



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

‘O demon van de poëziekritiek!’¹

Een receptieonderzoek naar de poëzie van Christine D’haen

Student: Kila van der Starre
Studentnummer: 01206515
Promotor: prof. dr. Yves T’Sjoen
Opleiding: Master Vergelijkende Moderne Letterkunde
Datum: 9 augustus 2013

¹ Barnard 1993. Benno Barnard, “Demonische gedachten. Over de poëzie van Christine D’haen”, in: *De Morgen*, 5 februari 1993.

Oh, the periphery

They throw good parties there

Those peripheral idiots

Always have a bite to bear

- Fiona Apple

Voorwoord

In november 2012 vertelde Yves T'Sjoen in een collegereeks over Nederlandstalige poëzie vanaf de Tweede Wereldoorlog over de bloemlezing *Plejade. Zeven Vlaamse dichters* (1993). Ik was vier maanden daarvoor van Utrecht naar Gent verhuisd voor de Master Vergelijkende Moderne Letterkunde aan de UGent en had van alle Vlaamse dichters in de bloemlezing gehoord, behalve één: Christine D'haen. De opname van haar gedichten in het boek leek op het eerste gezicht een rare keuze. De dichteres scheelde bijna veertig jaar met de jongste gebloemleesde dichter, de 31-jarige Peter Verhelst, en de cyclus die van haar was opgenomen bestond uit zes traditioneel ogende sonnetten. Wat deed deze dichteres, die vóór de Tweede Wereldoorlog was geboren, tussen de postmodernisten?

Ik besloot voor een essay over deze intrigerende dichteres, dat uiteindelijk een voorbereiding vormde op deze thesis, op onderzoek uit te gaan in het Poëziecentrum in mijn nieuwe stad. De eerste bundel die ik uit de kast haalde was de debuutbundel van D'haen. Het kleine boekje uit 1951 heette *Gedichten* en was, had ik gelezen, nooit in de handel verschenen. Toen ik het opensloeg zag ik dat de pagina's aan de bovenkant nog aan elkaar vastzaten. Ik vroeg me af of dit betekende dat nog nooit iemand de bundel had gelezen. Stefaan Goossens van het documentatiecentrum sneed de bladzijdes zorgvuldig voor mij los. Met die beweging, het mes dat langs het oude papier gleed, waarmee de poëzie tot mijn beschikking kwam, werd mijn literaire tocht naar en met Christine D'haen geopend.

Bijna een half jaar later, mijn thesisonderzoek was ondertussen in volle gang, kreeg ik het artikel "Genot als drijfveer, een rêverie" over de poëzie van D'haen onder ogen. Ik wist op dat moment niet dat de auteur van het stuk, de geweldige criticus Hans Groenewegen, nog voor het afronden van mijn thesis zou overlijden. Het artikel opent als volgt:

Zo zou elk schrijven over poëzie moeten beginnen. De criticus legt de dichtbundel voor zich op het bureau, steekt zijn vouwbeen tussen de gesloten bladen en snijdt. Hij slaat de bundel open en ziet bladspiegel, tekstbeeld, letter, woord en leest het eerste gedicht. Om de volgende gedichten te ontsluiten heeft hij opnieuw zijn leesmes nodig. Het benen heft, de lichte vrees voor een snee in zijn vinger, het schrapende geluid van het geordend scheuren herinneren hem eraan dat lezen een ingreep is. De rafelranden, de inkepingen in het papier, het uitstekende hoekje bij de rug houden de irritatie levend dat

hoe zorgvuldig hij ook begint er altijd weer dat ene moment is, van afwezigheid, of van overzorgvuldigheid, waarin hij iets definitief beschadigt.

Een zorgvuldige vriend schonk mij *Gedichten* van Christine D'haen, uitgegeven in 1951 te Gent door Snoeck Ducajau & Zoon. Hij heeft deze nooit in de handel verschenen bundel op onnavolgbare wijze voor mij op de kop getikt. Ik opende *Gedichten* [...] ik [las] die bundel met mijn scherpste aardappelmesje. Even was het of Christine D'haen, voor mij alleen, opnieuw debuteerde.

(Groenewegen 2005: 67)

Met veel plezier heb ik de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie opengesneden en ontsloten. Deze masterthesis is daar het resultaat van.

Ik wil graag mijn promotor Yves T'Sjoen bedanken voor zijn vertrouwen, Stefaan Goossens voor zijn hulp en kennis, Willem Bongers voor het mogen inzien van zijn Research Masterscriptie en Elgar voor het zijn van de liefste, de mooiste, mijn levensheld.

Kila van der Starre

Augustus 2013

Inhoudsopgave

1. Theoretisch kader	9
1.1. Receptietheorie.....	9
1.1.1. <i>The institutional turn</i>	9
1.1.2. Russisch Formalisme en Tsjechisch Structuralisme	10
1.1.3. Duitse receptie-esthetica en Bourdieu's veldtheorie.....	11
1.1.4. Even-Zohar en het repertoire.....	12
1.1.5. <i>Posture</i>	14
1.1.6. Veranderingen in het repertoire.....	16
1.2. Methodologie.....	19
1.2.1. Breed corpus.....	19
1.2.2. Receptieteksten.....	21
1.2.3. Sleutelmomenten.....	23
1.2.4. <i>Mentions</i>	24
1.2.5. Receptietermen.....	27
1.2.6. Opmerkingen.....	27
2. 1948-1960	30
2.1. De polarisatie tussen traditie en experiment	30
2.2. Herreman en Claus.....	32
2.3. Herreman: groot talent.....	34
2.4. Claus: vals marmer.....	35
2.5. D'haen en Claus.....	37
2.6. Het plaatsingsdebat.....	42
2.7. Boon: moderne dichteres.....	45
2.8. Buckinx.....	47
2.9. Jonckheere.....	48
2.10. Van Bouwel.....	49
2.11. De Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs.....	49
3. 1961-1970	51

