeelden van hoe de verbinding met de overledene gelegd wordt door middel van bepaalde voorwerpen. Zo komt in het gedicht ‘Ik pas mijn vader’ van Ted van Lieshout het dragen van kleding van de overledene voor en leidt dit vervolgens tot bespiegelingen over volwassen worden en de gevolgen van de dood (Van Lieshout, 2009, p. 11):

Ik pas mijn vader

Over de stoel hing zijn broek.
Ik had hem zomaar aangetrokken, niet om me
te verkleden, maar uit nieuwsgierigheid:
ik kon er twee tot drie keer in.

Die broek zou mij later passen; vader
kon ooit in de mijne. Het verschil:
hij dacht er niet over om even
mijn broek tot zijn kuiten op te hijsen.

Hij zette geen streepjes meer op de muur,
bang dat hij gekrompen was.
Ik ging verder nog de hoogte in
en groeide voorbij hem in een ander.

Ik heb nog vaders pet, alleen,
hij past me niet. Hij is te klein.
Hoe kan het hoofd van een zoon
groter dan dat van een vader zijn?



De uitkomst van het rouwverwerkingsproces zou moeten zijn dat kinderen in staat zijn terug te keren naar ontwikkelingstaken en activiteiten behorend bij hun leeftijd, terwijl een band met de overledene behouden blijft. Ook zouden ze in staat moeten zijn om te gaan met periodiek terugkerende emoties die bij het verlies horen en gebruikelijk zijn op momenten van transitie in de ontwikkeling, of op bepaalde belangrijke (feest)dagen zoals de verjaardag of de sterfdag van de overledene. En ook Moederdag kan zo'n emotionele dag zijn. In het gedicht 'Moederdag' beschrijft Bette Westera het ritueel van op school iets maken voor Moederdag als je moeder is overleden (Westera, 2014, z.p.):

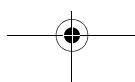
Moederdag

Opeens is het weer bijna Moederdag.
Dan maken we op school een fotolijstje,
of bloemen van gekleurd papier,
of klerenhangers voor de sier.
Gelukkig is er nog een meisje
dat aan de meester vraagt of ze iets anders maken mag.
De meester knikt.
Het is weer bijna dodemoederdag.

Westera maakt dit delicate dilemma bespreekbaar door de introductie van het nieuwe woord 'dodemoederdag', en legt uit dat kinderen met dode moeders dan iets anders mogen maken. In dit gedicht lijkt de meester de volwassene te zijn die de kinderen tot steun is (zie zesde behoefte van Keirse, 2002, p. 84-86). De meester lijkt te kunnen invoelen hoe de meisjes met een overleden moeder zich voelen.

9. DE PIJN VAN HET GESCHEIDEN ZIJN

De kern van het rouwen bestaat uit de pijn van het gescheiden zijn (Spuij, 2017, p. 2). Spuij beschrijft het rouwproces als: 'zelf actief, in kleine stapjes betekenis geven aan het verlies, aan de relatie met de overledene, aan wie je bent zonder de ander en aan een toekomst zonder die ander' (Spuij, 2017, p. 28). Is het rouwproces goed doorlopen en is aan alle taken en behoeften aandacht besteed, dan zou het verlies verwerkt moeten zijn. Hiermee wordt bedoeld dat een verlies verwerkt is zodra de pijn niet meer altijd en overal aanwezig is (Spuij, 2017, p. 17).





In het gedicht ‘Cassette’ van Ted van Lieshout vindt de ik-figuur bandjes met de stem van de vader, die al jaren dood is. Eerst verstart de ik-figuur en luistert geschrokken, maar eigenlijk is het wel fijn nu ook zijn stem – hoe klonk die ook alweer? – in bezit te hebben (Van Lieshout, 2009, p. 89).

Cassette

Ik vond cassettebandjes in een doos op zolder
en wilde weten of er nog iets moois op stond.
Toen hoorde ik ineens de stem van mijn vader,
alsof de woorden kwamen uit zijn mond.

Hij zong een liedje over edelweiss en alpen;
ik denk dat hij het zomaar zelf verzonnen heeft.
Ik zat verstart en luisterde geschrokken
omdat mijn vader al sinds jaren niet meer leeft.

Tot nu toe had ik enkel maar een boek met foto’s
en ook een envelop waarop zijn handschrift staat.
Ik ben verbaasd dat een cassette heeft onthouden
dat hij ademhaalde, zong en heeft gepraat.

Zijn stem was het eerste dat ik ben vergeten
en toch herken ik hem bij elk gezongen woord.
Het valt me op dat hij een heel klein beetje sliste.
Toch gek, dat heb ik toen hij leefde nooit gehoord.

In het gedicht klinkt een zekere berusting, en aanvaarding van het feit dat de vader is overleden. In die zin lijkt de rouw verwerkt te zijn. Waarschijnlijk zal verlies door de dood altijd pijn blijven doen, bijvoorbeeld op bijzondere dagen als op ‘dodemoederdag’, maar het is belangrijk dat het verlies een plaats heeft gekregen, terwijl in het kader van het hierboven beschreven ‘continuïng bonds’-paradigma wél een bestendige band met de overledene behouden kan blijven. In het gedicht van Van Lieshout wordt de herinnering aan de overleden vader onderhouden door middel van foto’s. Na het vinden van de cassettebandjes blijkt ook de stem van de vader een belangrijke rol te spelen en wordt de herinnering aan de vader versterkt.



10. CONCLUSIE

Hoewel nog regelmatig de vraag wordt gesteld of de dood wel thuishoort in de kinderwereld, blijkt de dood al eeuwenlang een vertrouwd thema te zijn in de Nederlandse kinderpoëzie. In deze bijdrage beschouwde ik gedichten met wijze en moraliserende lessen over de dood in de achttiende eeuw, maar ook hedendaagse gedichten waarin vanuit het perspectief van een kind een breed scala aan relevante onderwerpen en emoties de revue passeren. Kindergedichten over de dood kunnen troost bieden, en ook een bijdrage leveren aan de beeldvorming over dood, rouw en het proces van rouwverwerking. Ik illustreerde deze stelling in deze bijdrage aan de hand van relevante gedichten van Bette Westera en Ted van Lieshout. De gedichten kunnen tot meer begrip leiden van het proces van rouwverwerking dat wordt doorgemaakt als een dierbare komt te overlijden. De ideeën die zo worden gevormd kunnen het startpunt zijn van een eventueel door kinderen zelf door te maken rouwproces.

Bette Westera sluit haar bundel *Doodgewoon* af met de volgende regels (Westera, 2014):

HIER LIG IK DAN,
BEGRAVEN IN EEN GRAZIG STUKJE GROEN,
EN DENK WAT IK AL EERDER DACHT:
DE DOOD IS GOED TE DOEN.

Ik besluit dat hedendaagse Nederlandse kinderpoëzie over de dood kinderen een realistisch beeld geeft over de dood, over rouw en over het proces van rouwverwerking en de emoties die daarbij een rol spelen. Veel gedichten zullen kinderen samen met volwassenen lezen, of via volwassenen onder ogen krijgen. Dit is een goede manier om met elkaar in gesprek te gaan over een gevoelig, en daardoor misschien moeilijk, thema. Ik ben er van overtuigd dat vervolgens in die gesprekken, met de woorden van Bette Westera, de dood ‘goed te doen is’.

Bibliografie

- Andreas, H.** (1973). *De fontein in de buitenwijk. Gedichten voor kinderen*. Haarlem: Uitgeverij Holland.
- Ariès, P.** (1976). *Western attitudes toward death. From the Middle Ages to the present*. London: Marion Bovars.
- Arruda-Colli, M., Weaver, M. & Wiener, L.** (2017). ‘Communication about dying, death, and bereavement: a systematic review of children’s literature.’ *Journal of Palliative Medicine*, 20/5: 548-559.

