

Poëzie en de cultuur van het innerlijk

Dr. Maaïke Meijer

Deze bijdrage gaat over poëzie als genre waarin de ziel, of ons menselijk innerlijk wordt beleefd. Poëzie is de culturele vorm die onze cultuur heeft gereserveerd voor de exploratie van het innerlijk leven. Er zijn meer plaatsen waar dat kan gebeuren - het intieme gesprek met de vriend of geliefde, de behandelkamer van de psychiater. Maar van die exploraties van het innerlijk leven blijft weinig tastbaars voor anderen over: ze zijn gebonden aan dat ene individu, terwijl poëzie als het ware openbaar gemaakte intimiteit is, een culturele vorm voor het uitdrukken van persoonlijke reflecties, ideeën en gevoelens die vervolgens voor iedereen toegankelijk zijn.

Hoe kom ik nu tot die uitspraak dat poëzie als genre de culturele vorm is, voor zowel dichters als lezers, voor het exploreren van het innerlijk? Ontleen ik die gedachte aan de aloude genre-definitie, dat er in poëzie thematisch gezien altijd van een gevoelsuitstorting sprake zou zijn? Nee. Graag wil ik U ter inleiding op mijn beschouwing over de culturele functie van het poëtische deelgenoot maken van een discussie binnen de literatuurwetenschap over de vraag hoe men tekstgenres nu eigenlijk precies van elkaar kan onderscheiden.¹ De oude driedeling is die tussen epiek, dramatiek en lyriek, waarbij de epiek heldhaftige thema's zou moeten behandelen, dramatiek over conflictsituaties zou moeten gaan en lyriek zich thematisch tot de gevoelsuitstorting zou beperken. Deze indeling is al eeuwenlang volstrekt ongeschikt voor het onderscheiden van verschillende genres. Epiek bestaat nauwelijks meer: we spreken nu van verhalende of narratieve teksten, waarbinnen de heldhaftige teksten een verwaarloosbare minderheid zijn geworden. Dramatische of toneelteksten behoeven lang niet altijd conflictsituaties te behandelen. Die thematiek was gebonden aan de klassieke tragedie, maar niet aan het moderne toneel. Poëzie is ook lang niet altijd een gevoelsuitstorting: denk maar aan het gedichtje van Hanny Michaelis.²

¹ De nu volgende weergave van deze discussie is ontleend aan het recente leerboek poëzie analyse *Op poëtische wijze* van Van Alphen, Duyvendak, Peperkamp en Meijer (1996:8-39).

² Geciteerd uit Komrij (1980: 817)

BRILJANT FILOSOFEREND

Briljant filosoferend
over het leven liet ik
de aardappels verbranden.
Een onmiskenbaar bewijs
van emancipatie.

Of dit heel korte gedicht van C. Buddingh'³

ZEER VRIJ NAAR HET CHINEES

de zon komt op. de zon gaat onder.
langzaam telt de oude boer zijn kloten.

Een modern criterium om het genre poëzie te onderscheiden van andere genres is dat van de formele taalkenmerken, de teksteigenschappen. Poëzie zou zich dan kenmerken door strofenbouw, rijm, ritme, gelijkenis van vorm en inhoud, frequent gebruik van beeldspraak en andere stijlfiguren. Toch onderscheidt dit criterium van de teksteigenschappen poëzie niet voldoende van andere tekstsoorten. Moderne poëzie heeft bijvoorbeeld vaak helemaal geen strofen en rijm (zie de zojuist geciteerde Michaelis- en Buddingh'-gedichten) terwijl beeldspraak en andere stijlfiguren ook heel vaak gebruikt worden in andere vormen van taalgebruik. Denk bijvoorbeeld aan de reclame, waar klank en rijm zelfs zeer intensief geëxploiteerd worden. Noch de thematische, noch de formele criteria voldoen dus.

Veelbelovender lijkt het om aanknopingspunten voor een consistente theorie van poëzie te zoeken bij het criterium van de communicatiesituatie, die in het gedicht en bij het lezen van gedichten aan de orde is. Wat poëzie is en wat zij betekent kan niet los gezien worden van de communicatiesituatie waarbinnen zij functioneert. Het poëtische kan dus niet worden vastgelegd in een of ander thematisch wezenskenmerk, of in de objectief in de tekst aanwezige teksteigenschappen: teksten worden al lezende tot poëzie gemaakt, als poëzie gelezen, in een specifiek taalspel dat zijn eigen regels kent. Dit uitgangspunt, dat het poëtische bepaald wordt door de communicatiesituatie waarbinnen een tekst wordt uitgewisseld, leidt tot twee relatief nieuwe perspectieven. Het eerste betreft de leeshouding van waaruit de lezer leest. Het tweede betreft de spreekhouding van waaruit de dichter, of beter gezegd het 'lyrisch ik' dat in het gedicht aan het woord is, spreekt. Eerst werk ik die leeshouding uit, vervolgens ga ik in op de spreekhouding van het 'lyrisch ik'.

Wanneer een lezer besluit of accepteert dat hij/zij een gedicht voor zich heeft, gaat zij lezen volgens de regels van het taalspel poëzie. Hij/zij neemt een

³ Geciteerd uit Komrij (1980: 776).