3.1.	Mengvormen.....	51
3.2.	Dinaux: een nieuw soort vernieuwing.....	51
3.3.	Rutten: klassiek modernisme.....	53
3.4.	Kemp: romantisch classicisme.....	54
3.5.	Marja.....	56
3.6.	Speliers.....	57
3.7.	Van de Voorde.....	58
3.8.	L.P. en Spillebeen.....	61
4.	1971-1980.....	64
4.1.	‘Uit de aandacht weggedeedsterd’.....	64
4.2.	Demedts en Derluyn: afsluiting van het plaatsingsdebat.....	65
4.3.	Fens, d’Oliveira en Oversteegen: stilte uit het Noorden.....	66
5.	1981-1990.....	68
5.1.	Brems en De Geest: herwaardering voor traditie.....	68
5.2.	Berghuis: de onterechte onbekendheid van D’haen.....	70
5.3.	Carette: voorspelling van canonisatie.....	71
5.4.	Athenaeum-Polak & Van Gennep: D’haens “tweede debuut”.....	72
5.5.	Reacties uit Nederland: anti-klassieke classica.....	76
5.6.	Paul Claes: mentor, censor, lijfexegeet.....	77
5.7.	<i>De Kwadratuur van de Onyx</i> : een sleutelmoment.....	83
5.8.	Dirk de Geest en Hedwig Speliers.....	84
5.9.	Juryrapporten: nuancering op postmodernistische leeshouding.....	89
5.10.	Groeierende bekendheid.....	89
6.	1991-2000.....	92
6.1.	Grootste bekendheid.....	92
6.2.	Anna Bijnsprijs: het vrouwelijke.....	93
6.3.	Prijs der Nederlandse Letteren.....	95
6.4.	Uniek en eigenzinnig.....	96
6.5.	Verbazing.....	98

6.6.	Waarvoor ontving D'haen de Prijs?	99
6.7.	Prijs voor postmoderne poëzie.....	100
6.8.	Prijs voor klassieke en moderne poëzie.....	102
6.9.	Prijs voor vrouwelijke stem.....	103
6.10.	Prijs voor poëzie en proza.....	105
6.11.	Prijs voor taalgerichte poëzie.....	109
6.12.	Negatieve kritiek.....	110
6.13.	<i>Merencolie</i>	112
6.14.	<i>Plejade</i> : postmodernisme bevestigd.....	113
6.15.	<i>Morgane</i>	117
6.16.	<i>Dodecaëder/Dantis Meditatio</i>	121
6.17.	Komrij.....	123
7.	2001-2008	125
7.1.	Met de tijd mee.....	125
7.2.	Buelens en Brems.....	125
7.3.	Onterecht onbekend.....	127
7.4.	Nuancering op onbekendheid.....	128
7.5.	Interviews: incongruenties tussen <i>posture</i> en positie.....	131
7.6.	<i>Miroirs</i>	136
7.7.	Poëzie en proza.....	137
7.8.	<i>Mirabilia</i> en de rol van religie.....	140
7.9.	<i>Innisfree</i>	143
7.10.	Poëzie is dood.....	143
7.11.	VSB Poëzieprijsnominatie.....	145
7.12.	<i>Hotel New Flandres</i> : hernieuwde aandacht.....	147
8.	2009-2013	150
8.1.	Overlijden.....	150
8.2.	Postuum: postmodernisme.....	153
8.3.	Nieuwe kijk op aantekeningen.....	156

8.4.	<i>De beker van Djamsjied</i>	157
8.5.	<i>Animula: twaalf zielgedichten voor Christine D'haen</i>	591
9.	Conclusie	160
10.	Bibliografie	163

1. Theoretisch kader

1.1 Receptietheorie

1.1.1 *The institutional turn*

De laatste jaren is in de literatuurwetenschap en neerlandistiek interesse opgekomen voor het literair-institutionele veld. Binnen dit breed onderzoeksveld wordt naast interpretatiegericht onderzoek ook de bestudering van de infrastructuur van het literaire veld nagestreefd, waarbij het literaire veld wordt begrepen als “het geheel van instituties en actoren dat betrokken is in processen van productie, distributie en receptie van literatuur en van opvattingen over literatuur.” (Andringa e.a. 2006: 200) Dit onderzoek naar tijdschriften, kranten, uitgevers en bemiddelaars is volgens Els Andringa, Sophie Levie en Mathijs Sanders een direct gevolg van de *institutional turn*, waarbij nadruk is komen te liggen op aandacht voor het strategisch handelen van personen in het literaire veld. Andringa, Levie en Sanders vormen samen met meer dan twintig andere literatuurwetenschappers, neerlandici, vertaalwetenschappers, sociologen en boekwetenschappers de Interuniversitaire Werkgroep Internationale Receptie, die in 2004 werd opgericht door de Universiteit Utrecht, de Radboud Universiteit Nijmegen en het Huygens Instituut in Den Haag. Deze onderzoeksgroep richt zich voornamelijk op de receptieprocessen van buitenlandse literatuur in Nederland, waarbij een methodologische onderbouw wordt gezocht in de theorieën van de Russische Formalisten, de veldtheorie van Pierre Bourdieu en de polysysteemtheorie van Itamar Even-Zohar. (Radboud Universiteit Nijmegen [z.j.]

