

“O krancke troost”

Poëzie en rouw in de Nederlandse letterkunde

Gillis Dorleijn

Egidius

Het bekendste rouwgedicht uit de Nederlandse letterkunde is tegelijkertijd ook zowat het oudste voorbeeld van rouwbeklag op rijm in de Nederlanden. Het gaat om het zogenaamde Egidiuslied uit het laat veertiende-eeuwse Gruuthusehandschrift.⁵⁷ Hier volgt de tekst:

Egidius waer bestu bleven
 Mi lanct na di gheselle mijn
 Du coors die doot du liets mi tleven
 Dat was gheselschap goet ende fijn
 Het sceen teen moeste ghestorven sijn

Nu bestu in den troon verheven
 Claerre dan der zonnen scijn
 Alle vruecht es di ghegheven

Egidius waer bestu bleven
 Mi lanct na di gheselle mijn
 Du coors die doot du liets mi tleven

Nu bidt vor mi ic moet noch sneven
 Ende in de weerelt liden pijn
 Verware mijn stede di beneven
 Ic moet noch zinghen een liedekijn
 Nochtan moet emmer ghestorven sijn

Egidius waer bestu bleven
 Mi lanct na di gheselle mijn
 Du coors die doot du liets mi tleven
 Dat was gheselschap goet ende fijn
 Het sceen teen moeste ghestorven sijn

⁵⁷ Zie voor nadere informatie <http://www.kb.nl/bladerboeken/gruuthusehandschrift> (27 augustus 2014).

Over dit gedicht is veel geschreven en het is oneindig vaak in bloemlezingen opgenomen.⁵⁸ Twee aspecten van de tekst verdienen aandacht, de inhoud en de vorm. Centraal staat de pijn van het lyrisch subject dat hij zijn vriend moet missen, want het was zo goed met zijn “gheselle” te verkeren. Er is wel een troost, want de gestorvene heeft het nu goed, hij is in de hemel opgenomen (“in den troon”) en daar is “vruecht”. Maar het is een troost met scherpe kantjes, want de ik moet nog op aarde blijven en daar “liden pijn”. Hij legt zich neer bij het onoverkomelijke, hetgeen wordt uitgedrukt in een sententie die een goddelijke wet verwoordt: “Het sceen teen moeste ghestorven sijn”. Qua vorm valt de hechtheid van de tekst op: een soort rondeel waarin verschillende regels worden herhaald met een beperkt aantal (twee) eindrijmklanken. Deze en andere vormkenmerken hangen natuurlijk samen met het feit dat de tekst een lied is (de muzieknootatie – zogenaamde streepjesnotatie – is overgeleverd, maar geeft maar gedeeltelijk een aanwijzing hoe de muziek feitelijk geklonken heeft).⁵⁹

Het Egidiuslied vertoont alle kenmerken van de rouwpoëzie. Brinkman plaatst het in het genre van de *déploration* of *planctus*.⁶⁰ Kenmerkend voor rouwpoëzie is dat er doorgaans drie elementen in zijn te vinden, het rouwbeklag, de lof aan het adres van de overledene (juist zijn goede kwaliteiten maakt het verdriet extra sterk) en de troost. Die drie elementen zouden, in de *planctus*, conventioneel aanwezig kunnen zijn, dat wil zeggen dat een dichter weet dat hij, als hij iets in dit genre schrijft, de snaren van rouw, lof en troost moet aanroeren. In de poëzie van renaissance, dus in de vroegmoderne tijd, zou er zelfs sprake zijn van een gereguleerd genre funeraire poëzie met specifieke, aan de retorica ontleende voorschriften, zoals Sonja Witstein in een indrukwekkende studie heeft betoogd. De drie elementen worden in de retorische theorie aangeduid als *luctus*, *laus* en *consolatio*.⁶¹ Tegelijkertijd kan je stellen dat in een uiting van rouwbeklag die drie elementen vanzelfsprekend, zonder navolging van modellen of toepassing van regels, aanwezig kunnen zijn: het zijn universele, antropologische categorieën en daarvan ga ik in het volgende uit.

Bij de uiting van rouw komt heel vaak, eigenlijk automatisch, de gedachte van de twee werelden aan bod. De overledene is in de andere wereld – in een christelijk wereldbeeld zoals dat onder het Egidiuslied ligt is dat natuurlijk de hemel – en de ik is in deze wereld, op aarde, zonder de overledene. Die wordt gemist. Het rouwgedicht (of -lied) heeft daarbij ook als functie de rouw, het verdriet, te kanaliseren en vormt in het geval van het Egidiuslied door zijn hechte structuur

⁵⁸ Herman Brinkman, Schoon onderworpen droefheid. Over opmars, resonantie en interpretatie van het Egidiuslied, in: Louis Peter Grijp en Frank Willaert (eds.), *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen*. Amsterdam 2008, pp. 129-147.

⁵⁹ Zie noot 1.

⁶⁰ Brinkmann, pp. 140-141.