poëtische leeshouding aan. Hij/zij verwacht een bijzondere boodschap over het leven. Hij/zij leest de tekst tegen de achtergrond van een literaire traditie. Men accepteert in gedichten omslachtige omschrijvingen als 'Mens is een zachte machine,/ een buigbaar zuiltje met gaatjes,/ propvol tengere draadjes/ en slangetjes [...]' (Vroman, 1985) zonder erop aan te dringen dat de dichter wat rechtstreeks verwoordt wat hij over de mens te melden heeft. De regels die wij volgen wanneer wij met een tekst het taalspel poëzie spelen zijn heel goed in kaart te brengen. Het centrale uitgangspunt is dat wij, lezers, binnen dit taalspel accepteren dat poëtische teksten 'extra' betekenis creëren. Daarom geven we binnen het taalspel poëzie juist betekenis aan die elementen die in een informatieve tekst overbodig en storend zouden zijn - zoals allerlei vormen van herhaling, rijm, metrum, strofen, klankeffecten. We zien enjambementen bijvoorbeeld als bijzonder functioneel, we ontdekken een zinrijk systeem in de 'afwijkingen' van het normale taalgebruik, die we gaan beschrijven met de termen die daarvoor binnen de diverse methodes van poëzie-analyse voorhanden zijn. Hier keren dan de formele kenmerken weer terug, ook in deze nieuwe poëzietheorie. Deze worden echter niet langer behandeld als een losse verzameling feitjes en terug te vinden 'kenmerken van gedichten', maar als eigenschappen van de tekst die ook in andere teksten kunnen worden aangetroffen, doch waaraan de lezer alleen binnen het taalspel poëzie bijzondere aandacht schenkt. Als voorbeeld van hoe de operaties van betekenisgeving bij een 'gedicht' werken interpreteer ik dit als gedicht opgeschreven krantenbericht:

Gisteren
boorde zich een auto, rijdend
op de N 348
met een snelheid van honderd kilometer per uur
tegen een eikenboom.
De vier inzittenden werden
gedood.

Dit in de context van de krant banale journalistieke feit wordt in dichtvorm tot een exemplarische tragedie over de vergankelijkheid van het menselijk bestaan. 'Gisteren' krijgt in zijn geïsoleerde positie aan het begin van het vers een grote lading. De N348 wordt de metoniem of de pars pro toto van elke weg in Nederland waarop deze rampen gebeuren. De auto wordt gepersonifieerd door 'boorde zich': het effect van die personificatie is dat het normaal dode ding, de auto, tot leven lijkt te komen terwijl de aanwezige mensen juist geheel passief zijn. Doordat de auto zich tegen een eikeboom boort wordt een natuur-cultuur oppositie opgeroepen, waarbij de cultuur zich op destructieve wijze tegen de natuur richt. Voorts kunnen we nog betekenis hechten aan het enjambement waarmee het vers eindigt. Door zijn geïsoleerde positie krijgt 'gedood' een grote nadruk. Het einde van het gedicht valt samen met het 'einde' - de dood - van de inzittenden. Op die manier versterken het formele einde van het gedicht en de vertelde dood van de personages elkaar, hetgeen een dramatisch effect heeft.

Tenslotte kunnen we nog zeggen dat de kaalheid en soberheid van de tekst imitaties zijn van de kaalheid van de dood. Door die soberheid creëert het vers een ruimte voor de lezer om te reflecteren over het ondoordringbare niets van de dood.⁴

Zo ook ontleent het gedicht van Buddingh' zijn betekenis en effect aan het feit dat we accepteren als 'gedicht'. Laten we daar nog even serieus naar kijken. Bij 'vrij naar het chinees' denken we aan een oude chinese dichtvorm. Aangezien het om een oude cultuur gaat verwachten we dan een meditatieve tekst van grote wijsheid. De eerste regel, 'de zon gaat op. de zon gaat onder' bevestigt ons in die verwachting. Deze regels suggereren het levensritme, het eeuwig en steeds hetzelfde voorbijgaan van de tijd. Bij 'langzaam telt de oude boer' kunnen we nog steeds in de verwachting blijven iets van grote wijsheid te lezen: de oude boer is een figuur die wel bij de archaïsche setting past. Bij 'zijn kloten' barst je uit in gelach - of in irritatie. Het woord 'kloten' is namelijk een stijlbreuk in woordgebruik tot nu toe. 'Kloten' is een zeer onpoëtisch woord. Het tellen van de eigen kloten is bovendien zowel belachelijk als triviaal: de gemiddelde boer heeft er twee, dus is gauw uitgeteld. Het gedicht zet dus een absurdistisch tafereel neer, Het komisch effect wordt gesorteerd doordat Buddingh' gebruik maakt van de leesconventies van het genre poëzie, waarmee hij zowel de lezer fopt als het genre parodieert. Hij buit uit dat de lezer in alle ernst begint het taalspel poëzie te spelen. Tot zover poëzie als taalspel.

Er zit nog een ander aspect aan het feit dat literatuur in een communicatiesituatie wordt uitgewisseld tussen tekst en lezer. Aan de kant van de lezer betekent dit, zoals ik liet zien, dat deze de poëtische leeshouding aanneemt. Aan de kant van de tekst valt echter ook iets nieuws te melden vanuit de optiek van de communicatiesituatie. Terwijl verhalende teksten gewoonlijk tot de lezer zijn gericht, spreekt in poëzie het 'lyrisch ik' met de rug naar de lezer toe. Terwijl de woordvoerder in verhalende teksten het woord geregeld afstaat aan de personages, houdt het 'lyrisch ik' gewoonlijk een monoloog. In poëzie luistert de lezer die monoloog af. De lezer speelt luistervink. Dit wordt heel duidelijk bij de traditionele stijlfiguur van de apostrofe, of aanspreking: de 'ik' spreekt dan via de gepassioneerde uitroep 'o' een geliefde aan dan wel een ding of naturelement, die in de aanroep gepersonifieerd wordt. Nijhoff bijvoorbeeld:

- zoontje in me, o woord ongeschreven
- vleeschloze, o kon ik u baren

⁴ Het voorbeeld van het auto-gedicht is ontleend aan Jonathan Culler (1975: 161). De term 'taalspel' is van Ludwig Wittgenstein. Veronica Forrest-Thomson (1978) beschrijft het lezen van poëzie als een taalspel. De omslag van het denken in teksteigenschappen naar het denken in poëtische 'conventies van betekenisgeving', die zetelen in de lezer is ook beschreven in Maaike Meijer (1988). *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Hoofdstuk 2.