In deze thesis neem ik een positie in binnen de *institutional turn* door me te richten op een specifiek deel van het moderne Nederlandstalige literaire landschap. Ik doe verslag van een onderzoek naar de receptiegeschiedenis van de poëzie van Christine D’haen, waarbij ik receptiegeschiedenis definieer als een onderzoek naar de reacties op een gedicht, verhaal, boek of oeuvre vanaf het tijdstip van eerste publicatie tot en met heden. (Segers & Koopman-Thurlings 1985: 214) Ik richt mij op de receptie van de poëzie van de Vlaamse dichteres Christine D’haen (1923-2009) tussen 1951 en 2013.

Mijn methodologie ontleen ik aan de hierboven genoemde onderzoeksgroep, op basis van het artikel “Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)”, dat in 2006 in het tijdschrift *Nederlandse Letterkunde* verscheen. Ik richt mij, anders dan de onderzoeksgroep, niet op de receptie van buitenlandse literatuur in Nederland en Vlaanderen, maar op de receptie van een Vlaamse auteur in Vlaanderen en Nederland.

Toch zal blijken dat de theorie van Even-Zohar, in het bijzonder zijn ideeën over repertoire, periferie en centrum, een bruikbare theoretische basis is voor mijn onderzoek.

1.1.2 Russisch Formalisme en Tsjechisch Structuralisme

Andringa, Levie en Sanders grijpen voor hun methodologie terug naar het Russisch Formalisme. Volgens hen ontwikkelden enkele Russische Formalisten voor het eerst een receptietheorie. Jurij Tynjanov onderzocht bijvoorbeeld hoe verzadigingseffecten tot literaire doorbraken leiden en hoe genre- en stijlconventies evolueren. De Tsjechische structuralisten Jan Mukařovský en Felix Vodička breidden de ideeën van Tynjanov uit door in bredere zin te kijken naar de relatie tussen veranderingen in een maatschappij en in artistieke ‘smaak’. Mukařovský richt zich vooral op “verschuivingen in artistieke functies, normen, en waarden, die hij onderling in wisselende hiërarchische relaties verbonden zag”. (Andringa e.a. 2006: 201) Hiermee keert hij zich tegen de aanname van objectieve esthetische maatstaven en een vastgelegde intrinsieke waarde in kunst. Literaire normen en waarden manifesteren zich in verschillen en verschuivingen, betoogt hij als een aanvulling op Tynjanov, daarom liggen ze nooit vast en hebben ze per definitie een proceskarakter. Esthetische waarden worden dus constant in beweging gehouden, zowel door ontwikkelingen in de literatuur zelf als door de veranderingen en verschuivingen in de structuur van de samenleving. (Idem: 202)

Mukařovský’s landgenoot Felix Vodička was de eerste die receptieonderzoek expliciet benoemde als een cruciale taak van de literatuurgeschiedschrijving. (Ibidem en Naaijkens 2006: 24) Vodička bestudeerde oeuvres in het licht van de structuur van veranderende esthetische normen en waarden waar Mukařovský over schreef. Voor Vodička valt het onderzoek uiteen in drie perspectieven:

- a) de reconstructie van processen van evaluatie door kritiek en publiek
- b) het traceren van verschillende ‘concretisering’ van werken (interpretaties, vertalingen en andersoortige transformaties)
- c) onderzoek naar de invloed van werken op literaire en niet-literaire entourages (Naaijkens 2006: 24)

Het zal duidelijk zijn dat mijn onderzoek zich voornamelijk richt op het eerste onderzoeksperspectief. Het betekent dat het zwaartepunt van deze thesis ligt op het onderzoek van de verschuivingen in de receptie van Christine D’haens poëzie. Het tweede onderzoeksperspectief zal ik zijdelings aanroeren wanneer ik me buig over de veranderingen

in interpretaties van D'haens poëzie. Andere concretisering van haar werk, bijvoorbeeld in de vorm van vertalingen, en de invloed van haar werk op literaire en niet-literaire entourages, bijvoorbeeld op (groepen) dichters in Vlaanderen en Nederland, vallen echter buiten de context van mijn onderzoeksvraag.²

1.1.3 Duitse receptie-esthetica en Bourdieu's veldtheorie

In de late jaren '60 en begin jaren '70 werden de inzichten van Mukařovský en Vodička over de dubbelzinnigheid van literaire ontwikkelingen, namelijk enerzijds in de interne dynamiek van de artistieke productie en anderzijds als gevolg van veranderingen in de maatschappelijke context, overgenomen door theoretici van de Duitse receptie-esthetica. Hans-Robert Jauss verwerkt dit idee in zijn begrip van de *verwachtingshorizon*, "de op verworven culturele kennis en conventies berustende verwachtingen die de reacties op nieuwe productie sturen". (Andringa e.a. 2006: 202) Hierbij krijgt het eerste aspect van de dubbele dynamiek echter meer aandacht dan het tweede, waardoor de focus alsnog meer ligt op het literaire dan op het sociale.