⁶¹ S.F. Wittstein, *Funeraire poëzie in de Nederlandse Renaissance. Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel bezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre*. Assen 1969.

op zich een *consolatio*, doordat er gebruik wordt gemaakt van de rituele werking van taal (die zelf vaak muzikaal is met veel herhalingsfiguren) en van muziek.

In het volgende wil ik een beperkt aantal rouwgedichten uit de Nederlandse poëzie bespreken. Daarbij gebruik ik het hierboven kort omschreven kader dat ik hieronder nog eens schematisch herhaal. Spelen deze elementen of topoi, of ze nu gereguleerd zijn – dat wil zeggen tot een pakket voorschriften of geïnternaliseerde genrekenmerken behoren – of eerder universele, antropologisch met de rouwende mens verbonden categorieën uitmaken, inderdaad een rol in deze teksten?

Drie (universele) elementen:

- rouw (*luctus*) ← 2 werelden
- lof (*laus*)
- troost (*consolatio*) ← hechte vorm
→ sententie

“Du coors die doot”

Bijna vijfhonderd jaar na het Egidiuslied verscheen een gedicht dat alleen al blijkens de titel nauw met zijn Middelnederlandse voorganger is verbonden. Het is van Jan Eijkelboom (1926–2008) uit zijn bundel *Wat blijft komt nooit meer terug*.⁶²

Egidius

Ik zag je nooit, de laatste jaren.
Jij was in wetenschap verdiept,
het kunst- en vliegwerk dat je schiep,
en ik in kranten en in jonge klare.
Toch was je bij me als ik riep,
en soms vanzelf. Niet te bedaren
was ons plezier wanneer de zware
ernst der anderen werd uitgesliept.

Maar nu je dood bent mis ik je, altijd.
Misschien omdat de mogelijkheid
jou ooit terug te zien ontbreekt.
Misschien omdat ik 's nachts soms weet
dat je jezelf niet had vermoord
als ik je angst had aangehoord.

De intertekst functioneert op de achtergrond, onder meer via de *laus*: ook dit gedicht is een vriendschapsgedicht en de vriend was net als Egidius voor de

⁶² Amsterdam 1979.

anonieme zanger goed gezelschap, de vriend kwam als het nodig was (“als ik riep”) of soms zomaar, en samen vormden ik en vriend een bondgenootschap tegen de wereld. De in de titel vervatte naam gaat als een soort metonymia voor vriend en vriendschap fungeren, en vooral voor de door de dood verloren vriend. Daarmee wordt de *luctus* geïntroduceerd die we verder vooral in de tweede helft aantreffen in het “missen”, en niet zomaar missen, maar “altijd”, definitief in de tijd. Maar ook in ruimte, want hier komt de topos van de twee werelden opzetten: de dood scheidt de gestorvene van de ik. Het tragische voor de situatie in dit gedicht is dat die gescheidenheid (de twee werelden) zich ook al begon voor te doen toen de vriend nog leefde: elk van de twee vrienden was bezig zich gaandeweg in een eigen wereld, die van wetenschap respectievelijk journalistiek overgoten met alcohol, te isoleren. Het leven vormde zo een voorafspiegeling van wat zich na de dood van ‘Egidius’ zou voltrekken. De dood is natuurlijk definitief; de grens tussen de twee werelden is niet meer te slechten – de mogelijkheid “jou ooit terug te zien” is er niet meer –, maar tijdens het leven zou die opgeslotenheid praktisch te doorbreken zijn geweest. Dat gebeurde niet of te zelden. Extra schrijnend is dan het besef dat als de ik wel zijn eigen wereld had verlaten en zijn vriend in de zijne zou hebben opgezocht de dood, de zelfmoord, vermeden had kunnen worden. In plaats van *consolatio*, die anders dan in het Egidiuslied volledig ontbreekt, is er schuldbesef over het eigen falen en over het verraad van wat de ik zo dierbaar is, de vriendschap.

Nog twee intertekstuele signalen verdienen de aandacht. In het kunst- en vliegwerk zit een verwijzing naar een dichtbundel van Jan Emmens, *Kunst- en vliegwerk* uit 1957. Deze dichter en kunsthistoricus pleegde inderdaad zelfmoord, in 1971. En dan krijgt de titel ‘Egidius’ extra verwijskracht: in het lied staat immers “Du coors die doot”, jij koos de dood. In de receptiegeschiedenis van het Middelnederlandse lied, is deze regel inderdaad herhaaldelijk gelezen als een toespeling op de zelfverkozen dood van Egidius⁶³ en die betekenis roept de Egidiusverwijzing bij Eijkelboom ook zonder meer op. Hoewel deze zelfmoordinterpretatie op een verkeerde vertaling van het Middelnederlands berust – de regel betekent in feite zoiets als ‘jij smaakte de dood’ – die in het geheel niet past in het middeleeuws wereldbeeld (zelfmoord was taboe, van een zelfmoordenaar zou nooit gezegd worden dat hij in de hemel was opgenomen),⁶⁴ kunnen we de strekking die “Du coors die doot” in Eijkelbooms gedicht krijgt, in lijn dus met vele eindnegentiende- en twintigste-eeuwse interpretaties, als een vruchtbare mislezing beschouwen.