(Nijhoff, 1974)

Zo creëert het 'lyrisch ik' een directe ik-jij relatie met iets of iemand, maar niet met de lezer. Typerend voor de poëtische taalsituatie blijkt keer op keer te zijn dat de lezer wordt buitengesloten, en tegelijk als toehoorder wordt betrokken bij een intimiteit van het 'lyrisch ik' waar hij slechts via af luisteren getuige van mag zijn. De apostrof creëert deze situatie *in extremis*, en kan daarom gezien worden als explicitering van een communicatiesituatie die impliciet in heel veel gedichten aan de orde is.

Samen met Ernst van Alphen, Ben Peperkamp en Lizet Duyvendak heb ik onlangs een handleiding geschreven voor poëzie-analyse, waaraan deze theorie van het poëtische als bepaald door de communicatiesituatie ten grondslag ligt. Het poëtische zit bij ons dus aan de ene kant in de lezer, en in de leesconventies waarin wij ons lezers gesocialiseerd zijn, waardoor wij bepaalde teksten als poëzie gaan lezen. Ten tweede zit het poëtische ook in de monologische, van de lezer afgewende spreekhouding van het 'lyrisch ik'. Laten we bij wijze van voorbeeld eens kijken naar enkele willekeurig gekozen gedichten, om te zien hoe zij in dit beeld passen.

M. Vasalis: Aan het vers

Tussen waanzin en bezonnenheid
waakzaam en ook verloren,
ondragelijke weelde en armoedigheid,
moet ik u toebehoren.

Soms sta ik in dit evenwicht
als een pijl trillende opgericht,
dan is het als in sommige dromen,
dat men schreeuwen moet,
maar geen geluid wil komen.

(Vasalis, 1984 (1954): 15)

Fritzi ten Harmsen van der Beek

Goede morgen? Hemelse mevrouw Ping

is U de zachte nacht bevallen, hebben de on-
deugende, geheimzinnige planten naar behoren

gegeurd en zijn hopelijk geen van uw overige
zuigelingen aan de builenpest bezweten?

[....]

(Ten Harmsen van der Beek, 1977 (1965): 8)

Beide voorbeelden beantwoorden geheel aan het geschetste beeld. Bij Vasalis spreekt de 'ik' het vers aan met 'u' terwijl Fritzi's 'ik' zich richt tot ene 'mevrouw Ping', een poezemevrouw naar verderop zal blijken. Vaak is het gedicht ook een monoloog, een vertelling in de 'ik'-vorm, maar deze wordt zelden zo narratief dat er ingebedde woordvoerders zijn. Er is meestal een 'ik' aan het woord, die solipsistisch, in een eigen universum opgesloten waarneemt, denkt, beschrijft. Hoe afgewend de dichter spreekt van de lezer blijkt paradoxalerwijs pas wanneer de dichter zich ostentatief tot de lezer richt: dat is bijvoorbeeld het geval in het gedicht 'Aan de lezer' van Leo Vroman: 'Gedrukte letters laat ik U hier kijken/ maar met mijn warme mond kan ik niet spreken/ mijn hand door dit papier niet steken/ Ik kan U niet bereiken'. Vromans gedicht is een uitzondering die de overweldigende regel bevestigt. Hoe meer ik met dit uitgangspunt werk, des te meer ontdek ik hoe vruchtbaar het is. Van het middeleeuwse Egidiuslied, waar een 'ik' een gestorven vriend aanspreekt, 'Egidius waar bestu bleven?' tot 'Aan de sonnetten' van Jacques Perk, 'Angie' van de Rolling Stones, 'Lovely Rita, metermaid' van de Beatles en 'Je loog tegen mij' van André Hazes: steeds gaat het om een communicatiesituatie die er als volgt uit ziet: de woordvoerder (het lyrisch subject) houdt een monoloog tot iets of iemand, of mediteert in zichzelf, en de lezer wordt daarbij in de positie van af luisteraar geplaatst. Aldus gedefinieerd is het poëtische als tekstaspect soms ook te vinden in (inderdaad) smartlappen, popsongs, cabaretliederen, romans en verhalen, in autobiografieën, opera's, rapteksten en films. Hoewel de lezer er in sommige van deze gevallen niet toe zal overgaan het taalspel poëzie te spelen (de lezer neemt een andere genre-beslissing), is het toch interessant om de reflectie over het poëtische als tekstaspect niet te beperken tot de officiële poëzie. Het poëtische als tekstaspect is ruimer dan het genre poëzie, zoals ook het verhalende als tekstaspect ruimer is dan overduidelijk narratieve verhalen en romans in proza. Ook gedichten, strips, liederen en moppen kunnen verhalende aspecten bezitten, die met de instrumenten van de narratologie geanalyseerd kunnen worden. Door deze nieuwe poëzietheorie krijgen we dus ook inzicht in de alomtegenwoordigheid van het poëtische tekstaspect.

Nu wil ik echter deze literatuurwetenschappelijke kijk op het genreprobleem laten voor wat zij is, en me afvragen wat de culturele en maatschappelijke betekenis van poëzie is. Poëzie is, zo heb ik laten zien, het genre waarin door de monologische manier van spreken van het 'lyrisch ik' over zichzelf het individuele innerlijk ten toon wordt gesteld. Het is in onze cultuur het genre van de intimiteit, van de allerindividueelste gedachten en gevoelens. Lezers mogen in dit genre meekijken in de ziel van de ander. Poëzie levert aldus modellen van de cultivering van het Zelf. In die zin kan zij jonge lezers socialiseren in de complexiteit van het eigen gevoelsleven.