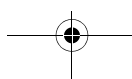
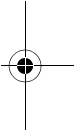
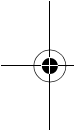
- Van Assche, A.** (1978). *De zee is een orkest*. Averbode: Averbode. Online beschikbaar: <http://www.armandvanassche.be/pdfu/De-zee-is-een-orkest.pdf>.
- Baker, J. E. & Sedney, M. A.** (1992). 'Psychological tasks for bereaved children. Theory and review.' *American Journal of Orthopsychiatry*, 62/1: 105-116.
- Bekkering, H.** (1989). 'Van poesie tot poëzie - Het kindervers.' In: W. v. T. N. Heimeriks, ed. *De hele Biblebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V., p. 341-390.
- Bettelheim, B.** (1976). *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. New York: Knopf.
- Bowlby, J.** (1960). 'Grief and mourning in infancy and early childhood.' *Psychoanalytic Study of the Child*, Volume 15: 9-52.
- Bowlby, J.** (1963). 'Pathological mourning and childhood mourning.' *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Volume 11: 500-541.
- Bowlby, J.** (1980). *Attachment and loss: Vol. 3. Loss, sadness and depression*. New York: Basic Books.
- Cohen, J.** (2001). 'Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters.' *Mass Communication & Society*, 4/3: 245-264.
- Cook, A. S. & Oltjenbruns, K. A.** (1998). *Dying and grieving: Lifespan and family perspectives*. Forth Worth(TX): Harcourt & Brace.
- Dasberg, L.** (1975). *Grootbrengen door kleinhouden als historisch verschijnsel*. Mepel: Boom.
- Das, E., Den Elzen, N. & Hoppener, M.** (2018). 'Hoe een virtuele vriend tandenpoetsen leuker maakt. Een empirische test van narratieve overtuigingsprocessen bij kinderen.' *Tijdschrift voor Communicatiewetenschap*, 46/2: 139-153.
- De Genestet, P.** (1865). *DBNL*. [Online]. Available at: https://www.dbnl.org/tekst/gene002over01_01/gene002over01_01_0002.php [Accessed 13 September 2019].
- De Vries, A.** (2000). *Van Alphen tot Zonderland. De Nederlandse kinderroep van alle tijden*. Amsterdam: Querido.
- Faro, L. M. C.** (2018). 'Rode jurken en dode moeders. Rouwverwerking in jeugdboeken.' *Literatuur zonder Leeftijd*, Volume 106: 96-123.
- Fens, K.** (1975). *Goedemorgen, welterusten*. Amsterdam: Querido.
- Freud, S.** (1917). 'Trauer und Melancholie' ['Grief and melancholy']. *Internationale Zeitschrift für Artztliche Psychoanalyse*, Volume 4: 288-301.
- Furman, E.** (1964). 'Death and the young child: Some preliminary considerations.' *Psychoanalytic Study of the Child*, Volume 19: 321-333.
- Furman, E.** (1974). *A child's parent dies. Studies in childhood bereavement*. New Haven: Yale University Press.

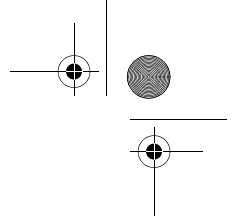
- Furman, E.** (1986). 'On trauma - When is the death of a parent traumatic?' *Psycho-analytic Study of the Child*, Volume 41: 191-208.
- Ghesquière, R.** (2000). *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. 7 ed. Leuven: Uitgeverij Acco.
- Ghesquière, R.** (2009). *Jeugdliteratuur in perspectief*. Leuven: Acco.
- Gibson, M.** (2004). 'Melancholy objects.' *Mortality*, 9/4: 285-299.
- Gijzen, S.** (2017). *Universiteit van Twente*. [Online]
Available at: <https://www.utwente.nl/en/events/!2017/2/156552/phd-defence-sandra-gijzen?code=ec73816d> [Accessed 3 Maart 2018].
- Gutiérrez, I., Miller, P. J., Rosengren, K. S. & Schein, S. S.** (2014). 'Affective dimensions of death: children's books, questions, and understandings.' In: K. S. Rosengren, et al. eds. *Children's understanding of death: toward a contextualized and integrated account*. Hoboken, NY: The Society for Research in Child Development, p. 43-61.
- Hagen, H.** (2001). *ik schilder je in woorden*. Amsterdam: Van Goor.
- Hagen, H.** (2019). *onbreekbaar*. Amsterdam Antwerpen: Querido.
- Hallam, E. & Hockey, J.** (2001). *Death, memory and material culture*. Oxford: Berg.
- Kübler - Ross, E.** (1969). *Lessen voor levenden. Gesprekken met stervenden*. Baarn: Amboboeken.
- Keirse, M.** (2002). *Kinderen helpen bij verlies*. Tiel: Lannoo.
- Klass, D., Silverman, R. & Nickman, S. L.** (1996). *Continuing bonds: new understandings of grief*. London: Taylor and Francis.
- Klass, D. & Steffen, E. M.** (2018). *Continuing bonds in bereavement: new directions for research and practice*. New York: Routledge.
- Klingberg, G.** (1973). *Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Wien/Köln/Graz: Boehlau Verlag.
- Komrij, G.** (2017). *De Nederlandse kinderpoëzie in 1000 en enige gedichten*. Amsterdam: Prometheus.
- Koocher, G. P.** (1974). 'Talking with children about death.' *American Journal of Orthopsychiatry*, Volume 44: 404-411.
- Lierop-Debrauwer, H. v. & Bastiaansen-Hark, N.** (2005). *Over grenzen. De adolescentenroman in het literatuuronderwijs*. Delft: Uitgeverij Eburon.
- Linders, J.** (1998). 'Poging tot inlijving. Over Eva Gerlach en Ted van Lieshout.' *Literatuur zonder leeftijd*, 12/46: 173-179.
- Longbottom, S. & Slaughter, V.** (2018). 'Sources of children's knowledge about death and dying.' *Phil. Trans. R. Soc. B*, Volume 373/1754, 20170267. <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2017.0267>.
- Maddrell, A.** (2013). 'Living with the deceased: absence, presence and absence-presence.' *Cultural geographies*, 20/4: 501-522.

- Meinderts, K. & Jekkers, H.** (2008). *Ballade van de Dood*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Nederhorst, G.** (2018). *Woezel en Pip. Dag lief muisje*. Amsterdam: Leopold.
- Parkes, C. M.** (1972). *Bereavement: Studies of grief in adult life*. New York: International Universities Press.
- Poling, D. & Hupp, J. M.** (2008). 'Death sentences: a content analysis of children's death literature.' *J. Genet. Psychol.*, Volume 169: 165-176.
- Ramazani, J.** (1994). *Poetry of mourning. The modern elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Søfting, G. H.** Dyregrov, A. & Dyregrov, J. (2016). 'Because I'm also part of the family.' Children's participation in rituals after the death of a parent: a qualitative study from the children's perspective. *Omega-Journal of Death and Dying*, Volume 73/2: 141-158.
- Schmidt, A. M.G.** (1966). *Dit is de spin Sebastiaan*. s.l.:https://www.dbnl.org/tekst/schm001diti02_01/schm001diti02_01_0001.php.
- Sedney, M. A.** (1999). 'Children's grief narratives in popular films.' *Omega*, Volume 39, 315-324.
- Sekaer, C.** (1987). 'Toward a definition of "childhood mourning".' *American Journal of Psychotherapy*, Volume 41: 201-219.
- Silverman, P.** (2000). *Never too young to know. Death in children's lives*. New York: Oxford University Press.
- Silverman, P. & Nickman, S. L.,** (1996). 'Children's construction of their dead parents.' In: *Continuing bonds. New understandings of grief*. New York: Routledge, p. 73-86.
- Silverman, P. R. & Worden, J. W.** (1992). 'Children's understanding of funeral ritual.' *Omega - Journal of Death and Dying*, 25/4, 319-331.
- Silverman, P. R. & Worden, J. W.** (1992). 'Children's reactions to the death of a parent in the early months after the death.' *American Journal of Orthopsychiatry*, 62/4: 93-104.
- Spiering, K.** (2018). *Jij begint*. Amsterdam: Luitingh-Sijthoff.
- Spuij, M.** (2014). *Prolonged grief in children and adolescents. Assessment, correlates, and treatment*. Universiteit van Utrecht: Proefschrift.
- Spuij, M.** (2017). *Rouw bij kinderen en jongeren. Over het begeleiden van verliesverwerking*. Amsterdam: Uitgeverij Nieuwezijds.
- Tenzek, K. E. & Nickels, B. M.** (2017). 'End-of-life in Disney and Pixar films: an opportunity for engaging in difficult conversation.' *Omega-Journal of Death and Dying*, 80/7: 1-20.
- Van Alphen, H.** z.j. *Kleine gedichten voor kinderen*. 10e ed. Rotterdam: D. Bolle.
- Van Coillie, J.** (2005). 'Geen brug te ver. Poëzie zonder leeftijd?' *Literatuur zonder leeftijd*, 19/66: 9-32.