Wat in dit rouwgedicht ontbreekt is, als gezegd, de *consolatio* – en misschien is dat heel modern, Eijkelboom verkeerde in een geseculariseerde wereld, zonder hemels perspectief. Maar er is wel de troost van de vorm. Het gedicht is een hecht sonnet, dat tegelijkertijd subtiel onnadrukkelijk is in zijn vormvertoon. Het eindigt

⁶³ Brinkmann, pp. 133-147.

⁶⁴ Brinkmann, pp. 133-147.

heel adequaat met het gevoel dat altijd zal blijven hangen, de schuld om het eigen tekortschieten.

Een hemels perspectief

Boven suggereerde ik dat in de laat-moderne tijd, zeg de twintigste eeuw, de *consolatio* via een beroep op de aanwezigheid van de gestorvene in een hiernamaals, vanwege de toenemende ontkerkelijking zeldzamer werd, daarmee implicerend dat het in religieuze tijden anders gesteld zou zijn. Nemen we de grootste Nederlandse dichter van de zeventiende eeuw, Joost van den Vondel (1587-1679). In rouwgedichten van hem – hij zou na een doperse start met remonstrants vervolg in 1641 ook nog eens Rooms worden, en dat in een calvinistisch Holland – zullen we dat hemelse perspectief zeker aantreffen! Niet altijd, blijkt:

VITVAERT VAN MIJN DOCHTERKEN.

De felle Doot, die nu geen wit magh zien,
Verschoont de grijze liën.
Zy zit om hoogh, en mickt met haren schicht
Op het onnozel wicht,
En lacht, wanneer, in 't scheien,
De droeve moeders schreien.

Zy zagh'er een, dat, wuft en onbestuurt,
De vreught was van de buurt,
En, vlugh te voet, in 't slingertouwte sprong;
Of zoet Fiane zong,
En huppelde, in het reitje,
Om 't lieve lodderaitje:

Of dreef, gevolght van eenen wackren troep,
Den rinckelenden hoep
De straten door: of schaterde op een schop:
Of speelde met de pop,
Het voorspel van de dagen,
Die d'eerste vreught verjagen:

Of onderhiel, met bickel en boncket,
De kinderlijcke wet,
En rolde en greep, op 't springend elpenbeen,
De beentjes van den steen;
En had dat zoete leven
Om gelt noch goet gegeven:

Maar wat gebeurt? terwijl het zich vermaackt,
Zoo wort het hart geraackt,

(Dat speelziek hart) van eenen scharpen flits,
 Te dootlick en te bits.
 De Doot quam op de lippen,
 En 't zieltje zelf ging glippen.

Toen stont helaas! de jammerende schaar
 Met tranen om de baar,
 En kermde noch op 't lijck van haar gespeel,
 En wenschte lot en deel
 Te hebben met haar kaartje,
 En doot te zijn als Saertje.

De speelnoot vlocht (toen 't anders niet moght zijn)
 Een krans van roosmarijn,
 Ter liefde van heur beste kameraat.
 O krancke troost! wat baat
 De groene en goude lover?
 Die staatsi gaat haast over.⁶⁵

Het gedicht stamt uit 1633 (Vondel was toen overigens nog niet tot de moederkerk overgegaan) en is geschreven naar aanleiding van de dood van Sara van den Vondel die op achtjarige leeftijd aan de pokken stierf.⁶⁶ Kern van de *laus* is het spel van het kind, dat nog niet aan het echte leven is toegekomen, al vormt het spelen met de pop een prelude – inderdaad letterlijk een voor-spel, een voor-spelen – op de zorgelijke volwassentijd (van het moederschap, waarvoor meisjes waren bestemd). Deze lof leidt echter niet tot een *consolatio*, maar tot *luctus*. Die begon natuurlijk al in strofe I met de klacht dat de dood onrechtvaardig genoeg de ouderen spaart en juist een kind treft; daaraan wordt in de laatste drie strofen uitvoerig lucht gegeven. De rouw wordt daar ook expliciet bij de speelgenoten van Saartje gelegd, die bij de uitvaart huilen om hun “kaartje” (afgeleid van *cara*, dierbare). Hier zien we weer de topos van de twee-werelden: de vriendinnetjes willen in Sara's wereld treden en ook dood zijn, maar, luidt de enigszins sententieuze uitspraak tussen haakjes, dat kàn nu eenmaal niet. Daarin zit misschien de *consolatio*, de wetmatigheid van Gods bestieren, zoals we dat ook bij het Egidiuslied zagen (het moest nu eenmaal zo zijn). Ook het begrafenisritueel kan tot troost strekken, de meisjes die een krans vlechten. Maar het is voor de observerende en dichtende ik een “krancke troost”, een zwakke troost, want die uitvaart, de jammerende schaar, de krans van rosmarijn, anders gezegd die “staatsi” is snel voorbij. En daarmee wordt opgeroepen, zonder het te noemen, datgene wat niet voorbij gaat: het verdriet van de ik die zijn kind verloren heeft. De troost zet

⁶⁵ Geciteerd naar de WB-uitgave opgenomen in de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse letteren (DBNL): http://www.dbnl.org/tekst/vond001dewe03_01/vond001dewe03_01_0076.php (27 augustus 2014).