Vanuit dat perspectief wil ik kijken naar de verschillende als poëtisch bestempelde genres, waarmee veel kinderen gedurende hun opvoeding te maken

krijgen: wiegeliedjes voor baby's, spelliedjes, klapliedjes, aftelrijmpjes, dialogische teksten voor kleuters, en verschillende soorten van verhalende kindergedichten voor oudere kinderen. Ik ben nieuwsgierig naar de wijze waarop poëzie het opgroeien in onze cultuur begeleidt. Welke mens- en wereldbeelden worden overgedragen in de kinderliedjes en welke plaats krijgt het kind erin toegewezen? Welke rol speelt poëzie in socialisatie en enculturaties? Hoe verhoudt de jeugdpoëzie zich tot het latere, volwassen cultuurgebruik en -genot? Meer specifiek: in welke opzichten lijken kinderliedjes op 'volwassen' poëzie? En wat is dan eigenlijk de culturele, maatschappelijke en persoonlijke betekenis van de 'volwassen' poëzie?

Het is opmerkelijk dat de communicatiesituatie die ik hierboven schetste als typerend voor het lyrische in al die jeugdgenres nauwelijks optreedt. Kennelijk moeten er eerst andere dingen worden aangeleerd - zoals het verschil tussen ik en ander, het leren kennen van het eigen lichaam, het leren kennen van de wereld via het verhalende genre - voordat het cultiveren van het innerlijk aan de beurt is. In die zin is er mijns inziens absoluut wel sprake van *stadia* van geleterdheid. Ik ben het in dit opzicht niet met mede-spreker Carel Peeters eens. Het lyrische is een *late* verworvenheid. Om dat te laten zien neem ik U mee op een reis langs de kinderliedjes die onze cultuur rijk is, en de socialiserende functie daarvan. Ik probeer daarbij chronologisch te werk te gaan, en de genres waarmee kleine kinderen te maken krijgen in volgorde van opkomst te behandelen.

Laten we eerst eens kijken naar de wiegeliedjes. Wiegeliëderen representeren een oeroude genre. Ze worden voor baby's in de wieg gezongen, hebben een heel kleine toonumfang en lijken vaak qua ritme op de werklieëderen, ook een oeroud genre uit de orale cultuur dat als functie had het werk minder eentonig te maken en het ritme van het werk te versterken. De klank is belangrijker dan de tekst en er komt dan ook veel 'taalmuziek' in de wiegeliëderen voor: veel rijm en veel - vanuit het alledaagse taalgebruik bekeken - 'onzinwoorden' als eia poppeia, suja suja, ea ea enzovoorts. In die 'onzinwoorden' wordt de taal niet gebruikt als het abstracte symbolische betekenisstelsel, waarin de relatie tussen de vorm van de betekenaar en de betekenis arbitrair is. De taal berust normaal op een stelsel van afspraken, waarbij de vorm van het taalteken er niet toe doet. Dat wil zeggen dat het willekeurig is dat we, om de tafel aan te duiden het woord 'tafel' gebruiken. De precieze klank of vorm van de taaltekens, die in het gewone taalgebruik niet terzake doen, doen wel terzake in poëtisch taalgebruik. Zo hebben ook woorden als suja suja ineens wel betekenis in een ander stelsel van taalgebruik, dat wat Julia Kristeva het semiotische taalstelsel noemt: de taallaag waarin taal geen betekenis is, maar pure klank, ritme en muziek ⁵. Tot het semiotische taalstelsel behoren de woordloze geluiden als kreten, huilen, jammeren, schreeuwen - de taal van het lichaam zou je kunnen zeggen - en verder de taal van de onomatopoe of klanknabootsing,

⁵ Zie Julia Kristeva (1984).

waarbij de relatie tussen betekenaar en teken niet arbitrair is. Het gebruik van de taal als klank is een belangrijke eigenschap van poëzie. We zullen dit gebruik van de taalmuziek niet alleen in het wiegelied, maar straks ook in andere genres van het kinderlied zien terugkeren. Hier ligt al een eerste continuïteit tussen het kinderlied en de 'volwassen' poëzie. En misschien is het ook wel zo, dat niet alleen het wiegelied overeenkomsten heeft met poëzie, maar poëzie ook met het wiegelied. Dit gewiegd worden op de moederlijke stem in een voorsymbolisch taalstelsel; dit omgeven worden door taal als klank, als muziek, dit verlost worden van betekenis: daar ontleent de poëzie misschien wel een deel van haar altdurende aantrekkingskracht aan. Hier verschijnt de taal opeens in een heel andere gedaante.

Voor baby's hebben wiegeliëderen vermoedelijk een rustgevende en prettige werking: de stem van de moeder of verzorger betekent contact en warmte. Ze verzekeren het kind van de nabijheid van de moeder, en het kind wordt gewikkeld in een warm en vertrouwd dekentje van geluid. Onderzoek heeft uitgewezen dat kinderen al in de baarmoeder de moederlijke stem horen, en dat ze ook na de geboorte heel sterk op die stem blijven reageren.⁶

Het meest karakteristieke van wiegeliedjes is dat het kind er vaak in wordt aangesproken: denk aan *Slaap kindje slaap/ daar buiten loopt een schaap*. Nog een voorbeeld van die aanspreking van het 'lyrisch ik', wiens plaats de moeder inneemt, die spreekt tot het kind:

Do, do, kindje van de minne,
slaap en doe je oogjes toe!
Heb je gene vaak, je moet niet slapen.
Heb je gene honger, je moet niet gapen.
Do, do, kindje van de minne,
slaap en doe je oogjes toe!

(Slegers, 1992: 24)

Aldus is het de ik-ij communicatie die het kindje op die manier leert. Doordat het wordt aangesproken, wordt het subject, krijgt het een plaats ten opzichte van degene die het aanspreekt. De allereerste functie van het wiegelied is het opnemen van het kleine kind in het netwerk van familierelaties, waardoor het letterlijk en figuurlijk aanspreekbaar wordt.