- Van Coillie, J.** (2014). 'Van zedenspreuken tot levensvragen. Kinderpoëzie.' In: R. Ghesquière, V. Joosen & H. van Lierop-Debrauwer, eds. *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Atlas Contact, p. 211-247.
- Van Lieshout, T.** (2009). *Hou van mij*. Amsterdam: Leopold.
- Velthuijs, M.** (1991). *Kikker en het vogeltje*. Amsterdam: Leopold.
- Westera, B.** (2014). *Doodgewoon*. s.l.: Uitgeverij Gottmer.
- Wilmink, W.** (2019). *Verzamelde liedjes en gedichten*. Amsterdam: Prometheus.
- Winnicott, D.** [1971](1997). *Playing and reality*. Kent: Tavistock/Routledge.
- Worden, J. W.** (1996). *Children and Grief. When a parent dies*. New York: The Guilford Press.
- Worden, J. W.** (2009). *Grief counseling and grief therapy: A handbook for the mental health practitioner (4th ed.)*. 2nd ed. ed. New York: Springer.





‘Zichtbaar maken wat ontbreekt’

Over poëzie voor de Eenzame uitvaart

Lizet Duyvendak

Samenvatting

Sinds een aantal jaren groeit het genre van de Nederlandstalige gelegenheidspoëzie, vooral door de benoeming van Dichters des Vaderlands en van Stadsdichters. Een bijzondere vorm van gelegenheidspoëzie zijn de gedichten die sinds 2002 ter gelegenheid van een Eenzame uitvaart worden geschreven. Een Eenzame uitvaart is een begrafenis of crematie die niet door familie, vrienden of bekenden wordt bijgewoond, alleen door enkele dragers en twee medewerkers van de Sociale Dienst. Dichters schrijven ter gelegenheid van zo'n begrafenis of crematie een gedicht en dragen dat voor tijdens de ceremonie.

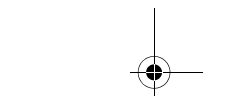
Dit artikel beschrijft de Eenzame uitvaart als dichtertlijk en maatschappelijk project in Nederland en Vlaanderen en de beweegredenen van dichters om gedichten voor onbekende doden te schrijven, en vergelijkt deze gedichten met 'gewone' rouwpoëzie en met andere gelegenheidspoëzie. De poëzie van de Eenzame uitvaart past in de hedendaagse zoektocht naar de maatschappelijke relevantie van literatuur.

Abstract

In November 2002, poet and visual artist F. Starik started the project 'The Lonely Funeral' in Amsterdam. On behalf of the city, he wanted to lighten up the so-called Lonely funeral with a poem. A 'Lonely Funeral' is defined as a burial or cremation service attended by no one other than a few pallbearers and one or two Social Service workers.

This article describes 'The Lonely Funeral' as a poetical and social project in Flanders and the Netherlands and explains the motives of poets writing poems for unknown deceased. This poetry is compared with other funeral poetry and other occasional poetry. The Lonely Funeral poems are examples of useful art, which fit in the contemporary quest for socially relevant literature.

e-mail
lizet.duyvendak
@ou.nl





1. GELEGENHEIDspoëZIE

Sinds een aantal jaren zien we in de Nederlandstalige poëzie een groei van het genre van de gelegenheidspoëzie. Gelegenheidsgedichten zijn in alle perioden van de literatuurgeschiedenis geschreven ter gelegenheid van een bepaalde gebeurtenis of over zaken waarbij en over personen bij wie de dichter persoonlijk of als vertegenwoordiger van een gemeenschap direct betrokken was. Geboorte, huwelijk en overlijden worden vaak aangegrepen voor het vervaardigen van dit soort gelegenheidspoëzie.¹ De gelegenheidspoëzie kreeg volgens het *Algemeen letterkundig lexicon* een nieuwe impuls door de benoeming van de Dichter des Vaderlands en van Stadsdichters, die onder meer geacht worden belangrijke evenementen van poëtisch commentaar te voorzien.² Er verschijnen gedichten op gebouwen in de stad, en Dichters des Vaderlands publiceren poëzie over maatschappelijke vraagstukken in kranten. In 2013 waren er volgens een inventarisatie van Poëziecentrum Gent stadsdichters in meer dan tachtig steden en dorpen in Nederland en zestig in Vlaanderen, die reageerden op actuele kwesties in hun gemeenten.³

Een bijzondere vorm van gelegenheidspoëzie zijn de gedichten die ter gelegenheid van een Eenzame uitvaart worden geschreven. Onder een Eenzame uitvaart wordt verstaan een begrafenis of crematie die niet door familie, vrienden of bekenden wordt bijgewoond, alleen door enkele dragers en een of twee medewerkers van de Sociale Dienst. Dichters schrijven ter gelegenheid van zo'n begrafenis of crematie een gedicht.

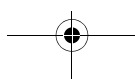
De poëzie van de Eenzame uitvaart, door dichter en beeldend kunstenaar F. Starik – initiator van de Eenzame uitvaart in Amsterdam – ‘nuttige’ kunst genoemd, past in de zoektocht naar maatschappelijke urgentie in de Nederlandse literatuur die door Thomas Vaessens in 2009 in zijn *De revanche van de roman* voor proza werd beschreven.⁴ Volgens Vaessens namen romanschrijvers steeds meer afstand van het elitaire intellectualisme of juist het vrijblijvende postmoderne spel van de late twintigste eeuw en zijn ze op zoek naar maatschappelijke urgentie in hun werk. Nog veel meer dan proza werd poëzie geassocieerd met de autonomistische literatuuropvatting: gedichten zijn dingen van taal, die buiten de werkelijkheid van de dichter staan. Poëzie

¹ <https://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0008.php#g023> [28-2-2020]

² <https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03506.php> [5-3-2020]

³ <https://www.poeziecentrum.be/sites/default/files/upload/lijst_stadsdichters_101213.pdf> [28-2-2020] Recentere cijfers dan deze zijn er bij mijn weten niet.

⁴ Zie ook de lezing van Bram Lambrecht tijdens het Comenius Colloquium 2019 in Bratislava, die de revanche van de poëzie overigens ter discussie stelt.

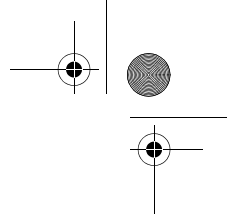


werd volgens Vaessens over het algemeen gezien als iets dat vooral voor een kleine groep van ingewijden werd geschreven (Vaessens, 2006, p. 27-46). Maar we zien ook hier een verandering. De poëzie treedt sinds eind twintigste eeuw steeds meer ‘buiten het boek’ en krijgt daarmee een ruimer bereik.⁵ Deze veranderingen in de manier waarop poëzie functioneert en zich manifesteert, hebben te maken met een veranderende opvatting over wat poëzie moet zijn en kan betekenen: een afzwakking van de autonomistische poëtica, ten gunste van poëzie als sociale praktijk.

Starik zag ‘de Eenzame uitvaart’ als een ‘sociale sculptuur’ (Starik, 2005, p. 23-24). Dit begrip ontleende hij aan de Duitse beeldend kunstenaar Joseph Beuys: een gebeurtenis tussen mensen onderling, veroorzaakt door een kunstenaar. De ‘sculptuur’ ontstaat tussen de dichter, de dode en de enkele aanwezigen. Naast een verontrustend tijdsbeeld documenteert ‘de Eenzame uitvaart’ vooral hoe dichters zich tot de anonieme dood verhouden en zich daarmee proberen te verstaan (Starik, 2005, p. 24). Starik noemde het project ‘een langzaam kunstwerk’, waarbij iedere dode een nieuw hoofdstuk schrijft in het grote boek van de vergetelheid. Volgens dichter Joke van Leeuwen, die in 2009 als Stadsdichter van Antwerpen de eerste Antwerpse Eenzame uitvaart begeleidde, vormen al die gedichten op de website van ‘de Eenzame uitvaart’ met elkaar een klein monument: ‘Het is allemaal poëzie over mens zijn van mensen die misschien moeite hadden om het leven vorm te geven’. (Van Hasselt e.a., 2017, p. 69)

In dit artikel komen na een korte beschrijving van de Eenzame uitvaart als dichterlijk en maatschappelijk project de volgende vragen aan de orde. Dichters schrijven een gedicht voor een onbekende overledene, iemand die in meerdere opzichten ‘niet gekend’ is. Wat zijn dat voor gedichten en in hoeverre ressembleren ze onder ‘gewone’ rouwpoëzie? Wat beweegt dichters om dit soort gelegenheidspoëzie voor onbekenden te schrijven en wat zegt de Eenzame uitvaart-poëzie over de poëzie van het nieuwe millennium?