⁶⁶ Zie ook Wittstein, pp. 301-311.

misschien de *luctus* nog wel sterker aan. Opvallend is hoe dan ook dan nergens in het gedicht de troost die het christelijk wereldbeeld kan verschaffen aan bod komt: het hemels perspectief, het hiernamaals waar Saartje op haar vader wacht. Dat maakt dit rouwgedicht behoorlijk modern.

De vorm is bijzonder geraffineerd. De strofen waarin het spel wordt getekend leiden tot een climax, waarna het feit van het plotseling optreden van de dood extra ‘fel’ aankomt. Een effectieve inzet van de barokke antithese dus; deze stijlfiguur zien we eveneens in het subtiel woordspel aan het begin: “felle Dood” impliceert ‘zwart’ tegenover het ‘wit’ – de vrolijkheid en onschuld van de jeugd – en hierin voegt zich dan het grijs van de ouderen, wier blanke jeugd al zwarte trekken begint te vertonen, maar die desondanks gespaard worden. Effectief zijn ook de ‘iconische’ enjambementen die de betekenis onderstrepen: zoals “Den rinckelenden hoep / De straten door” (de beweging van de hoepel wordt door de regelafbreking versterkt) of “En wenschte lot en deel / Te hebben met haar kaartje” (juist de regelscheiding na ‘deel’ beklemtoont de onmogelijkheid daarvan en toont de gescheidenheid van de twee werelden). Ook het slot is iconisch: het gedicht dat over de dood gaat eindigt met een woord dat einde uitdrukt: “over”.

In memoriam matris

Tot dusver betrof de rouw een vriend of een kind. Een nog universeler categorie wordt natuurlijk uitgemaakt door ouders, want iedereen raakt die op een gegeven moment kwijt en kinderen, mag men hopen, niet. In memoriams van moeders en vaders zijn dan ook legio. Treffen we hierin nu ook de *luctus*, *laus* en *consolatio* alsmede de twee werelden aan? Een andere kwestie heeft te maken met het gegeven dat als een kind (hoe volwassen en oud dat zelf ook geworden is) zijn moeder of vader betreurt tegelijkertijd het hele eigen leven tot dan toe inclusief de, vaak complexe, verhouding tussen ouder(s) en kind wordt opgeroepen. De verhouding tijdens het leven bepaalt de aard van de rouw. Het volgende gedicht van M. Vasalis (1909-1998), uit de postume bundel met ongebundelde en nagelaten gedichten, *De oude kustlijn*, laat dat zien:⁶⁷

⁶⁷ Amsterdam 2002.

MOEDER

Er was niets, dacht ik altijd, denk ik nog,
 dat je niet kon. Heel mooie pakjes maken
 ritselend met bruin papier –
 de stroeve jampot opendoen, wonden verbinden
 gireren, condoleancebrieven schrijven,
 voorlezen, spreken in vijf talen, bijna
 verdronken honden uit het water halen
 levendig luisteren naar langdradige verhalen.
 Maar bij het einde van het lied zei je:
 ik kan het niet, liefde, ik kan het niet.
 En je bedoelde doodgaan. Uren door het mulle zand
 gestrompeld, houvast zoekend met je hand.
 Ook dat heb je tenslotte gekund,
 beminde. En aan het strand zal ik je later vinden.
 Laat me je vinden. Je kan het toch?

De *laus* overheerst hier en die heeft te maken met de bewondering van het kind voor de moeder: de moeder kan werkelijk alles. En dat alles kunnen wordt verduidelijkt door een opsomming waarin de humor niet ontbreekt vanwege de ongelijksoortigheid van de *res gestae* waarin daagse zaken de boventonen voeren. Zo heeft het kind de moeder natuurlijk ook het best gekend! Die opsomming wordt echter paradoxaal en iconisch onderbroken door te vermelden wat de moeder volgens haar zelf niet kon: doodgaan. Iconisch, omdat de opsomming van feiten die voor het leven staan inderdaad uitlopen op doodgaan, dat immers het laatste levensfeit uitmaakt (waarmee ook de paradox is gegeven). En uiteindelijk beheerste zij die *ars moriendi* toch ook. De *luctus* wordt indirect gegeven, via de observatie van het sterven – de hulpeloosheid uitgedrukt in het beeld van het strompelen door het mulle zand, en het hulp zoeken van de ouder bij het kind: “houvast zoekend met je hand”. Hierin zit overigens een topos van in memoriam-gedichten op ouders: de vaststelling dat de rollen van kind en ouder zijn omgedraaid.