De Franse socioloog Pierre Bourdieu zorgde er in de jaren '80 en '90 voor dat het sociale aspect weer in de schijnwerpers kwam te staan. Hij was de eerste die zich expliciet bezighield met de vraag wat de sociale factoren precies inhouden die invloed hebben op het literaire veld. Zijn veldtheorie laat zien dat literatuur een eigen cultureel subveld heeft waarin actoren met elkaar strijden om een vorm van kapitaal en macht. Daarnaast is literatuur ook afhankelijk van andere sociale velden waar krachten een grote rol spelen. De dynamiek en de hiërarchie van de velden en de krachten binnen de velden, zoals prestige, macht en onderscheidingsdrang, sturen de ontwikkelingen van literaire productie en receptie. De productie en receptie van literatuur verandert door het handelen van actoren die proberen hun positie te verbeteren. (Van Buul 2012: 21) Bourdieu toont hiermee aan dat het literaire veld afhankelijk is van veel meer dan literatuur alleen. Het wordt door zijn veldtheorie blootgelegd als "een dynamisch systeem van actoren, instituties en sociaal-culturele factoren", waarbij de nadruk ligt op "sociale krachten die niet specifiek zijn voor het literair-culturele veld en in

² Wel ben ik ervan overtuigd dat onderzoek naar deze twee laatste onderzoeksperspectieven van Vodička's receptietheorie vruchtbare resultaten kunnen opleveren binnen het onderzoek naar de receptie van D'haens poëzie. Engelstalige vertalingen van haar poëzie kunnen bijvoorbeeld een nieuw licht werpen op de interpretatie van haar teksten, vooral als vertalingen door de jaren heen én vertalingen van haarzelf en anderen vergeleken worden. Onderzoek naar het invloed van D'haens werken op literaire en niet-literaire entourages kan verschuivingen laten zien van haar positie in het Vlaamse literaire veld naar een positie in zowel het Vlaamse als Nederlandse literaire veld. Ook kan het interessante inzichten opleveren over de mate waarin zij wel of niet als "Fremdkörper" (Van Bastelaere 2011: 15) of "*Einzelgänger*" (Peeters 2010) gezien kan worden in de Nederlandstalige literatuurgeschiedenis.

principe in alle sectoren van de maatschappij werkzaam zijn.” (Andringa e.a. 2006: 202-203)

1.1.4 Even-Zohar en het repertoire

Voor mijn onderzoek combineer ik Bourdieu's veldtheorie met een andere systeemtheorie, namelijk de polysysteemtheorie van de Israëlische cultuur- en literatuurwetenschapper Itamar Even-Zohar. Deze combinatie werd door Even-Zohar zelf gesuggereerd in 1990, maar is nooit door hemzelf uitgewerkt. (Van Renssen 2011: 35) Enkele Nederlandstalige letterkundigen hebben ondertussen aangetoond dat de combinatie inderdaad vruchtbaar is. Ik baseer mij op drie onderzoeken die een combinatie van Bourdieu en Even-Zohar als basis hebben, namelijk het eerder genoemde artikel uit *Nederlandse Letterkunde* (Andringa e.a. 2006), het proefschrift 'Lezer, er zijn ook Belgen!' *Interactie tussen de Nederlandse en Vlaamse literatuur via literaire kritiek en uitgeverij (1980-1995)* (Van Renssen 2011) en het proefschrift *In vreemde grond geworteld. Prerafaëlitisme in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst (1855-1910)* (Van Buul 2012).

Sinds de jaren '70 werkt Even-Zohar aan een systeemtheorie die grotendeels werd overschaduwd door andere systeemtheorieën, met name die van Bourdieu. De grondbeginselen van Even-Zohars theorie werden in 1990 gepresenteerd in het tijdschrift *Poetics Today*³ en zijn aan het einde van de jaren '90 door hem aangescherpt in enkele aanvullende artikelen.⁴ In zijn theorie gaat Even-Zohar ervan uit dat menselijk gedrag is georganiseerd in sociale systemen (polysystemen), die bestaan uit verschillende subsystemen. Eén van die subsystemen is het literaire systeem, vergelijkbaar met Bourdieu's literaire veld, dat Even-Zohar beschouwt als een heterogene, open structuur. Hij beschrijft, in navolging van de eerder genoemde formalisten en structuralisten, dat er een constante strijd plaatsvindt tussen actoren en teksten om de meest gunstige positie in het literaire systeem.

Om de relatie tussen literaire teksten en sociale omstandigheden te duiden ontwikkelde Even-Zohar het begrip 'repertoire', het basisprincipe dat via groepen actoren de literaire productie en receptie reguleert. Zowel literaire teksten (productie) als de reactie op die literaire teksten (receptie) worden hierbij gezien als zichtbare resultaten van onzichtbare

³ Het themanummer "Polysystem Theory" in *Poetics Today*, jaargang 11, nummer 1 (1990).

⁴ Van Renssen refereert aan:

Even-Zohar, 1998 "Some replies to Lambert and Pym", in: *Target*, jaargang 10, nummer 2, p. 355-363.

Even-Zohar, 1997 "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research", in: *Canadian Review Of Comparative Literature*, jaargang 14, nummer 1, p. 15-34.