⁵ *Spiegel der letteren* publiceerde in 2017 een themanummer over literatuur ‘buiten het boek’. Hierin wordt ingegaan op verschillende vormen van *non-books*: straatpoëzie, kaarten en kussenslopen, centsprenten etc. Volgens Kila van der Starre is poëzie is voor volwassenen in Nederland vooral een sociaal fenomeen dat collectief ervaren wordt. De manier waarop de meeste Nederlanders poëzie ervaren is tijdens een huwelijk of uitvaart, in mondelinge of geschreven vorm. Zie *Poëzie in Nederland. Een onderzoek naar hoe vaak en op welke manieren volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie*. Amsterdam: Stichting Lezen 2017, p. 13. <<https://www.lezen.nl/sites/default/files/Po%C3%ABzie%20in%20Nederland.pdf>> [28-2-2020] Zie ook Jeroen Dera, Sarah Posman en Kila van der Starre (red.) (2016). *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^e eeuw*. Nijmegen: Vantilt.



2. DE EENZAME UITVAART

In november 2002 startte F. Starik in Amsterdam ‘de Eenzame uitvaart’, naar een idee van de toenmalige Groningse stadsdichter Bart F.M. Droog. Droog bedacht bij zijn aanstelling als stadsdichter in 2002 om, namens de stad, de zogenaamde Eenzame uitvaart met een gedicht te verlichten. Het gaat hier om de uitvaart van de zogenoemde ‘sans papiers et sans familles’: vereenzaamde en verwaarloosde ouderen, verslaafden, dronkaards, bolletjesslikkers, zwerwers en illegalen. Starik wist de gemeente Amsterdam en het Letterenfonds voor zijn plan te winnen. Sinds de start in november 2002 tot en met november 2019 zijn er in Amsterdam 246 Eenzame uitvaarten verzorgd waarbij een dichter aanwezig was. Vanaf het begin heeft Starik naar eigen zeggen de ‘fine fleur van de dichtkunst’ benaderd om mee te werken aan de Eenzame uitvaarten (Starik, 2005, p. 17). ‘De inzet van dichters van bewezen kwaliteit’ was belangrijk voor het aanzien (en de financiering) van het project (Starik, 2019, p. 8).

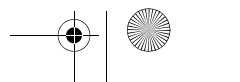
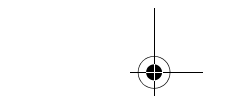
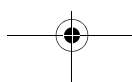
Het voorbeeld van Groningen en Amsterdam werd op allerlei plaatsen overgenomen. De website van de Nederlandse Stichting ‘de Eenzame uitvaart’ vermeldt naast Amsterdam, Antwerpen, Leuven en Utrecht ook Rotterdam, Den Haag, Zaanstad, Hengelo, Arnhem, en Groningen als plaatsen waar dichters bijdragen aan Eenzame uitvaarten.⁶ Ook stadsdichters van andere plaatsen die niet op deze website vermeld staan, bijvoorbeeld Nijmegen, rekenen inmiddels het meewerken aan Eenzame uitvaarten tot hun taak.⁷

Over de overledenen is vaak zeer weinig bekend, soms niet eens een naam of land van herkomst. Dichters schrijven op basis van die schaarse informatie toch een zo persoonlijk mogelijk gedicht. Ze worden betaald voor dit werk, net als de dragers. ‘Ze komen niet uit naastenliefde of van de kerk, maar namens de gemeenschap afscheid nemen, de maatschappij, de samenleving, waar wij dus niet samen in leefden.’ (Starik, 2005, p. 18)

De taak van de dichter is volgens Starik dienstbaar en delicaat: ‘de dichter staat in het gezelschap van de dragers en medewerkers van de Sociale Dienst in het niets te praten. Hij is de familie niet. Hij kan de vriendschap niet vervangen. De dichter brengt een saluut aan iemand die hij nooit heeft gekend, noch zal leren kennen. Aan iemand die niemand meer zal leren kennen.’ (Starik, 2005, p 8).

⁶ <<http://www.eenzameuitvaart.nl/de-stichting/>> [28-2-2020]

⁷ <<https://www.gelderlander.nl/nijmegen-e-o/niemand-op-je-begrafenis-behalve-de-stadsdichter~ab5a0c32/>> [21-6-2019]





Als start van het project dichtte hij:

N.N

Iedereen kent ze: de grauwe ruiten
die als doffe ogen in de gevels hangen
de gesloten leden, de moeie lappen
waarachter onzichtbare mensen wonen.

Iedereen kent ze: de onzichtbare mensen
die op banken en bedden liggen, achter
deuren zonder naam erop, iedereen kent ze
de deuren, de ramen, niet de mensen.

(Starik, 2005, p. 3).

Toen de Amsterdamse Eenzame uitvaart tien jaar bestond schreef Starik over een ‘schier eindeloze stoet gedichten, telkens nieuwe woorden, voor telkens een nieuwe dode geschreven, telkens opnieuw werd in de week voorafgaand aan een uitvaart intensief over een dode nagedacht, werd hem of haar een verhaal teruggegeven, telkens opnieuw dat minimale gebaar van liefde, van beschaving.’⁸

‘De Eenzame uitvaart’ kon al snel op veel belangstelling van de pers rekenen. Die werd echter verre gehouden van de begrafenis zelf, om kiesheidsredenen. Starik wilde geen deel uit gaan maken van de exhibitionistische media-rouwcultuur van zijn tijd: als voorbeeld hiervan noemde hij de collectieve rouw rondom bekende personen als André Hazes en Lady Di. Die publieke belangstelling voor ‘de Eenzame uitvaart’ past overigens helemaal in de door Bram Lambrecht met behulp van het werk van de Britse socioloog Tony Walter beschreven *revival of death* en postmoderne rouw in de westerse cultuur van de late twintigste en vroege eenentwintigste eeuw. Tot het einde van de twintigste eeuw was het rouwen een persoonlijk en psychologisch proces en was de dood uit de publieke ruimte verbannen. Vanaf de jaren negentig van de twintigste eeuw kwam daar volgens Walter verandering in. De eenentwintigste eeuw wordt gekenmerkt door een herwaardering van een publieke uitdrukking van emoties en een sociale beleving van rouw. (Lambrecht, 2018, p. 107; zie ook de inleiding van dit nummer). In navolging van Lambrecht zie ik de belangstelling (van pers én publiek) voor de Eenzame uitvaart tegen deze achtergrond van de herwaardering van de publieke uitdrukking van persoonlijke emoties.

⁸ <<http://www.eenzameuitvaart.nl/tien-jaar-eenzame-uitvaarten/>> [28-2-2020]

Starik was dus wars van de aanwezigheid van de pers bij de begrafenissen, maar hij publiceerde wel drie boeken over ‘De Eenzame uitvaart’ (Starik, 2005, 2011 en (postuum) 2019) en ook Maarten Inghels, de eerste coördinator van de Eenzame uitvaart in Antwerpen dat in 2009 mee ging doen, bracht een boek uit (Inghels, 2013). Daarnaast wordt van de Eenzame uitvaarten in Amsterdam, Leuven en Antwerpen systematisch verslag gedaan op de respectievelijke Nederlandse en Vlaamse websites <http://www.eenzameuitvaart.nl/> en <http://www.eenzameuitvaart.be/>. Daarop wordt het gedicht geplaatst met een kort geanonimiseerd verslag van de coördinator over datgene wat bekend is over de overledene, de omstandigheden van overlijden, de contacten met de ‘dichter van dienst’ en ten slotte een beschrijving van de begrafenis of crematie. In totaal zijn er op beide websites in november 2019 meer dan 450 Eenzame uitvaart-gedichten gepubliceerd.⁹

Na Stariks overlijden in maart 2018 heeft journalist Joris van Casteren de coördinatie van het Amsterdamse project overgenomen. Aanvankelijk nam hij de werkwijze van Starik over, maar sinds oktober 2019 publiceert hij maandelijks een paginagroot verslag van een van de Eenzame uitvaarten in *De Volkskrant*.¹⁰ Daarbij besteedt Van Casteren vooral aandacht aan de achtergronden van de overledene. Het gedicht is daarbij een voetnoot. Deze nieuwe aanpak is van diverse zijden bekritiseerd: sensatiezucht lijkt de boventoon te gaan voeren. Deze publicaties geven de Eenzame uitvaart weliswaar een veel groter podium, maar staan ver van de meer ingetogen opzet van Starik.¹¹

3. EEN SPECIFIEKE VORM VAN ROUWPOËZIE

Hoe ziet dat ‘langzame kunstwerk’, zoals Starik het project noemde, eruit? De dichters schrijven rouwpoëzie en nemen deel aan het ritueel van de uitvaart. In hoeverre komen de gedichten voor de Eenzame uitvaart dan overeen met ‘gewone’ rouwpoëzie? Neerlandicus Bertram Mourits publiceerde in 2006 in

⁹ In november 2019 vermelden de beide websites in totaal 246 Eenzame uitvaarten in Amsterdam, 14 in Utrecht, 44 uit Den Haag, 21 in Rotterdam, 114 in Antwerpen, en 24 in Leuven. De website is niet helemaal geactualiseerd. Ook worden niet in al deze plaatsen nog Eenzame uitvaarten gehouden.