De *consolatio* is nu gegeven in de twee werelden (die in eerdere teksten juist de rouw onderstrepten): er wordt gesuggereerd, gehoopt, dat het kind de moeder later zal vinden, “aan het strand”, een ideale plaats, die echter ook het “mulle zand” oproept waar de moeder al stervend in gestrompeld had. De laatste daad van de moeder, waartoe zij door haar kind wordt aangezet, is “Laat me je vinden.” Hierin zit een ongerijmdheid: de moeder wordt aangespoord tot een (actieve) daad die bestaat uit iets passiefs: zich laten vinden. De slotvraag – “Je kan het toch?” – heeft hetzelfde paradoxale en zwevende; hier is geen sterk door geloof geschraagd hemels perspectief, maar een vage, liefdevolle wens die haar eigen onmogelijkheid in zich bergt. De moeder heeft, nu zij dood is, niets meer te kunnen.

De dood en verzoening

Als een geliefde ouder sterft is dat zeer droevig, zoals het gedicht van Vasalis onderhuids toont, waarin immers sprake is van een innige verbondenheid. Maar erger is het misschien nog wel als de verhouding tussen ouder en kind tijdens het leven door ambivalentie of zelfs vijandschap werd gekenmerkt. Dan grijpt de dood van de ouder nog scherper in, omdat het kind niet alleen met de natuurlijke gang der dingen wordt geconfronteerd – al verdrietig genoeg –, maar ook met zijn eigen ambivalentie: ik ben droevig, want mijn vader gaat dood, maar ik haat die man en wat moet ik nu? De wereldliteratuur kent indrukwekkende staaltjes van die ingewikkelde ambigue rouwteksten en wat mij betreft hoort het volgende gedicht van Kees Ouwens (1944–2004) daar ook bij, uit zijn bundel *Van de verliezer en de lichtbron*:⁶⁸

IN MEMORIAM PATRIS

Mijn vader en ik hebben elkaar altijd aangekeken over
een wijdeste tussenruimte heen

Om de waarheid te zeggen: onze blikken meden elkaar
in dat niemandsland

Geen kamer, geen zaal, geen wereldruim bood plaats
genoeg voor onze gezichtsvelden, als zij zich in elkaar
uittrekten over een afstand, groter dan de horizon
binnen de perken kon houden

En onze ogen, als het niet om aan te zien was in een
vertrek – waar ik hem trof maar naar zijn vrouw vroeg in
de namiddag – dat ik niet naar zijn hand was gezet ook als
het zich toedroeg andersom: dat hij navraag deed naar mijn
moeder bij zijn binnenkomst, ontweken elkaar wegens de
landmijn, het stelselmatige toeval, de kans op het snijpunt
van hogere welvaart en mindere scholing dan te bekostigen
was na de oorlog, dat zij te laat voor elkaar opzij gingen,
het geweld uit de weg alle kanten op ijlings, waarlangs zij
elkaar maar konden ontgaan om elkaar te verdragen, als
die maar tegengesteld waren lijnrecht

Staande aan zijn bed heb ik zijn lijf aangegrepen
uiteindelijk om, waar hij dwars was komen te liggen in het
gedrang van zijn afweer, het recht te sjoeren in lijn met
zijn bedding, tot zijn wrak in de stroomrichting lag van de

⁶⁸ Geciteerd naar de bibliofiele uitgave Utrecht 1996. In 1997 verscheen er een uitgebreide versie van de bundel bij Meulenhoff, met varianten. Ik geef de voorkeur aan de eerste versie.

dingen hun loop, zoals men het uitdrukt, en waarvan mij
getoond werd, dat het onvermijdelijk is dat zij
hun gang nemen.

Door mijn voorbehoud heen naar hem toegebogen,
riep ik zijn verlorenheid aan met het woord dat ik mij
niet heugde hem gezegd te hebben ooit, en dat,
lettergreep ongelijkkluidend herhaald, als een tweeling
uit mijn mond viel, en geheten was: Papa

En zijn gezicht, de ogen gesloten, liet zich de eer betonen
van mijn stem, en nam die aan met een glimlach, gereed
en verzoenlijk als die van de zuigeling, uit zijn wieg
verheven ver voor het omkeren van de rollen, en lieflijker,
neem ik aan, dan deze kon opbrengen toen

De eerste vier strofen tekenen, in het typische Ouwensiaanse idioom, de afstand tussen zoon en vader. Hierbij wordt de hyperbool niet geschuwd: “wijdste tussenruimte”, “niemandsland”, “Geen kamer, geen zaal, geen wereldruim”, “een afstand, groter dan de horizon binnen de perken kon houden”. Ook de vervreemdende formulering van het in letterlijke zin familiale is treffend: de ik vraagt de vader “naar zijn vrouw”, in plaats van naar waar “mijn moeder” is; de vader antwoordt navenant. En dat terwijl zij elkaar niet aankijken, want hun blikken ontweken elkaar “wegens de landmijn” die onder hun verhouding lag. Als er een confrontatie zou dreigen – via enig contact – dan zou die mijn ontploffen en zou “het geweld”, de totale oorlog uitbreken. Vandaar dat zij elkaar met alle kracht vermeden en elkaar uit de weg gingen. Tijdens het leven zijn ‘de twee werelden’ al aanwezig. Maar juist als de dood optreedt en de een het veld ruimt wordt het probleem manifest.