Even-Zohar, 1997 "The making of culture Repertoire and the Role of Transfer", in: *Target*, jaargang 9, nummer 2, p. 373-381.

processen. Die processen komen tot stand in een netwerk van normen en modellen dat constant in beweging is: het repertoire. (Van Renssen 2011: 32) Het repertoire kan volgens Van Renssen worden beschouwd als de verzameling keuzemogelijkheden, normen en ongeschreven regels die alle actoren ter beschikking staan en waarmee alle actoren rekening dienen te houden om te handelen binnen het systeem. (Ibidem) Enkele jaren nadat Even-Zohar het begrip lanceerde, beschreef hij repertoire in 1997 als een “tool kit” waarmee actoren de fundamenteel chaotische wereld kunnen ordenen en bevattelijk maken. (Idem: 34) Van Renssen en Van Buul kaarten aan dat er sprake kan zijn van verschillen in de wijze waarop actoren omgaan met het repertoire op individueel niveau, omdat er factoren meespelen die per individu verschillen, zoals positie, relaties en levensgeschiedenis. (Idem: 75; Van Buul 2012: 22) Andringa, Levie en Sanders kiezen er mede hierdoor voor om Even-Zohars repertoire te interpreteren als de “mentale uitrusting” van actoren. Hiervoor splitsen ze het begrip op in verschillende in elkaar grijpende componenten:

- d) kennis van werken en oeuvres met kenmerkende eigenschappen die als referentiepunten in het literaire denken en doen fungeren. Een canon van *kennis* en *representaties* van teksten die voorbeelden aanreiken in de hoofden van actoren om vergelijkingen te maken
 - e) geïnternaliseerde waarden en interesses, die ten grondslag liggen aan selecties, categorisering en beoordelingen waarbij actanten bepalen wat zij waardevol en interessant vinden: worden vooral zichtbaar in waarderende en normerende uitspraken
 - f) strategieën en conventies om bepaalde doelstellingen te bereiken en de communicatie te reguleren. Bijvoorbeeld het verhinderen van bepaalde lectuur om ideologische redenen door middel van censuurmaatregelen
- (Andringa e.a. 2006: 204)

Wat opvalt aan deze definitie is dat repertoire begrepen wordt als een verzameling *mentale representaties*, in plaats van concrete teksten. Het voordeel van deze definitie is dat er een combinatie wordt gemaakt tussen repertoire als een stelsel van normen met specifiek literaire inhoud én de manifestatie van dat repertoire op individueel niveau. (Van Renssen 2011: 64)

Van Renssen kiest ervoor om, in tegenstelling tot Andringa, Levie en Sanders, het repertoire op te delen in twee componenten. Deze twee elementen zijn te vergelijken met de eerste twee componenten in de definitie van Andringa, Levie en Sanders. De eerste component is de kennis van teksten en oeuvres die samen het referentiekader vormen voor

literaire productie en receptie. De tweede component bestaat uit de literaire normen, die zich manifesteren in teksten en functioneren als voorbeeldmodellen voor de productie en receptie van andere teksten. (Van Renssen 2011: 74-75)

1.1.5 Posture

Naast de opsplitsing van het begrip repertoire in drie componenten, onderscheiden Andringa, Levie en Sanders het begrip “strategisch repertoire”. Dit soort repertoire wordt gebruikt wanneer actoren uit het veld “heel bewust, dat wil zeggen ‘strategisch’, elementen uit een repertoire inzetten of zelfs creëren om zich zelf te profileren.” (Andringa e.a. 2006: 205) Ook Van Renssen spreekt over het strategisch inzetten van repertoire door auteurs om hun positie te verbeteren. (Van Renssen 2011: 74-75) Wat hier echter over het hoofd wordt gezien en wat mijns inziens ontbreekt in bovenstaande definitie, is het gebruik van strategisch repertoire om *andere actoren* te profileren en te positioneren. Paul Claes is in dit onderzoek een voorbeeld van een actor die gedurende een deel van haar schrijverschap D’haen strategisch heeft geprofileerd. Uiteraard kan dit positioneren van een andere actor ook begrepen worden als een strategische handeling van de handelende actor om zichzelf te profileren. We zullen zien dat dit ook bij Claes het geval was.

Een uitgebreider en mijns inziens beter concept dan het strategisch repertoire van Andringa, Levie en Sanders is het begrip *posture* van de Franse schrijver, criticus en theoreticus Jérôme Meizoz. Gilles Dorleijn, hoogleraar Nederlandse letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen, introduceerde de term in 2007 in het Nederlands taalgebied, door het toe te passen in een artikel in het vakblad *Nederlandse Letterkunde*. In het artikel “De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel” beschrijft Dorleijn “[h]oe gebruik van muziek (op welke wijze dan ook) kan worden geïnterpreteerd als een positioneringsmiddel.” (Dorleijn 2007: 243) Vervolgens analyseert hij hoe muzikale verwijzingen in het werk van Joyce, Couperus en Nijhoff gezien kunnen worden als positie-innames, een term die afkomstig is uit de veldtheorie van Bourdieu. Vier jaar later paste Willem Bongers het concept *posture* uitgebreider toe in een Research Masterscriptie aan de Universiteit Utrecht over de literaire identiteit van de uit Iran afkomstige Nederlandse schrijver Kader Abdolah, onder de titel *De verteller van de waarheid. Aspecten van Kader Abdolahs posture (1993-2011)*.⁵ (Bongers 2011)

Meizoz gaat in de theorievorming van *posture* uit van Bourdieu’s gedachte dat actoren in het veld naar machtposities streven. Volgens Meizoz kan een actor een eenmaal ingenomen

⁵ Bongers kreeg voor deze thesis in 2012 de Taalunie Scriptieprijs toegekend.