¹⁰ Zie bijvoorbeeld <<https://www.volkskrant.nl/mensen/het-beeldwitte-doodgeboren-meisje-werd-eenzaam-opgebaard-in-een-mandje-bcfb20f10/>> [28-2-2020]

¹¹ <<https://www.parool.nl/columns-opinie/joris-van-casteren-ziet-de-eenzame-uitvaart-als-literair-podium-bb611800/>>[28-2-2020]
Vanaf januari 2020 publiceert *Stoep*, een bijlage van de Daklozenkrant (editie Randstad), drie-wekelijks een Eenzame Uitvaart-gedicht.

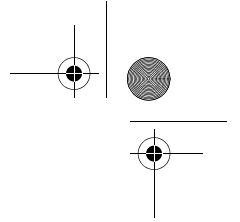
het tijdschrift *Raster* het eerste wetenschappelijke artikel over de poëzie van de Eenzame uitvaart. Hij benoemde daarin een viertal kenmerken van de tot dan toe gepubliceerde Eenzame uitvaart-gedichten. In de eerste plaats stelde hij vast dat de gedichten vrij traditioneel van vorm zijn. Bij het begin van het project had Starik, om de enigszins voor moeilijke poëzie huiverige ambtenaren van de Sociale Dienst van zijn voorstel te overtuigen, gezegd: ‘we gaan voor het sonnet’. Dat is niet helemaal het geval, maar de Eenzame uitvaart-gedichten zijn inderdaad geen abstracte poëzie. Daarnaast vertonen de gedichten volgens Mourits een grote terughoudendheid ten opzichte van de doodsoorzaak of de omstandigheden waarin het lichaam is gevonden. Dat is niet zo verrassend. De gedichten zijn immers bedoeld om met respect stil te staan bij de overledene en dan is al te veel concreetheid niet welkom. De gedichten staan ten derde vooral vol met vragen. Hoe komt het toch dat iemand zo eenzaam achterblijft dat er niemand op de begrafenis komt? Ten slotte stellen de dichters ook vragen over het nut van hun eigen aanwezigheid en over de zin van hun optreden.

Mourits ging niet in op het feit dat de Eenzame uitvaart-gedichten een heel specifieke vorm van rouwpoëzie zijn. Rouwpoëzie is volgens het *Algemeen letterkundig lexicon* gelegenheidspoëzie met betrekking tot dood, rouw en begrafenis. De klassieke funeraire poëzie bevat doorgaans vaste onderdelen: *laus* (lofprijzing), *luctus* (klacht) en *consolatio* (vertroosting). Volgens Gillis Dorleijn komen deze onderdelen ook voor in veel hedendaagse rouwpoëzie en zijn deze drie elementen tevens universele, antropologische categorieën bij rouwbeklag. (Dorleijn, 2018, p. 295). In hoeverre en op welke manier zien we deze structuur uit hedendaagse rouwpoëzie ook in de gedichten van ‘de Eenzame uitvaart’?

LAUS

In de funeraire gedichten die worden geschreven ter nagedachtenis van bekende personen wordt in de lofprijzing stilgestaan bij hun *faits et gestes*. Maar hoe gaat een Eenzame uitvaart hiermee om, aangezien er over de overledene vaak bijna niets bekend is en er ook geen familieband bestaat tussen dichter en overledene? Puur tekstinhoudelijk kun je constateren dat de lofprijzing in deze gedichten ontbreekt: ‘Waarheid, meneer, wat moeten we daarmee. / Te pijnlijk om te willen zien. (...)’ dicht Eva Gerlach (Starik, 2011, p. 13).

Er valt echter iets voor te zeggen om het hele project van ‘de Eenzame uitvaart’ als een *laudatio* op te vatten, niet zozeer voor een specifieke overle-



dene, maar als ode aan de poëzie, die aan de ‘ongezienen’ alsnog aandacht geeft. Het maakt volgens Starik verschil als er een dichter komt, om op het laatst nog iets te zeggen, de overgang tussen leven en dood te bezegelen met ‘een gedicht dat de gebeurtenis boven zichzelf uittilt, dat de dode een ogenschijnlijke identiteit verleent, glans geeft aan het waardeloze, zelfs schaamtvolle moment, het besef dat er niemand kwam.’ (Starik, 2005, p. 18). Joke van Leeuwen citeert in haar interview met Hester van Hasselt in dit verband de bekende regel van Gerard Reve: ‘In al zijn eenvoud is het toch een waardig moment (...) “Het is gezien, het is niet onopgemerkt gebleven.”’ (Van Hasselt e.a., 2017, p. 70).

Wijlen Eberhart van der Laan was ten tijde van zijn burgemeesterschap van Amsterdam beschermheer van ‘de Eenzame uitvaart’. Hij wees op het groeiende aantal eenzamen in de samenleving en op het feit dat dit vaak ongezien en onbesproken blijft. De Eenzame uitvaart noemde hij een teken van waardigheid: ‘Dat wat voor het slordige oog zinloos lijkt, is een ultiem gebaar van beschaving.’ (Van Hasselt e.a., 2017, p. 12)

LUCTUS

Dit ultieme gebaar van beschaving houdt verband met *luctus*, het tweede element van de rouwpoëzie: de klacht, die we in het geval van ‘de Eenzame uitvaart’ kunnen opvatten als ‘maatschappelijke (aan)klacht’. Het gaat hier niet zoals bij de ‘gewone’ rouwpoëzie om een uiting van persoonlijk verdriet van de dichter, maar om een aanklacht tegen de omstandigheden waarin de overledene heeft geleefd, of waarin deze na zijn dood is aangetroffen. Een voorbeeld daarvan zien we bij de Vlaamse dichter-performer Andy Fierens:

verborgen sterven tussen
het feestgedruis van ’t zuid
in een straat die ruikt naar
helden en naar bier. het kon.

niemand zat te wachten op
een nieuwe godot. politie was
je vriend die je eindelijk vond.
de wereld maalt niet sneller
of trager. (...)

(Inghels, 2013, p. 163)



Bij uitingen van rouw komt volgens Dorleijn heel vaak de gedachte aan twee werelden op, zoals in het *Egidiuslied*: de overledene is in de andere wereld, het ik is nog hier, zonder de overledene (Dorleijn, 2018, p. 294-295). In ‘gewone’ rouwpoëzie veroorzaakt dat ‘voorgoed gescheiden zijn’ verdriet. Bij de Eenzame uitvaart-gedichten is er ook geregeld sprake van ‘twee werelden’, maar functioneert deze troep eerder als een *memento mori* voor de achterblijvers. De gedichten vallen vaak in twee delen uiteen: een deel van het gedicht is gewijd aan de dode of de dood, een ander deel aan de achterblijvers: de dichter, de maatschappij, ‘wij’, de nog levenden. Vaak verschuift in de loop van een gedicht het perspectief van de overledene naar de dichter, of naar het publiek in het algemeen. Een voorbeeld daarvan zien we in het gedicht ‘Luiden de klokken’ van Starik. Daarin wordt de overledene aangesproken, in het ‘gezelschap’ van de personen rond zijn graf:

Daar staan we, op de winterse morgen verzameld
rond de kist van u, meneer Duits, van wie we weten
dat hij leefde, lang leefde, wisten ook voor mij
luiden de klokken straks een laatste keer.

(...)

Terwijl wij u hier naar uw windstille woning dragen,
langs duizend vogels luisterend fluisterend
over de Noorderbegraafplaats,

luiden de klokken op Oost, op West
en op Zuid, luiden de klokken overal
mensen uit. Dag meneer Duits.