Die dood en het probleem vinden we de tweede helft van het gedicht waarin heel concreet het sterfbed wordt geschetst. Aan de vader wordt “afweer” toegeschreven en de zoon kent zichzelf “voorbehoud” toe, wat allebei houdingen zijn die te maken hebben met hun relatie tijdens het leven: ze willen niets van elkaar weten. Maar de dood brengt een oplossing van het jaren durende conflict. De zoon buigt zich naar de vader toe, door “mijn voorbehoud” heen (hier wordt op schitterende wijze een abstract woord geconcretiseerd), en helpt zijn vader sterven, hij grijpt diens lichaam en ook al is er van de kant van de vader afweer – tegen de zoon, maar ook tegen de dood – hij weet toch de vader “in lijn met zijn bedding” te brengen: de vader eerst als een rivier die in de juiste stroomrichting wordt gebracht en daarna als een vaartuig, “een wrak” (de vader is immers ziek en gaat ten onder), die op de rivier de natuurlijke, onvermijdelijke loop naar zijn bestemming zal gaan nemen.

De zoon doet meer, op het moment van het sterven spreekt hij zijn vader voor het eerst van zijn leven aan (voor zover hij zich althans kan herinneren) met het woord waarmee (kleine) kinderen normaal hun vader aanspreken: “Papa”. De vader reageert op zijn beurt in de laatste strofe. Hij láát zich toespreken, de afweer is verdwenen, hij accepteert de toenadering. Hier zien we weer het motief van de omkering van de rollen – kind en ouder veranderen van functie, zoals we dat ook bij Vasalis zagen. De vader is nu “de zuigeling” die uit zijn wieg wordt “verheven” door de stem van de zoon, die als de vader is die zijn pasgeborene baby uit de wieg haalt. Inderdaad “het omkeren van de rollen”. En die glimlach van de stervende die als een pasgeborene is, is “lieflijker” dan die van de zoon, toen die zelf baby was en door zijn vader uit de wieg werd gehaald. De schuld van het conflict tussen vader en zoon wordt daarmee ook bij de zoon zelf gelegd.

In dit gedicht zijn *luctus*, *laus* en *consolatio* totaal in elkaar verstrengeld. De aangrijpende gebeurtenis tijdens het sterfbed, het contact, biedt troost – er is eindelijk een oplossing – maar tegelijk maakt dat het verdriet, de rouw, om iemand die je haat ook mogelijk – en de lof geldt de stervende/gestorvene, die de verzoening voltooit, maar tevens in feite “lieflijker” is dan de ik vroeger zelf was, waarmee de rouw via schuldgevoel weer wordt aangezet.

Van “altijd maar” naar “nooit meer”

Tot dusver heb ik het accent vooral gelegd op inhoudelijke kwesties, in het bijzonder op de aanwezigheid van topoi als *luctus*, *laus* en *consolatio*, de twee werelden en ‘het omkeren van de rollen’. Wel heb ik steeds geprobeerd ook vormelementen aan te wijzen, zoals stijlfiguren, iconiciteit (waarin de vorm iets uitdrukt van de inhoud, zoals bij de enjambementen bij Vondel) en beeldspraak (ik wijs hierbij nog eens op de aangrijpende concretisering bij Ouwens). Uiteindelijk is het echter in de vormgeving van de rouw en wat die met zich meeslept waarin de rechtvaardiging en de functie van rouwpoëzie gelegen zijn. Het schrijven, lezen of uitspreken van een rouwgedicht heeft een rituele functie, het kanaliseert de gevoelens, het levert bij de dood van iemand die je na stond, vlak na het sterven, bij de uitvaart, bij het daarna verder leven een aanknopingspunt voor de uiting van verdriet en wellicht voor het begin van de verwerking van de rouw. Op internet zijn hele verzamelingen te vinden van rouwpoëzie, vaak geschreven door amateurs ter gelegenheid van het overlijden van een dierbare, soms ook gevuld met teksten van dichters van naam die voor een rouwaankondiging of uitvaartplechtigheid bruikbaar zijn. Als diep verdriet is vormgegeven draagt dat bij aan troost, ook als de *consolatio* inhoudelijk ontbreekt.

Een gedicht dat de werking van dit taalritueel mooi illustreert is ‘Lamento’ van Remco Campert (1929), uit de bundel *Rechterschoenen*.⁶⁹ Wat er over blijft is inderdaad alleen taal; in zijn herhalingen, hernemingen en lege plekken als rusten

⁶⁹ Amsterdam 1992.

lijkt de tekst zelfs op muziek (de titel verwijst ook naar een muzikaal genre, de klacht die in zeventiende-eeuwse opera's de droefenis van de heldin – “de klare klacht van de verlaten vrouw” om met J.H. Leopold te spreken – aan de orde stelt). ‘Lamento’ is niet voor niets herhaaldelijk en op verschillende wijzen muzikaal uitgevoerd en is oorspronkelijk ook geschreven om door (jazz)muziek begeleid te worden.⁷⁰ Het werkt dan ook vooral als het voorgelezen wordt.