positie proberen te veranderen door hierover opnieuw te ‘onderhandelen’ via zijn zelfpresentatie, die Meizoz *posture* noemt. (Dorleijn 2007: 243-244) De *posture* van een schrijver is de houding (in de breedste zin van het woord) die hij/zij aanneemt, waarmee hij/zij een literaire identiteit voor zichzelf creëert. Deze identiteit wordt vervolgens door de media overgenomen en/of aangepast, voordat het aan het publiek wordt doorgegeven. Het creëren van een *posture* is volgens Meizoz de unieke manier om een gewenste positie in het literaire veld in te nemen, omdat het “de plek [is] waar de onderhandeling over de perceptie plaatsvindt”. (Bongers 2011: 8 en 14)

Meizoz onderscheidt in het concept *posture* twee dimensies. Ten eerste een non-discursieve dimensie: het geheel van non-verbale gedragingen van de auteur om zichzelf te presenteren (tot aan kleding toe). Ten tweede een discursieve dimensie: alle zelfmanifestaties via verbale gedragingen, zoals essays, interviews, programmatische geschriften, poëtische uitingen, maar ook keuzes die in de literaire werken zelf worden gemaakt, zoals genre en stijl. Textuele en institutionele aspecten kunnen via onderzoek naar deze twee dimensies van *posture* met elkaar in verband worden gebracht. (Dorleijn 2007: 244) In dit receptieonderzoek is te zien dat D’haen gebruik maakte van beide dimensies van haar *posture*. Zowel in interviews, poëtische essays en haar autobiografisch proza creëerde ze door verbale uitingen een literaire identiteit. Ook in non-verbale uitingen kwam haar *posture* tot stand. Bijvoorbeeld in de keuzes die ze maakte omtrent het publiceren in literaire tijdschriften: in de polarisatie tussen de katholieken en de vrijzinnigen publiceerde ze in tijdschriften van beide strekking. Ook de kleding die ze droeg droeg bij aan haar *posture*. Voor de uitreiking van de Arkprijs kocht ze bijvoorbeeld “een grijs mantelpak en een écru zijden blouse”, waardoor ze de mensen verbaasde als “een stijfdeftig, dor schoolfrikje” in plaats van “een mooi wuft meisje” en naar de uitreiking van de Prijs der Nederlandse Letteren droeg ze een simpele rok en blouse, want ze zou naar eigen zeggen altijd een lerares blijven (Van den Hoof 2010: 45 en Segers 1992)). Ten slotte kwam haar *posture* ook tot stand in non-verbale representaties van haar gedichten. bijvoorbeeld in de “classicistische en erotische schilderijen” die haar gedichten vergezelden in het videoportret van het Letterkundig Museum in Den Haag (Swinkels 1993).

Belangrijk is dat Meizoz in het concept *posture* ook een onderscheid aanbrengt tussen de biografische persoon van een auteur, het zelfbeeld dat hij/zij wil uitdragen en het beeld dat de media en daardoor het publiek van een auteur heeft. (Bongers 2011: 14) Bongers schreef hierover: “De daadwerkelijke positie van een auteur in het literaire veld stemt echter niet noodzakelijk overeen met zijn *posture*; de auteur kan zijn *posture* proberen in te zetten om

een bepaalde, gewenste positie te bereiken of om onderhandelingen aan te gaan om zijn positie te verbeteren.” (Idem: 8-9) In het geval van D’haen zullen we zien dat uitspraken die zij deed in interviews (bijvoorbeeld over haar onafhankelijkheid ten opzichte van de Vijftigers) niet altijd overgenomen werden door de media.

Ten slotte brengt Meizoz een belangrijke nuance aan in het begrip *posture*, die mijn kritiek op het concept strategisch repertoire van Andringa, Levie en Sanders ondersteunt. Het *posture* van de auteur wordt namelijk niet alleen gefabriceerd door autofiguratie (interviews, autobiografie), maar ook via heterorepresentatie door andere actoren. Meizoz noemt hier de schrijvers van biografieën, lofredes en necrologieën, en Bongers vult het aan met teksten van critici, jury’s van literaire prijzen en andere uitingen van “eenieder die zich bezighoudt met de productie van representaties van auteurs.” (Idem: 10) Zo zijn korte teksten in dagbladen, aankondigingen in televisieprogramma’s en teksten op het internet ook vormen van auteursrepresentatie. (Idem: 11) Duidelijk zal zijn dat ik mij in dit onderzoek voornamelijk richt op de aspecten van D’haens *posture* die in de kritische receptie van haar poëzie tot stand kwamen, zowel door haarzelf als door anderen.

1.1.6 Veranderingen in het repertoire

In alle verwerkingen van Even-Zohars theorie wordt duidelijk dat het repertoire een dynamisch en veranderlijk fenomeen is. We zagen al bij Mukařovský’s en Vodička dat het literaire veld niet statisch is. Onder invloed van alle actoren in het literaire veld – schrijvers, critici, uitgevers, boekverkopers, marketingbureaus etc. – blijft het repertoire zich vernieuwen, waardoor literaire evolutie en diversiteit ontstaan. Deze vernieuwing manifesteert zich in de verschillende componenten van het repertoire: teksten en oeuvres die het referentiekader vormen voor productie en receptie kunnen ingewisseld worden voor andere teksten en oeuvres, en de literaire normen kunnen veranderen doordat andere teksten gaan functioneren als voorbeeldmodellen. De vraag is echter *hoe* deze vernieuwing plaatsvindt. Even-Zohar geeft in zijn artikelen verschillende antwoorden op deze vraag door constant nieuwe termen te introduceren en de definities van eerdere terminologie te wijzigen,⁶ waardoor het niet altijd duidelijk is hoe zijn theorie geoperationaliseerd kan worden. (Andringa e.a. 2006: 34) Hierdoor leggen Van Renssen en Andringa, Levie en Sanders verschillende accenten bij het beantwoorden van de vraag *hoe* vernieuwing precies plaatsvindt in het repertoire.