(Starik, 2005, p. 166-167)

CONSOLATIO

Ook het derde klassieke element, de *consolatio*, komt in verschillende Eenzame uitvaart-gedichten voor. De troost is hier echter vooral gericht op de overledene, er zijn immers geen nabestaanden bij de uitvaart aanwezig voor wie het gedicht een troost zou kunnen zijn, en de dichter is niet als nabestaande bij de begrafenis betrokken. De troost geldt dus de overledene. In de gedichten wordt de overledene naar een gelukkiger moment vervoerd dan de eenzame dood. Het vervolg van het hiervoor geciteerde gedicht van Fierens is hiervan een voorbeeld:



(...) ga zitten en kijk rond. de kamer
is veranderd in een eindeloos
luilekkerland. vlei je neer, je ligt
nu op een zuiders strand. de
schelpen zingen oude liefdes
in je oor. voel je die gloed?
sluit je ogen. adem zachtjes uit.

(Inghels, 2013, p. 163)

Dichters schenken de overledene vaak als troost een alternatief, verzonnen leven, zoals Starik in 'I.M. Michael', waarin de overledene in elke strofe van het gedicht een geschenk krijgt: een vader, een moeder, een stevige maaltijd, een huis. In de slotstrofes dicht Starik: 'Ik geef je vrij reizen. Ik zal je ontsnappen [...] Ik geef je een eind en het eind komt te vroeg.' (Starik, 2005, p. 213-214. Het gedicht 'J.V.L' van Joke van Leeuwen over een vereenzaamde oudere die gevonden werd achter gesloten gordijnen schenkt de overledene een 'afterlife' na de dood en besluit met de regels

Waar u nu ook mag zijn waar u niet bent,
we zullen weten dat u heeft geleefd en liefgehad
en dat daar de gordijnen open moeten.

(Inghels, 2013, p. 21)

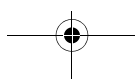
Maarten Inghels laat de maan een walsje draaien voor de overledene:

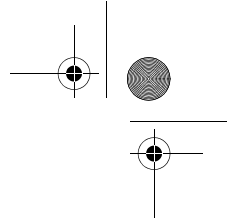
Van elke ster kennen we de naam
zoals de maan als laatste man
uw gedaantes onthield.
Ik wil geloven dat hij vannacht
enkel voor u een walsje draait.

(Inghels, 2013, p. 54)

4. ROUWPOËZIE: TROOST DOOR DE VORM

Dorleijn benadrukt vooral de troost die door de vorm van het gedicht wordt bewerkstelligd doordat gebruik wordt gemaakt van de rituele werking van taal, bijvoorbeeld door het gebruik van herhalingen (Dorleijn, 2018, p. 294-295). Volgens Dorleijn (2018, p. 303) is het de vormgeving van rouw en wat





die met zich meesleept waarin de rechtvaardiging en functie van rouwpoëzie gelegen zijn. Het schrijven, lezen en uitspreken van een rouwgedicht heeft een rituele functie. Als de rouw is vormgegeven, draagt dat volgens hem bij aan troost. In het hierboven geciteerde fragment uit een gedicht van Starik 'I.M. Michael' werkt de herhaling van 'ik geef je, ik laat je, ik zal je...' bezwerend en troostend.

Op deze manier functioneert poëzie als een *incantatie*, een spreuk waarmee men op bovennatuurlijke wijze iets kan bewerkstelligen. Soms komt de dode zelfs tot leven in het gedicht. Dat is te zien in het gedicht van Kees 't Hart voor een Haagse Eenzame uitvaart:

Ik stel me stemmen voor uw stem
Uw vader en uw moeder een stad
Een straat een gezicht een ochtendlicht
Heel even bent u daar in dit gedicht

Perzische man uit Bandar Anzali
Havenstad aan de Kaspische Zee

(Den Haag, Eenzame uitvaart nr. 36)

Een zeer veel voorkomende stijlfiguur van de Eenzame uitvaart-poëzie is dat iemand wordt aangesproken in de vorm van een 'je': de zogenaamde 'apostrofe', de in poëzie veelvuldig voorkomende taalsituatie. Deze apostrofe treffen we in heel veel Eenzame uitvaart-gedichten aan. In het gedicht van Ester Naomi Perquin is de 'je' de overledene:

Ze hebben je gevonden op een zondag toen het waaide,
hoewel je stil lag en onvindbaar was. Ver weg.
Ook op een beeldscherm glip je door de mazen van het net.
Je hebt jezelf sociaal online geplaatst: je naam,
je leeftijd en je stad. (...)

(Rotterdam, Eenzame uitvaart 11)¹²

Vergelijkbaar is de aanspreekvorm in het gedicht van F. Starik:

Meneer,
u schreef op uw kalender
wat de dag u brengen zou: maandag wasdag,

¹² De genummerde geciteerde gedichten zijn met behulp van het nummer en de locatie te vinden op www.eenzameuitvaart.nl.



op woensdag de markt, u heeft in ieder geval
aandachtig geleefd. U ruimde netjes op.

(Amsterdam, Eenzame uitvaart 192)

Het kan ook de aarde zijn zoals in het gedicht van Menno Wigman:

Aarde, wees niet streng
voor deze man die honderd sleutels had,
nu zonder reiskompas een pad aftast
en hier zijn eerste nacht doorbrengt.

(Amsterdam, Eenzame uitvaart 144)

Bram Lambrecht formuleerde in zijn artikel 'De kunst van het rouwen. Enquist, Knibbe en de waarde van hedendaagse rouwpoëzie' (Lambrecht, 2018) na analyse van het werk van deze twee dichters kenmerken van autobiografische rouwpoëzie. En hoewel de autobiografische aanleiding en het daarmee samenhangende persoonlijke rouwproces in de Eenzame uitvaart-gedichten natuurlijk ontbreekt, zijn er toch ook verschillende overeenkomsten aan te wijzen tussen beide typen rouwgedichten.

In zowel autobiografische als Eenzame uitvaart-poëzie worden veel existentiële vragen gesteld over de zin van het leven en het waarom van de dood. Omdat er vaak weinig over de overledene bekend is bevatten de gedichten, zoals Mourits (2006) al stelde, inderdaad veel vragen, zoals in het gedicht van Perquin:

Dus is het helder
dat je zoekt. Maar wat?
(...) waar had je op gehoopt?

(Rotterdam, Eenzame uitvaart 11)

Enquist en Knibbe gebruiken daarvoor vaak de zogenaamde ellips, de onvolledige zin. Deze vorm symboliseert volgens Lambrecht de onzegbaarheid en onbeantwoordbaarheid van die vragen. Die ellips heb ik in dit corpus alleen gezien bij Joke van Leeuwen (die deze vorm in haar poëzie sowieso heel veel gebruikt) en soms bij Starik. Dit lijkt dus meer een persoonlijk stijlmiddel van bepaalde dichters dan typerend voor rouwpoëzie.

Lambrecht constateert daarnaast dat Knibbe en Enquist in hun rouwpoëzie de eigen ervaring veralgemeniseren door te schrijven over 'wij' en 'men'. Dit



veralgemeniseren zagen we ook bij verschillende Eenzame uitvaartgedichten. Het effect hiervan is inclusiviteit: het geeft de overledene alsnog een plaats.

Lambrecht vond ook veel verwijzingen naar funeraire rituelen, mythes, naar bestaande culturele en religieuze sjablonen, ‘thanatropes’ zoals Watkin (2004) die noemt. Lambrecht laat zien dat dit een vaker voorkomend procedé is in ‘gewone’ rouwpoëzie, waarmee in dat geval de eigen ervaring wordt veralgemeeniseerd (Lambrecht 2018, p. 109). Ook in de Eenzame uitvaart-poëzie komen veel ‘thanatropes’ voor, bijvoorbeeld bij Eva Gerlach:

In dit gedicht had ik u uit ontbinding
willen wekken. Uit uw windsels u
loswikkelen, thuisbrengen, laten lopen
(‘kom uit, meneer van Golden!’), maar ik maak
geen schijn van kans. Alleman mocht van u
verrotten, u inclus. Onaangeraakt
verhaallos dood in een betonnen pand.

(Starik, 2005, p. 59)

In dit fragment zien we een verwijzing naar het Bijbelverhaal uit Johannes 11:43, waarin Jezus een wonder verricht en met de woorden ‘Lazarus kom uit’ de dode tot leven wekt. Dit citeren en verwijzen komt zeer regelmatig voor. De dichters gebruiken motieven uit de Bijbel, mythologie en andere literatuur, waarmee deze teksten een meer universele reikwijdte krijgen.