⁶ Kaja Silverman werkte in haar boek *The Acoustic Mirror* (1988) de betekenis van de moederlijke stem uit binnen een psycho-analytisch en filmtheoretisch kader. Het kind leert de taal van de moeder en/of primaire verzorger - in tegenstelling tot Lacans bewering dat bij het leren van de taal een symbolische, mannelijk/vaderlijke orde wordt betreden die scheiding van het moederlijke impliceert. Volgens Silverman is er geen tegenstelling tussen taal en het moederlijke. Zie ook Joke Dame (1994). *Het zingend lichaam. Betekenissen van de stem in westerse vocale muziek*, voor betekenissen van de stem in de muziek.

Het kind wordt niet altijd aangesproken met 'jij', maar wordt ook vaak in de derde persoon toegesproken: 'Zoete melk met brokken/ Kindje mag niet jokken' en 'Nu gaat het kindje naar bedje'. Deze aanspreking in de derde persoon lijkt mij ook te horen bij een spreekwijze waarin alle wezens hun positie krijgen toegewezen. Ook het kind krijgt zijn plaats:

In bedje

Tikketakke tonen
't varkentje eet geen bonen
't paardje eet wel haver
't koetje eet wat klaver
't schaapje eet het groene gras
't eendje zoekt het in de plas
't visje zwemt in 't netje
Nu gaat 't kindje naar bedje.

(*Oude & nieuwe kinderliedjes & versjes*, 1989: 55)
(andere versie Borstlap, 1994: z.p.)

Alle dieren krijgen hun plek en hun juiste voedsel, het kindje gaat naar bed. Zo wordt dat naar bed gaan ingevoegd in een natuurlijke en maatschappelijke orde. Interessant is overigens dat het kind in het wiegelied zelden of nooit een sekse krijgt. Het kind is nog een 'het', het wordt niet aangesproken als jongetje of meisje. Zo lijkt in het wiegelied erkend te worden dat sekse er pas later toe gaat doen, bij een meer geavanceerder invoeging in de mensenmaatschappij. Niet zozeer door lichamelijke sekse als wel door het culturele en sociale gender-systeem worden mensen tot 'mannen' en 'vrouwen', zo lijkt in het kinderlied impliciet erkend te worden. Soms klinken ook de zorgen van de moeder in het lied door: is er wel melk om pap te koken?

Eia popeia, kookt kindekes pap.
Heb je geen melk, zo melkt de kat.
Heb je geen kat, zo melkt de muis,
daar is toch altijd nog melk in huis.
Melkje zoeter dan vijgen.
't Kindje moet slapen en zwijgen!

(Slegers, 1992: 25)

Omdat het kindje nog niet veel kan terugzeggen kan de moeder ook van alles kwijt in het wiegelied: haar zorgen, haar angst dat het kind doodgaat, haar liefdesverdriet, zelfs haar agressie jegens het kind. Zeker in het verleden werden de wiegeliëderen door vrouwen gezongen. Ze zijn dan ook bestudeerd in de context van de orale vrouwentradities. Zo laat Philomena van Voorst van Beesd

(1986) in een interessant artikel over vooral Spaanse en Portugese wiegeliëderen zien dat oude wiegeliëderen vaak magische bezweringen waren tegen de boze geesten of de Grote Moedergodin, die het weer kon komen weghalen. Ook de pre-occupaties van de moeder zelf komen bij Van Voorst van Beesd ruimschoots aan de orde. Een Nederlands voorbeeld van een liedje dat meer over de moeder gaat dan dat het tot het kind is gericht:

Suja poppedeine, 't kindje is nog kleine!
'k wou dat 't kindje groter was:
dat kwam moeder wel van pas!

(Slegers, 1992: 6)

Er waren zelfs wiegeliëderen die een minnaar aan de deur waarschuwden dat de echtgenoot thuis was, en dat de minnaar dus beter weg kon blijven.

Mijn eerste conclusie is dat het wiegelied volstrekt niet de structuur biedt die de 'volwassen' poëzie biedt. Er is geen monoloog van een 'ik' die de lezer affluistert. Lezers van het wiegelied bestaan eigenlijk ook al niet: het wiegelied is een gebruikstekst, waarbij het 'lyrisch ik' niet met de rug naar de lezer toespreekt, maar juist iemand, de luisteraar naar dit lied, het kind, aanspreekt. In die zin is het binnen het lyrische genre evenzeer een vreemde eend in de bijt als Vromans 'aan de lezer'.

Ook in de genres die chronologisch op het wiegelied volgen is er geen sprake van dat we met de typerende communicatiesituatie van het lyrische te maken hebben. Direct op het wiegelied volgen de liedjes waarbij het kind mag rijden op vaders of moeders knie: *Hop Marjanneke*, *Hop hop paardje*. Vervolgens is er een grote groep van 'doe-' of 'speelliedjes'. Er bestaat een uitgebreid sub-genre van kinderliedjes, waarbij binnen het liedje het lichaam wordt verkend.

Klappen in de handjes dij, dij, dij,
Boeze boeze bolletje, zo doen wij.

(*De allermooiste kleuterliedjes*, 1986: 5)

Waarvan ik de laatste regel uit mijn eigen kindertijd nog ken als: 'op je boze bolletje', waarbij tijdens de eerste regel in de handen werd geklapt en in de tweede de handen op het hoofd werden gelegd.
of:

Twee handjes op de tafel, twee handjes in de zij.
Twee handjes op de schoudertjes op 't hoofdje allebei

(*Oude & nieuwe kinderliedjes & versjes*, 1989: 18)

Dat zijn de liedjes waarin het lichaam wordt benoemd en verkend.⁷ Alle vingers op de hand worden afgewerkt in:

Naar bed, naar bed

'Naar bed naar bed,' zei Duimelot.

'Eerst nog wat eten,' zei Likkepot.

'Waar ga je dat halen?' vroeg Langejan.

'Uit grootmoeders kastje,' zei Ringeling.

'Dat zal ik verklappen,' zei 't kleine ding.