⁶ Andringa, Levie en Sanders zijn hier erg kritisch over: “[D]e auteur zelf heeft zijn oorspronkelijke concept eerder geschaad dan verbeterd door voortdurende verschuivingen in de definities van zijn begrippen en de introductie van nieuwe terminologieën.” (Andringa e.a. 2006: 203)

Van Renssen stelt in haar proefschrift dat veranderingen en verschuivingen die plaatsvinden in verband met het repertoire op twee manieren kunnen worden benaderd. Ten eerste kan de vraag gesteld worden hoe het repertoire het handelen van actoren stuurt. Ten tweede kunnen we ons afvragen hoe het gedrag van actoren veranderingen in het repertoire veroorzaakt. (Van Renssen 2011: 33) Echter, als we deze dubbele benadering van veranderingen in het repertoire volgen, komen we mijns inziens uit bij een onbruikbare vicieuze cirkel.

De eerste vraag leidt ons naar de invloed van het repertoire van de schrijvers van de kritische teksten (die ik receptieteksten noem) op die teksten. In de chronologische vlucht die dit onderzoek maakt door de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie kan bijvoorbeeld worden gezien dat wanneer het repertoire verandert, de receptieteksten mee veranderen. In de receptieteksten uit de jaren '50 zijn eenheid van vorm en inhoud en voltooidheid bijvoorbeeld twee literaire normen die zich in het repertoire bevinden voor wat 'goede' poëzie is, terwijl in de jaren '80 en '90 het gefragmenteerde karakter van D'haens gedichten juist wordt ingezet als onderbouw voor de hoge kwaliteit van D'haens werk. Renssens tweede vraag wil laten zien dat het repertoire ook beïnvloed wordt door het handelen van actoren in het literaire veld. Wanneer in de jaren '80 en '90 telkens meer actoren schrijven over het postmodernisme, verandert ook het repertoire waarmee D'haens poëzie wordt benaderd. Het zorgt ervoor dat critici op zoek gaan naar 'postmoderne kenmerken' in D'haens poëzie, waardoor haar werk als postmodern en vernieuwend wordt bestempeld in plaats van als traditioneel en klassiek. Bij het beantwoorden van deze twee vragen van Van Renssen wordt er dus aangeduid hoe veranderingen in het repertoire de handelingen van actoren veranderen, en hoe handelingen van actoren veranderingen veroorzaken in het repertoire.

Wat meteen opvalt in bovenstaande formulering is de wisselwerking tussen de twee vragen van Van Renssen. Omdat actoren beslissingen nemen, handelingen verrichten en uitspraken doen die ervoor zorgen dat cultuurproducten worden geïnterpreteerd en geclassificeerd, zorgen actoren er ook voor dat het repertoire in hun segment van het literaire veld, in het gehele literaire veld of zelfs in andere velden constant aan verandering onderhevig is. Deze veranderingen hebben effect op de samenstelling van het repertoire van diezelfde actoren, wat weer een effect heeft op hun handelen en het repertoire. Zo blijven de productie en receptie in het literaire veld en daarbuiten constant in beweging.

Actoren beïnvloeden het repertoire dus door handelingen uit te voeren die zijn gebaseerd op datzelfde repertoire. De vicieuze cirkel die deze reflexieve en zelfsturende kracht van het repertoire veroorzaakt, wordt mijns inziens niet genoeg geëxpliciteerd door

Van Renssen, Andringa, Levie en Sanders en Van Buul.⁷ Terwijl het zeker van belang is. Het betekent namelijk dat er geen duidelijk begin- en eindpunt is voor een onderzoek naar veranderingen in het repertoire en de consequenties hiervan, omdat iedere handeling en verandering zowel oorzaak als gevolg zijn.

Als oplossing voor dit probleem maak ik gebruik van twee begrippenparen van Even-Zohar die het bestaan van meerdere repertoires naast elkaar mogelijk maken en die door Andringa, Levie en Sanders gehanteerd worden als handvaten voor receptieonderzoek.⁸ Net als Mukařovský, die ze signaleerde, en Bourdieu, die een theorie uitwerkte, richt Even-Zohar zich op de competitieve krachten in het literaire veld waarbij erkenning, intellectuele macht en prestige een rol spelen. Hij beschrijft deze krachten door twee begrippenparen te introduceren: ‘centrum en periferie’ en ‘primair en secundair repertoire’. Deze concepten laten zien dat er niet over één repertoire gesproken kan worden maar over meerdere repertoires die naast elkaar bestaan. Verschillende dominantierelaties in subsystemen, waaronder het literaire systeem, zorgen er namelijk voor dat invloedrijke actoren over een repertoire beschikken dat sterker normerend is dan andere repertoires. (Andringa e.a. 2006: 205) Hierbij spelen de twee begrippenparen samen een rol: “‘Secundair’ zijn die elementen van een repertoire die zich in het centrum bevinden en algemeen als standaard erkend zijn, maar daardoor veelal ook een traditioneel en conservatief karakter hebben. ‘Primair’ zijn vernieuwende en alternatieve, nog niet geëtableerde [sic] elementen aan de periferie die als het ware proberen een systeem binnen te dringen en, soms door zich tegen de secundaire af te zetten [...] naar het centrum op te rukken.” (Ibidem) Deze begrippen vormen mijns inziens betere handvaten om het dynamische en elastische karakter van het literaire veld te onderzoeken dan de twee vragen van Van Renssen over de veranderingen in één repertoire. Het maakt duidelijk dat er niet één algemeen repertoire is waarin veranderingen plaatsvinden, maar meerdere repertoires met elementen die veranderingen teweeg brengen door te bewegen van de periferie naar het centrum. Even-Zohars concepten maken het hierdoor mogelijk “om te volgen hoe een werk of oeuvre geleidelijk een of zelfs meerdere verschillende repertoires binnenkomt en mogelijk verschillende functies en betekenissen naast- [sic] en achter elkaar gaat innemen”. (Ibidem)