Ook in het gedicht van Simon Vinkenoog voor een bolletjesslikker is sprake van intertekstualiteit. Hij roept niet alleen ‘Mama Coca, godin van de Andes’ aan, maar ook Santa Barbara (de naamgeefster van de Amsterdamse begraafplaats waar de uitvaart plaats vond) en sluit af met een verwijzing naar de Latijnse Dodenmis *In paradisum*:

O Mama Coca, O Santa Barbara
ontferm U over Oladeji Akinijemi Unibondo,
heet hem welkom in de oorden van rust, vrede en stilte
waar wij geen weet van hebben – zolang wij nog levende
mensen op zoek naar roes zijn, zuchtig –
laat zijn leven niet voor niets geweest zijn.
O weerloosheid, te wapen!
Mogen de engelen U begeleiden naar het Paradijs.

(Starik, 2005, p. 76)

In het gedicht 'A.D.S' van de Antwerpse dichter Andy Fierens spreekt de dichter met de dode af, dat hij een muntstuk zal klaar leggen voor de overtocht:

bij zonsopgang herkent men de contouren
van een gezicht in de Monte Cara. daar zal
ik je groeten, aan de voet een muntstuk laten
voor de overtocht.

(Inghels, 2013, p. 79)

In een gedicht voor R.G. schrijft dezelfde dichter:

Men wist mij weinig te vertellen over jou, ik onthou je
als een Crusoe wiens leven schipbreuk leed en die
aanspoelde in een Antwerpse flat. Je poetsvrouw
heette Vrijdag. Verder kwam er geen kat.

(Inghels, 2013, p. 116)

Een gedicht van Joke van Leeuwen verwijst naar regels uit het beroemde liefdesonnet (*Amoretti* 75) van Edmund Spenser: 'One day I wrote her name upon the sand, but came the waves and washed it away':

Zijn namennaam, die langzaam dunne code werd,
zal ik die eens hard roepen op dit gras?
[....]
Of schrijven in het zand, bij eb, met een gejut stuk hout?
(Dan neemt de vloed hem mee, de zee van namen in
waar hoge golven ze dag in dag uit herhalen.)

(Inghels, 2013, p.103)

Voor een Chinese overledene varieert de Nederlandse dichter en vertaler Catharina Blaauwendraad op een tekst van Tê Sjang:

De kar, zegt Tê Sjang,
gaat traag naar de top
en kraakt in haar gang,
maar snel daalt zij af
en vindt licht het graf.

(Starik, 2011, p. 133).

Met deze intertekstuele verwijzingen naar Bijbel, mythologie en wereldliteratuur krijgt het voor één eenzame overledene geschreven gedicht een algemener, de gelegenheid overstijgend karakter.

5. ‘EEN ZACHT GEBAAAR’. WAT BEWEEGT DICHTERS OM AAN DIT PROJECT MEE TE DOEN?

Volgens Mourits (2006, p. 117-118) twijfelen de Eenzame uitvaart-dichters ook over het nut van hun eigen aanwezigheid en over de zin van hun optreden. Die observatie wordt in interviews met dichters niet onderschreven. Fotografe Bianca Sijstermans en journaliste Hester van Hasselt volgen de Eenzame uitvaart al een aantal jaren en hebben er inmiddels drie tentoonstellingen aan gewijd. Voor hun meest recente tentoonstelling (in het Nederlands Uitvaart Museum Tot Zover) en het boek *Hier besta ik. In eenzaamheid gestorven* (2017) interviewden ze twaalf dichters die in de afgelopen jaren meerdere gedichten schreven voor een Eenzame uitvaart. Dichters ervaren hun aanwezigheid en hun gedicht als uiterst relevant. De Nederlandse dichters Anneke Brassinga en Neeltje Maria Min beschrijven hun taak binnen de ‘Poule des Doods’ (zoals Starik zijn aan de Amsterdamse uitvaarten meewerkende dichters noemde) als ‘Opdracht’, die je niet kunt weigeren. Daarvoor zetten ze alles aan de kant. (Starik, 2011, p. 119).

Wél wordt in de poëzie soms het onmogelijke van deze Opdracht benoemd, bijvoorbeeld in het hiervoor al geciteerde gedicht schrijft Eva Gerlach voor een dode die pas na anderhalf jaar in zijn woning werd gevonden.

In dit gedicht had ik u uit ontbinding
willen wekken. Uit uw windsels u
loswikkelen, thuisbrengen, laten lopen
(‘kom uit, meneer van Golden!’), maar ik maak
geen schijn van kans. (...)

(Starik, 2005, p. 59)

Deze twijfel aan de mogelijkheden van de poëzie ventileert eerder een taalopvatting, dan twijfel aan het nut van het project als zodanig, gezien de jarenlange trouwe deelname van Gerlach aan de Amsterdamse Eenzame uitvaart (Starik, 2019, p.7). Die taal- en poëzietwijfel brengen Bram Lambrecht ertoe om te stellen dat er in de poëzie voor de Eenzame uitvaart toch nog sporen van modernisme en postmodernisme voorkomen (Lambrecht, 2019, 6). Maar

volgens Menno Wigman is het goede aan de gedichten van de Eenzame uitvaart juist dat ze nooit vrijblijvend zijn. Het maakt van de kunst iets heel prangends, noodzakelijks (Van Hasselt e.a., 2017, p.19). Wim Brands stelde in deze context dat poëzie volstrekt nutteloos is en dat vooral ook moet blijven. Toch wordt iets daarvan opgeheven als je op een Eenzame uitvaart bent: ‘Er gaat toch iets mee. Je doet het voor de overledene. Je vertegenwoordigt de afwezigheid van alles en iedereen.’ (Van Hasselt e.a., 2017, p.117)

Ester Naomi Perquin formuleerde dit gevoel als volgt:

Dichten is normaal gesproken iets wat zich afspeelt tussen mij en het gedicht (...) het is evident dat er bij het schrijven voor de ‘eenzame uitvaart’ een afwezige aanschuift. Dat maakt dat je je tot iets anders moet verhouden dan alleen taal.(...) in de vorm van een afwezigheid is hij dringend aanwezig (...), en dat flakkert nog heel lang op, iedere keer als iemand dat gedicht leest. Schrijven voor de eenzame uitvaart is ‘zichtbaar maken wat ontbreekt’. Niemand had het gemist als je het niet gedaan had. Het gaat om een zacht gebaar. (Van Hasselt e.a., 2017, p. 50-51)

Catharina Blaauwendraad stelt in dit verband dat de mooiste momenten ‘de momenten zijn dat je daar staat en je niet hoeft af te vragen of het zin heeft. Dat je gewoon even voelt dat het ertoe doet wanneer iemand de moeite neemt stil te staan bij een ander.’ (Starik, 2011, p. 118-119).

Enkele dichters benoemen ook expliciet de relatie tussen dichten en de dood: dichters willen iets maken dat hen overleeft. Schrijven kan de tijd stil zetten, in ieder geval tijdelijk. Maar de Nederlandse dichter en literair criticus Maria Barnas zegt ook: ‘Juist als taal je instrument is, is de dood de koningin van wat je niet kunt beschrijven. Dood staat boven alles’. (Van Hasselt e.a., 2017, p. 109)

Naast reflecties op hun metier en over de zin van het schrijven van poëzie voor de Eenzame uitvaart, benadrukken dichters in de interviews ook de maatschappelijke kant van hun deelname. Zij noemen het in de eerste plaats de plicht van de samenleving om waardig en respectvol afscheid te nemen, soms ook uit plaatsvervangende schaamte en schuldgevoel. Volgens Eva Gerlach is: ‘liefdeloosheid (...) de kern van al die uitvaarten. Je kunt dat niet meer goedmaken (...). Daar sta je dan op de begrafenis: te laat. Ik ook: te laat. Als je iets had willen doen, had je eerder moeten zijn. Evengoed – men doet wat men kan, ook als het eigenlijk niet kan, juist dan uit alle macht.’ (Van Hasselt e.a., 2017, p.35).