De *luctus* betreft een jij waarvan de ik dacht dat die “altijd maar” (... zou leven, vullen wij dan aan). De topos van de twee werelden wordt opgeroepen, want de implicatie is natuurlijk dat de jij, de ander, niet altijd leeft en dood is gegaan. Maar wie die jij precies is blijft onduidelijk. Beter gezegd, de jij blijkt misschien ook wel de ik zelf te zijn. Het gaat niet (alleen) om de dood van de ander, maar ook om de dood in ons allen, dus ook in de ik, over de dood in het leven. Je denkt eeuwig te leven, maar de dood (van een ander) wijst je op de sterfelijkheid van iedereen, ook die van jezelf. Dat in elkaar schuiven van die twee perspectieven (jij/ander en ik) en van die twee zijnstoestanden (leven en dood) wordt heel geraffineerd in de herhalingen en de ontwikkelingen in die herhalingen uitgedrukt. Het gedicht begint met de tijdruimtelijke aanduiding “Hier nu” van waar de ik zich ophoudt. Dit ‘hier nu’ lijkt eeuwig te zijn. Maar er wordt aan geknaagd, want in de volgende regel wordt het onderworpen aan “ik dacht”, wat zowel de gedachte uitdrukt maar ook de mogelijkheid van een negatief alternatief insluit. Als je zegt ‘ik dacht altijd dat ...’ is de implicatie ook ‘ik dacht altijd dat ..., maar het blijkt niet zo te zijn’. Zo speelt het hele gedicht zich af in twee paradigma's, opnieuw twee werelden: die van leven en dood, met deze kanttekening dat de tweede wereld in de eerste binnendringt en zich ervan meester maakt, heel geleidelijk maar onstuitbaar. Dat geleidelijke proces geeft het gedicht in zijn ontwikkeling vorm:

LAMENTO

Hier nu langs het lange diepe water
dat ik dacht ik dacht dat je altijd maar
dat je altijd maar

hier nu langs het lange diepe water
waar achter oeverriet achter oeverriet de zon
dat ik dacht dat je altijd maar altijd

dat altijd maar je ogen je ogen en de lucht
altijd maar je ogen en de lucht
altijd maar rimpelend in het water rimpelend

⁷⁰ <http://www.vn.nl/Standaard-Media-Pagina/Remco-Campert-en-Benjamin-Herman-een-soort-verbondenheid.htm> (27 augustus 2014).

dat altijd in levende stilte
 dat ik altijd zou leven in levende stilte
 dat je altijd maar dat wuivend oeverriet altijd maar

langs het lange diepe water dat altijd maar je huid
 dat altijd maar in de middag je huid
 altijd maar in de zomer in de middag je huid

dat altijd maar je ogen zouden breken
 dat altijd van geluk je ogen zouden breken
 altijd maar in de roerloze middag

langs het lange diepe water dat ik dacht
 dat ik dacht dat je altijd maar
 dat ik dacht dat geluk altijd maar

dat altijd maar het licht roerloos in de middag
 dat altijd maar het middaglicht je okeren schouder
 je okeren schouder altijd in het middaglicht

dat altijd maar je kreet hangend
 altijd maar je vogelkreet hangend
 in de middag in de zomer in de lucht

dat altijd maar de levende lucht dat altijd maar
 altijd maar het rimpelend water de middag je huid
 ik dacht dat alles altijd maar ik dacht dat nooit

hier nu langs het lange diepe water dat nooit
 ik dacht dat altijd dat nooit dat je nooit
 dat nooit vorst dat geen ijs ooit het water

hier nu langs het lange diepe water dacht ik nooit
 dat sneeuw ooit de cipres dacht ik nooit
 dat sneeuw nooit de cipres dat je nooit meer

Die twee paradigma's, die voor de twee werelden staan, breng ik hieronder in schema. In de eerste kolom staan de woorden die met het leven, het nu, het altijd te maken hebben in de tweede kolom staan woorden die aan dat nu en altijd knagen, die een verandering uitdrukken die dus het eeuwig hier en nu aantasten. Met pijltjes geef ik aan als een element uit het hier en nu op zich al een 'bewegingselement' vooronderstelt. Daarbij reken ik ook het raadselachtige "dat altijd van geluk je ogen zouden breken" – mogelijk een tijdloze, orgastische ervaring, maar via 'breken' ook duidelijk gericht op verandering en zelfs destructie. "je okeren schouder altijd in het middaglicht" geeft een eeuwige-zomerervaring, maar "okeren" duidt ook op een verkleuring van de schouder, hetzij doordat die