(Oude & nieuwe kinderliedjes & versjes, 1989: 23)

En dan zijn er nog talloze liedjes die samengaan met ingewikkelder spelletjes dan het primair bekijken en gebruiken van de ledematen en vingers: *De zevensprong*, *zakdoek leggen niemand zeggen*, *twee emmertjes water halen*, *Jan Huigen in de ton*, met de bijbehorende spelletjes en bewegingen, waarbij kinderen in een rij leren lopen, buigen, springen, huppelen, knielen en tellen (dat is een, dat is twee bij *De zevensprong*). In mijn jeugd waren er ook nog klapietjes, ballietjes, springliedjes en hinkelietjes, belangrijk voor het oefenen van motoriek van de bewegingen van het kind. (Het waren toen trouwens vooral meisjes die dat klappen, ballen, springen en hinkelen beoefenden. Ik ben nu wel eens bang dat kinderen van beide seksen in al die uren dat wij balden en hinkelden voor de televisie zitten, en dan kijken naar heel verschillende jongens- en meisjesprogramma's). Tellen leer je ook van *Een twee drie vier, hoedje van papier*. Aftellen leer je van de aftelriempjes *Iene Miene Mutte* en het om de beurt opstapelen van vuistjes leer je van *Olleke bolleke rubesolleke/ olleke bolleke knol*, ook een aftelriempje.

Sommige kinderliedjes spreken het kind ook direct aan, als in 'Zeg ken jij de mosselman, de mosselman/ de mosselman' of 'Weet je dat er sprookjes zijn/ die nooit zijn opgeschreven'. Vele impliceren ook een kleine dialoog: 'Klein klein kleutertje wat doe je in mijn hof'; 'Mooi Ietjefietje trek je baljurk aan'. Dat zijn allemaal introducties tot vormen van menselijke communicatie, waarbij het kind het spel van vraag- en antwoord, de dialoog, aanleert.

Dan volgt er een enorme categorie kinderliedjes die een klein en soms komisch, absurd of zelfs cru verhaaltje vertellen. Die verhaaltjes impliceren steeds excursies naar de realiteit van het leven. Ze leren het kind het verschil tussen leven en dood, tussen mens en dier, tussen kind en volwassene, ze introduceren

⁷ Een kleine verzameling nieuw-gemaakte 'doe- en dansliedjes' bieden Ron Schröder, Marianne Busser en Jean Dorémi (1992).

het kind in de sociale wereld, in de beroepen,⁸ in de emoties van honger en dorst, kou, blijdschap, vriendschap. Liedjes hebben in dat opzicht een socialiserende functie op het referentiële niveau. Ze brengen de 'werkelijke' wereld in kaart. Ze doen dat opvallend genoeg heel weinig moralistisch: ik zou de bewust-opvoedende kinderversjes van Hieronymus van Alphen dan ook niet tot de kinderliedjes willen rekenen. Het lijken me meer volwassenenliedjes.

Dat zoveel kinderliedjes puur narratief zijn is opmerkelijk, gezien het gebrek aan aansluiting in dit opzicht bij de 'volwassen' poëzie. Er is geen 'ik' aan het woord, maar een vertelinstantie die een verhaal vertelt in de derde persoon, over iets/iemand anders dan zichzelf. Denk aan *Toen onze Mops een Mopje was* (Oude & nieuwe kinderliedjes & versjes, 1989: 24), aan *Altijd is Kortjakje ziek* (ibidem 22) aan *Er zaten zeven kikkertjes* (ibidem 26) of *Daar was laatst een meisje loos*. Wat die spreekpositie betreft horen deze liedjes dus eerder tot de narratieve teksten dan tot de poëzie. Alleen de beslissing van de lezer, deze teksten als poëzie te lezen - er de regels van het taalspel poëzie mee te spelen - kan er dan nog een gedicht van maken. Tot deze categorie behoren zeer veel kinderliedjes. Ik noem er nog een paar: *Al in een groen groen knollen-knolleland* (Oude & nieuwe kinderliedjes & versjes, 1989: 16) en: *Daar kwam enen boer uit Zwitserland, Ka deekadollekekedda* (ibidem: 19) en *Er was een sneeuw wit vogeltje* (ibidem: 27).

Zijn deze liedjes dan helemaal niet poëtisch? Toch wel, namelijk door twee klassiek-poëtische elementen: ten eerste is er veel sprake van klankherhalingen (knollen-knollenland, waar een haasje blaast op zijn fluitefluitefluit) en de neologismen die alleen maar uit klank bestaan: kadeekadollekekedda; dindondeine uit het sneeuw wit vogeltje, 'Ik zou zo graag een ketting rijgen maar ik kon de draad niet krijgen ha ha victoria' en het onvergetelijke en fantastische 'Zagen zagen wiedewiedewagen'. Op die manier maken kinderen wel kennis met de niet-symbolische kant van de taal, de kant die Julia Kristeva het semiotische noemde: het excès van taal, daar waar taal geen betekenis genereert maar alleen maar klank is. De woorden verwijzen niet naar een referent, er is geen betekenis van deze betekenaar, er is alleen maar taalgenot.

Er is nog een tweede klassiek-poëtisch element, en dat is het element van intrigerende vreemdheid, van niet-aansluiten bij het referentiële spreken over de wereld. U kent het liedje 'Witte zwanen zwarte zwanen/ wie gaat er mee naar Engeland varen/ Engeland is gesloten/ de sleutel is gebroken/ is er dan geen smid in 't land/ die de sleutel maken kan'. Engeland wordt in dit intrigerende lied voorgesteld als een kamer of huis, waarvan de sleutel gebroken is. Maar daarmee wordt Engeland tot metafoor voor alle domeinen waar je niet in kunt, alle geheimen die je zou willen leren kennen waarvan de sleutel is gebroken. Of denkt U aan het hoogst mysterieuze 'Klein Anna zat op Majesteit (3x) Klein Anna zat op majesteit (2x). Daar zat zij zo te wenen/ Zeg Anna waarom ween jij zo?/ Omdat ik morgen sterven moet/ Wie heeft jou dat dan

⁸ Schröder e.a. (1992: 7) noemen zelfs de beroepenliedjes als een aparte categorie van kinderliedjes, evenals feestliedjes, dierenliedjes en doe- en dansliedjes.

aangezegd?/ Dat heeft boze Frederik gedaan/ Daar komt de boze Frederik aan./ Hij heeft haar erreg kwaad gedaan./ We zullen hem de kop afslaan' (*Oude kinderliedjes*, 1991: 82). Of denkt U aan het raadselachtige: 'Een ei is geen ei, twee ei is een half ei, drie ei is een Paasei.' Daar moeten oude heidense, niet meer begrepen stukken volksgeloof achter zitten. Soms herinneren de liedjes ook aan sprookjesmotieven: denk aan de Bibelontse berg; aan 'Jan 't is Vastenavond'.