In overeenstemming met wat Dorleijn (2018, p. 303) en Lambrecht (2018, p. 107) als functie van hedendaagse rouwpoëzie benoemen, zien verschillende dichters hun bijdrage aan de Eenzame uitvaart als een ritueel. Bernard Dewulf meent dat poëzie het dichtst bij een gebed of een psalm komt. Het talige is van belang bij een afscheid, je moet iets uitspreken, net als in een misviering. Goede poëzie heeft volgens hem iets ritueels, iets bezwerends (Van Hasselt e.a., 2017, p. 98-99). Anneke Brassinga stelt: ‘Met een gedicht kun je een uitvaart plegen. Een rouwzang. Ik geloof dat je poëzie daarvoor wel mag gebruiken. Je legt iemand te rusten in die woorden. Je voltrekt een soort ritueel.’ (Van Hasselt e.a., 2017, p. 27)

Eva Gerlach zegt dit ook in haar interview: ‘Ik spreek het gedicht uit (...) voor iemand in de kist die niet luistert. Je doet het voor het ritueel. Je doet het voor de leegte. In het volle besef dat het futiel is, heb ik toch steeds het gevoel dat ik iets zinvol aan het doen ben.’ (Van Hasselt e.a., 2017, p. 35). Volgens Joke van Leeuwen komt dat door de samengebalde vorm van poëzie: door de manier waarop je herinneringen en gevoelens onder woorden brengt, wordt er iets doorgegeven. (Van Hasselt e.a., 2017, p. 68)

6. GELEGENHEIDSPOEZIE IN HET NIEUWE MILLENNIUM

In hoeverre zijn de gedichten voor de Eenzame uitvaart eenmalig gelegenheidswerk? Dichters gaan verschillend om met de poëzie die ze voor de Eenzame uitvaart hebben gemaakt. Menno Wigman droeg bijvoorbeeld ‘Bij de gemeentekist van mevrouw P.’ vaak voor tijdens optredens en nam ook verschillende van zijn Eenzame uitvaart-gedichten op in zijn bundels, net als bijvoorbeeld Joke van Leeuwen, Tsead Bruinja en Rogi Wieg. Anneke Brassinga en Judith Herzberg beschouwen een gedicht voor de Eenzame uitvaart wel zuiver als een gelegenheidswerk, dat ze nooit in een eigen bundel zullen opnemen of nog eens zullen voordragen, ‘het ding bestaat zuiver in het moment’ (Starik, 2011, p. 120). Voor Starik, het ‘publieke gezicht’ van het project, betekende de Eenzame uitvaart een *commitment for life* (Starik 2011, p. 119-120). Hij pleitte ermee voor nuttige kunst, ‘voor poëzie die midden in het leven staat, zelfs al vinden wij dat leven in de dood’ (Starik, 2005, p. 24). Dat vanaf het begin ‘dichters van bewezen kwaliteit’ meewerkten, was belangrijk voor het aanzien van het project (Starik, 2019, p. 8). Dit heeft, net als veel werk van de Dichters des Vaderlands, zeker het aanzien van het genre van de gelegenheidspoëzie verhoogd.

In hun ‘Ter inleiding’ beschrijven de redacteuren van *Dichters van het nieuwe millennium* (Dera e.a., 2016, p. 8-9) wel de publieke oriëntatie van de hedendaagse poëzie, waarmee zij vooral het grotere aandeel van poëzie in de publieke ruimte en het zoeken van een breder publiek voor poëzie bedoelen. De even evidente draai richting de sociale opdracht van poëzie zoals die bijvoorbeeld door Dichters des Vaderlands als Nasr en Perquin werd geschreven, en zoals we die bij de Eenzame uitvaart hebben gezien, ontbreekt echter in hun beschrijving.

Ook de beschrijving van Dera e.a. van ‘het grote onderwerp van de hedendaagse poëzie’ lijkt te eendimensionaal. Dat onderwerp is volgens Dera e.a. nl. ‘nog steeds het lyrisch subject’. De vraag die alle dichters bezighoudt, is ‘hoe het ik zich al dan niet weet stand te houden in een wereld die voor sommigen te groot en te vol is, en voor anderen te klein(geestig) en te koud’ (Dera, 2016, p. 13). In de poëzie voor de Eenzame uitvaart worden deze vragen ook gesteld, maar dan vooral naar aanleiding van het lot van een ‘lyrisch object’, de eenzaam gestorven mens. De poëtica in deze poëzie is dus niet individualistisch ik-gecentreerd, maar relationeel, gericht op een onbekende ander, waarvan namens de gemeenschap afscheid genomen wordt.

Dichters bij de Eenzame uitvaart slagen er zo in om hedendaagse gelegenhedspoëzie een nieuwe impuls én een sociale dimensie te geven. Met deze gedichten bereiken ze een breed, divers en zelfs internationaal publiek: zeer beperkt tijdens de gelegenheid zelf, maar veel ruimer door de boekpublicaties van Starik en Inghels, de beide websites, de stukken in de pers en de documentaires op tv, en ook door de optredens van dichters die hun gedichten voor de Eenzame uitvaart voordroegen bij andere gelegenheden.¹³

Bibliografie

Algemeen letterkundig lexicon <https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/>

Dera, Jeroen, Posman, Sarah & Van der Starre, Kila (red.) (2016). *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^e eeuw*. Nijmegen: Vantilt.

Dorleijn, Gillis (2018). “O krancke troost”. Poëzie en rouw in de Nederlandse letterkunde.’ In: Ramakers, Bart (red.) *Memento Mori. Sterben und Begraben in einem ruralen Grenzgebiet. Sterven en begraven in een rurale grensregio*. Groningen/Wageningen: Nederlands Agronomisch Historisch Instituut, p. 291-309.

¹³ In 2016 verscheen een selectie van Antwerpse en Amsterdamse gedichten in *Das Einsame Begräbnis*, in 2018 kwam er een Engelse editie: *The Lonely Funeral*.

- Inghels, Maarten** (2013). *De eenzame uitvaart. Veertig verhalen en gedichten bij vergeten levens*. Antwerpen, De Bezige Bij.
- Lambrecht, Bram** (2018). 'De kunst van het rouwen. Enquist, Knibbe en de waarde van hedendaagse rouwpoëzie'. In: Duyvendak, Lizet en Jan Oosterholt (red.), *Uit de marge. Kanttekeningen bij de cultuurhistorische canon*. Hilversum: Verloren, p. 105-112.
- Lambrecht, Bram** (2019). 'Een wankel brug tussen leven en dood. De poëzie van 'De eenzame uitvaart''. Presented at the *Bruggen slaan. Comenius regionaal colloquium neerlandicum*, Bratislava, 29 May 2019-01 Jun 2019. ['A reluctant revenge? The poetry of De eenzame uitvaart' in *Dutch Crossing. Journal of Low Countries Studies* (2020)].
- Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, <https://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/>.
- Mareel, Samuel & Van der Starre, Kila** (ed.) (2017). 'Buiten het boek'. *Spiegel der Letteren* 59/2-3: 161-169.
- Mourits, Bertram** (2006). 'Hallo hallo. De poëzie van de Eenzame uitvaart'. *Raster* vol. 115: 116-122.
- Starik, F.** (2005). *De eenzame uitvaart. Hoe dichters eenzame doden op hun laatste tocht vergezellen*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Starik, F.** (2011). *Een steek diep. Schetsen van verloren levens*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Starik, F.** (2019), *Dichter van dienst over De eenzame uitvaart*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Van der Starre, Kila** (2017). *Poëzie in Nederland Een onderzoek naar hoe vaak en op welke manieren volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie*. Amsterdam: Stichting Lezen.
- Van Hasselt, Hester & Sijstermans, Bianca** (2017). *Hier besta ik. In eenzaamheid gestorven*. Amsterdam: Querido.
- Vaessens, Thomas** (2006). *Ongerijmd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd*. Amsterdam/Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens, Thomas** (2009). *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt.
- Walter, Tony** (1994). *The revival of death*. London/New York: Routledge.
- Walter, Tony** (2007). 'Modern Grief, Postmodern Grief'. *International Review of Sociology* 17/1, 167-178.
- Walter, Tony** (2017). *What death means now. Thinking critically about dying and grieving*. Bristol/Chicago: Policy Press.
- Watkin, William** (2004) *On Mourning. Theories of Loss in Modern Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.



Websites

<https://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/>

<https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/>

<<http://www.eenzameuitvaart.nl/>>

<<http://www.eenzameuitvaart.be/>>

<<https://www.ntr.nl/Het-Uur-van-de-Wolf/6/tekst/Poule-des-Doods/174>>

[Documentaire Astrid Bussink 'Poule des Doods'. Productie: Zeppers Film & TV (2012)]

<https://www.poeziecentrum.be/sites/default/files/upload/lijst_stadsdichters_101213.pdf>

<<https://straatpoezie.nl/>>