door de zon is gebruind hetzij doordat de zon aan het ondergaan is en alles, ook de schouder, donkerder maakt. Ten slotte staan in paradigma II woorden die tegenover “zon”, “warmte” en “zomer” staan, namelijk “vorst”, “ijs” en “sneeuw”. Het paradoxale is dan dat deze woorden op zich even ‘eeuwig’ en onveranderlijk zijn als sommige woorden uit paradigma I, maar dan in het negatieve. Niet voor niets verschijnen deze woorden pas aan het eind van het gedicht: het leven lijkt eeuwig, maar verandert permanent richting niet-leven, altijd wordt nooit en dat nooit is nog definitiever dan altijd. Of anders gezegd, het gedicht beschrijft het proces van ‘altijd maar’ (de gedachte eeuwigheid van het leven, die een illusie is) naar het ‘nooit meer’ (het besef dat het leven nooit meer terugkomt en dat de dood eeuwig is). De “cipres” is een symbool dat in elk van de twee paradigma’s verschijnt: het is de boom die eeuwig leeft, maar ook de boom die, juist daarom, symbool staat voor de dood (en voor eeuwig leven na de dood, maar dat wordt in ‘Lamento’ niet gethematiseerd):

Hier en nu	dacht
[leven, moment]	
altijd	
lange diepe water	
oeverriet	
zon	
ogen	
lucht	
rimpelend→	[verandering, beweging]
levende stilte	
wuivend→	[verandering, beweging]
huid	
middag	
zomer	
ogen breken→	[verandering, beweging]
geluk	
roerloze middag	
het licht	
okeren schouder→	[verandering, beweging]
kreet→	[verandering, beweging]
hangend	
vogelkreet→	[verandering, beweging]
nooit→	nooit
	vorst
	ijs
	sneeuw
cipres	cipres
	nooit meer

De *luctus* overweegt in ‘Lamento’, maar er is ook *laus*: het vieren van het leven zolang dat nog kan: “altijd maar”, “zomer”, “middag”, “huid”, “zon”. En de *consolatio* zit, als gezegd, vooral in het uitspreken van het gedicht zelf, in de troost van de vorm.

“geen kunstje zal zo ver”

Rouwgedichten drukken doorgaans het gevoel van een lyrisch subject uit, al dan niet namens een collectief. Maar wat indien het subject, het subjectieve gevoel, niet meer als uitgangspunt van poëzie wordt genomen, zoals bij postmoderne dichters? Zijn dan nog wel rouwgedichten mogelijk? Neem een dichter als Astrid Lampe (1955), van wie bekend is dat zij het gedicht niet ziet als een expressieve uitlaatklep voor particuliere gevoelens, maar die haar gedichten bij elkaar samplet uit materiaal (taal, beelden, situaties) die ze in werkelijkheid en fictie tegenkomt en daar in een creatieve *ars combinatoria* fragmentarische gehelen van maakt. Geen plaats dus voor de traditionele *luctus*, *laus* en *consolatio*.

Toch heet een bundel die in 2013 verscheen *Rouw met diertjes*.⁷¹ Is hier nu sprake van rouwpoëzie?

Er wordt in *Rouw met diertjes* inderdaad weer behoorlijk veel divers materiaal versneden, aan elkaar geplakt en rondgestrooid. Maar wie de bundel aandachtig leest ziet allerlei patronen: er gaat/is iemand dood en er is verdriet; er is ook troost, want een “pup / wipte als eerste over de rand van mijn bezopen hondenmand” en leidt even van het verdriet af. Zo blijven zelfs in gevonden taal- en beeldmateriaal de universele elementen van rouwpoëzie zich aandienen. Heel bijzonder zijn de laatste twee afdelingen van de bundel waarvan de gedichten volledig bestaan uit gesampelde bloemlezingen (een met negentiende-eeuwse Franse poëzie, de ander met Amerikaanse poëzie). Ik citeer het laatste gedeelte van de laatste afdeling:

[...]
 Hier is de buis niet groen geschilderd
 Hier sta ik, wormen stekend achter de kippenren.
 Teneinde iets nieuws te creëren
 O, los te breken. Al de grandeur
 In het Museum op de dag van gratis toegang voor het
 Landschap uit ons wegsuist en aan de horizon
 Verdwijnt in lange duisternis

veel te
 Groot is en kaal, snavelloos en blind.
 Wat de angst zou vergroten niet buiten te komen
 om kuit te schieten en daarna kreperen.
 in onze zeer eentonige verhevenheid.

⁷¹ Amsterdam.

„zwei Welten“ zum Zuge. Die/Der Verstorbene ist in der anderen Welt und die/der Trauernde ist in dieser Welt, auf der Erde, ohne die/den Verstorbene(n), die/der wird vermisst. Trauerpoesie gibt diesem Verlust eine Form. Das Schreiben, Lesen oder Vortragen eines Trauergedichts hat damit eine rituelle Funktion, es kanalisiert die Gefühle, es liefert beim Tod von jemandem, der einem nahe stand, kurz nach dem Ableben, bei der Beerdigung, beim Weiterleben danach einen Anknüpfungspunkt für den Ausdruck von Kummer und möglicherweise für den Beginn der Verarbeitung der Trauer. Bei einer Reihe von Gedichten der niederländischen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart wird untersucht, ob, und falls zutreffend, inwieweit diese Elemente und Funktionen eine Rolle spielen.