Er is dus in het kinderlied niet alleen sprake van oriëntatie op de referentiële wereld. In het kinderlied zit ook al een prachtig stuk poëtische socialisatie, met alle taalmuziek en alle vreemdheid en non-referentialiteit vandien, ook al is de communicatiesituatie veeleer narratief dan poëtisch. Dat het kinderlied een schatkamer van poëzie is werd al beseft door de Spaanse dichter Federico Garcia Lorca, die in 1928 een lezing hield over de wiegeliederen die hij overal op het Iberisch schiereiland had opgetekend (Van Voorst van Beesd 1986). Maar ook Nederlandse dichters als Paul van Ostaïen, Guido Gezelle en via hem Jan Hanlo grepen in hun werk expliciet terug op de kinderliederen, geboeid door hun klankspel en poëtische 'vreemdheid'.⁹

Vanuit het gender-perspectief wil ik over die narratieve kinderliedjes nog opmerken dat ze als personages jongens, meisjes of dieren hebben. De aanwezigheid van jongens en meisjes is in mijn waarneming heel gelijkelijk verdeeld. Er is opvallend weinig sprake van stereotypering of anderszins ongewenste beeldvorming. Er zijn enkele liedjes die meisjes waarschuwen voor gevaarlijke mannen als de *boze Frederik* - whoever he may be - wat je kunt opvatten als een zinnig onderdeel van de voorbereiding op het leven. Tenslotte komen er in de narratieve liedjes ook zeer veel dieren voor: hondjes, hazen, de beren die broodjes smeren. Dieren zijn bijna altijd sekse-neutraal - het zijn noch jongens noch meisjes. Op die manier wordt in de liedjes de intrede in de geseksueerde wereld, de wereld van mannen en vrouwen, nog even uitgesteld. Je hoeft er nog even niet aan mee te doen.

Ik denk dat ik nu voldoende heb laten zien dat de kinderliedjes zich helemaal onttrekken aan de spreekwijze van het volwassen poëzie-genre. Kinderliederen zijn nooit monologische teksten, met de rug naar de lezer toe. De vraag rijst: wanneer doet de volwassen poëzie, met zijn solipsistische spreekwijze die de lezer afluistert dan eigenlijk zijn intrede? Mijns inziens doet die wereld van de poëzie, die een verkenning is van het eigen innerlijk, pas in de puberteit zijn intrede, tussen het twaalfde en vijftiende jaar. Pas dan ga je immers gedichten lezen waarbij een lyrisch 'ik' meditatief en uitsluitend over zichzelf spreekt. Dat functioneert voor de jonge lezer(es) als een model van hoe je eigen innerlijke roerselen in elkaar zitten. Poëzie levert het voorbeeld voor wat je allemaal zou kunnen voelen en individueel beleven. In die zin is er zeker sprake van 'stadia in geletterdheid': de kinderliedjes zijn er voor de intrede in de sociale orde, om

⁹ Dank aan Jaap Goedegebuure voor deze suggestie.

de taal te leren, het eigen lichaam te verkennen, je te oriënteren op de regels van de buitenwereld. Pas als je dat allemaal hebt gehad is de binnenwereld aan de beurt, en het hebben van emoties en een individuele denk- en verbeeldingskracht wordt dan voorgedaan in het lyrische, in poëzie.

Ik meen dat de bijna exclusieve behoefte aan verhalen zeker wel duurt tot het twaalfde à veertiende jaar. Het 'gat' tussen de kinderliedjes en de puberteit wordt dan ook voornamelijk gevuld met jeugdromans, avonturenromans, de verhalende jongens- en meisjesboeken. Bij mij werden het gat gevuld door de jongensboeken (*Arendsoog*, *Pim Pandoer*, *Biggles*) die ik onbeperkt mocht lenen uit de leeskast van de jongensschool waarvan mijn vader hoofd was. Maar pas als je dertien, veertien bent is het tijd voor poëzie. En gelukkig zitten de meeste kinderen dan op de middelbare school, waar ze enig onderwijs krijgen in poëzie, wat tegelijk een introductie is tot de cultuur van het innerlijk. Voor mij waren op de middelbare school werkelijk onvergetelijke gedichten dat van Vasalis, *De idioot in het bad* - een puur narratief gedicht. Maar daarna volgden er een hele serie lyrische gedichten, als die van Willem Kloos: *Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten* en *Nauw zichtbaar wiegen op een lichten zucht* en dat van Leopold, dat ik nog steeds uit mijn hoofd ken:

O als ik dood zal, dood zal zijn
kom dan en fluister, fluister iets liefs,
mijn bleeke oogen zal ik opslaan
en ik zal niet verwonderd zijn.

En ik zal niet verwonderd zijn;
in deze liefde zal de dood
alleen een slapen, slapen gerust,
een wachten op u, een wachten zijn.¹⁰

Ook *Zwerversliefde* van Adriaan Roland Holst maakte een onuitwisbare indruk:

Laten wij zacht zijn voor elkander, kind -
want, o de maatloze verlatenheden,
die over onze moegezworven leden
onder de sterren waaie' in de oude wind.

[...]

Wij zijn maar als de blaren in den wind
ritselend langs de zoom van oude wouden,
en alles is onzeker, en hoe zouden

¹⁰ Geciteerd uit H.J.M.F. Lodewick (1965: 98).

wij weten wat alleen de wind weet, kind.¹¹

Deze gedichten sloten fantastisch aan bij mijn puberale gemoedsbewegingen, waarin als in elke veertienjarige het verlangen, de trots, de verliefdheid en de eenzaamheid werden ontdekt. Uit deze leeshervindingen kunt U ook meteen afleiden welk schoolboek wij hadden op de middelbare school: het onvolprezen *Litteraire kunst* van Lodewick, en daarnaast diens literatuurgeschiedenis en bloemlezing.

Nu zult U zeggen: dat was jouw middelbare schooltijd in de jaren zestig. Tegenwoordig wordt er op middelbare scholen veel minder gelezen, en dus maken kinderen van dertien, veertien jaar nauwelijks meer kennis met het lyrische. Daardoor moeten ze een belangrijk model voor het opbouwen van een eigen innerlijk missen. Nu luisteren veertienjarigen voornamelijk, en eindeloos, naar muziek. Inderdaad, daar heeft U gelijk in. Maar wat is de communicatiesituatie in die muziek? Dat zal ik U laten horen:

Je vraagt of ik zin heb in een sigaret.
't Is twee uur 's nachts, we liggen op bed
in een hotel in een stad, waar niemand ons hoort
waar niemand ons kent en niemand ons stoort.
Op de vloer ligt een lege fles wijn
en kledingstukken die van jou of mij kunnen zijn.
Een schemering. De radio zacht. En deze nacht heeft alles
wat ik van een nacht verwacht.

Het is een nacht, die je normaal alleen in films ziet
Het is een nacht, die is bezongen in het mooiste lied
Het is een nacht waarvan ik dacht dat ik hem
nooit beleven zou. Maar vannacht beleef ik hem
Met jou. Ohohoho,
vannacht beleef ik hem
met jou.

(Guus Meewis & Vagant, cd van Xplo Music)

Een lyrisch ik houdt een monoloog. Hij beschrijft zijn solipsistische beleving van een eerste liefdesnacht. Hij richt het woord tot een 'jij' en spreekt dus met de rug naar de lezer/luisteraar toe. Hij volgt derhalve precies de wetten van het lyrische genre, en levert daarmee een model waardoor de luisteraar zich kan oriënteren in de eigen innerlijke wereld. Meewis doet derhalve in principe precies wat Kloos, Leopold en Adriaan Roland Holst deden. De taalmuziek van de dichters is bij Meewis vervangen door instrumentale muziek, zang en

¹¹ Geciteerd uit Lodewick (z.j.:152-153), *Literatuur. Geschiedenis en bloemlezing*.

percussie, die aan *Het is een nacht* weer een geheel eigen vorm van meeslependheid verlenen.

Ik behoor niet tot de mensen die bij voorbaat al ach en wee roepen omdat de jeugd van tegenwoordig geen poëzie meer leest. Ik denk dat de culturele functie van poëzie heden ten dage op grote schaal door de populaire cultuur, en met name de popmuziek, wordt overgenomen. Is dat erg? Ik vind van niet. Als er maar ergens in de cultuur een ruimte is, waar de exploratie van het zelf en de opbouw van het eigen innerlijk leven kan plaatsvinden.

Literatuur

- S.n. (1986). *De allermooiste kleuterliedjes. 25 liedjes met tekst en notenbalken*. Harderwijk: Deltas.
- S.n. (1991, oorspr. 1976). *Oude kinderliedjes*. 7e druk, De Bilt: Cantecleer.
- S.n. (1989) *Oude & nieuwe kinderliedjes & versjes*. Illustraties van Ingrid Godon. Antwerpen/Almere: De Ballon.
- Alphen, E. van, Duyvendak, L., Meijer, M. en Peperkamp, B. (1996). *Op Poëtische wijze. Handleiding voor het lezen van Poëzie*. Bussum/Heerlen: Coutinho en Open Universiteit.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Dame, J. (1994). *Het zingend lichaam. Betekenissen van de stem in westerse vocale muziek*. Kampen: Kok Agora.
- Forrest-Thomson, V. (1978). *Poetic Artifice*. Manchester: Manchester University Press.
- Harmen van Beek, F. (1977, oorspr. 1965). *Geachte muizenpoot en achttien andere gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Komrij (1980). *De Nederlandse poëzie van de 19e en 20e eeuw*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language* (oorspr. *La révolution du langage poétique* (1974)). Translated by M. Waller. New York: Columbia University Press.
- Lodewick. H.J.M.F. (1965). *Litteraire kunst*. 23e herz. druk. 's-Hertogenbosch: Malmberg.
- Lodewick. H.J.M.F. (z.j.) *Literatuur. Geschiedenis en bloemlezing*. Tweede deel, omstreeks 1880 tot heden. Zesde druk. 's-Hertogenbosch: Malmberg.
- Meijer, M. (1988). *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam: Van Gennep.
- Scholten, H. (1995). *Roltrap naar de maan. Nederlandse kinderliedjes vanaf 1950 voor kleine en grote mensen*. Bussum: Novella.
- Schröder, R., Busser, M. en Dorémi J. (1992). *Twintig nieuwe doe- en dansliedjes*. Kampen: Kok Voorhoeve.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University Press.
- Slegers, G. (1992). *Daar vaart een man op zee. Kinderversjes*. Helmond:

Uitgeverij Helmond.
Voorst van Beesd, P. van, 'Wiegelied - Vrouwenlied'. In: Ria Lemaire (red)
(1986). *Ik zing mijn lied voor al wie met mij gaat. Vrouwen in de volks-
literatuur*. Utrecht: Hes, 113-136.