Een onderzoek naar het proces van verschuivingen in de receptiegeschiedenis van de poëzie van Christine D’haen, waarbij haar poëzie verschillende repertoires binnenkwam en

⁷ Van Renssen staat er slechts kort bij stil op p. 75.

⁸ Andringa, Levie en Sanders, Van Renssen en Van Buul noemen deze twee begrippenparen maar gebruiken ze niet als oplossing voor het door mij gesignaleerde probleem, omdat ze het reflexieve karakter van het repertoire niet benadrukken of als probleem beschrijven.

verschillende functies en betekenissen naast en achter elkaar innam en nog steeds inneemt, is wat ik in deze thesis tracht te ondernemen. Ik onderzoek daarom de vraag: welke verschuivingen zijn er aan te wijzen in de receptiegeschiedenis van de poëzie van Christine D'haen?

1.2 Methodologie

1.2.1 Breed corpus

In dit receptieonderzoek heb ik 190 teksten over de poëzie van Christine D'haen betrokken, die tussen 1951 en 2013 verschenen in Vlaanderen en Nederland. De teksten moesten aan de volgende eisen voldoen om in het corpus te worden opgenomen:

- de tekst handelt of handelt deels over de poëzie van Christine D'haen
 - ongeacht het onderwerp: over een tijdschriftpublicatie, één of meerdere gedichten, één of meerdere bundels, het gehele oeuvre of een combinatie van het voorgaande
 - ongeacht de vorm: recensie, interview, overzichtsartikel, academische analyse, juryrapport, blogbericht etc.
- de tekst is gepubliceerd in Vlaanderen of Nederland
 - ongeacht het medium: krant, tijdschrift, boek, internet etc.
- de tekst is Nederlandstalig

Teksten die hierdoor logischerwijs niet zijn opgenomen in het corpus:

- teksten die door D'haen zelf zijn geschreven
 - bijvoorbeeld recensies, analyses van eigen werk, essays en beschouwingen over poëzie en haar poëtica, poëzievertalingen en teksten over Guido Gezelle
- teksten over D'haens proza
 - behalve als proza en poëzie in dezelfde tekst worden besproken
- teksten over D'haens publicaties over Guido Gezelle
- teksten over D'haens poëzievertalingen
- teksten over D'haens essays
- teksten over bloemlezingen die D'haen samenstelde
- anderstalige teksten over D'haens werk

Mijn keuze voor een uitgebreid corpus receptieteksten, in plaats van een kleine selectie, is gebaseerd op redenen die gedeeltelijk samenhangen met de ideeën die Ton Naaijken over receptieonderzoek uiteenzet in zijn tekst “Tekstmobiliteit en culturele dynamiek. Vertalingen als lakmoesproef”, die in 2006 opgenomen werd in het boek *Tekstmobiliteit en Culturele Overdracht*. (Naaijken 2006: 15-26)

Ten eerste wil ik met dit onderzoek de verschuivingen in de receptie van het *gehele* poëzie-oeuvre van Christine D’haen weergeven. Omdat de productie van D’haens oeuvre vele decennia beslaat en uit vele publicaties bestaat, wilde en kon ik me niet beperken tot een handvol receptieteksten. D’haens dichterschap beslaat bijna zestig jaar (1948-2007), met haar postuum verschenen bundel erbij gerekend bijna vijftenzestig jaar, waarin zestien bundels verschenen en één bundel postuum.⁹ Samen met de prijzen die ze heeft ontvangen, met als hoogtepunt de Prijs der Nederlandse Letteren in 1992, zorgde dit voor een groot aantal publicaties over D’haens poëzie in zowel Nederland als Vlaanderen. Om zicht te krijgen op de ontwikkelingen in de receptie van haar poëzie gedurende zeven decennia, besloot ik een breed corpus vast te leggen van teksten uit uiteenlopende media en zo evenredig verspreid mogelijk over haar zeventien poëziebundels. Door de keuze voor uiteenlopende bronnen richt ik mij op meerdere aspecten van het repertoire dat aan de basis ligt van de receptie. Ik ben me er uiteraard van bewust dat mijn corpus slechts een deel is van de gehele receptieoverlevering van D’haens poëzie. Mijn doel is niet om de totale receptie van D’haens poëzie in kaart te brengen, maar om verschuivingen in D’haens receptiegeschiedenis bloot te leggen. Mijn corpus dient hier goed voor en wijst genoeg “sleutelmomenten” aan om deze veranderingen aan te wijzen.

Die “sleutelmomenten” zijn de tweede reden om voor een breed corpus te opteren. Ik volg Ton Naaijken in zijn visie dat in een receptieonderzoek op zoek moet worden gegaan naar “sleutelmomenten” die verschuivingen aanduiden in de receptie. Niet alle recensies, krantenberichten, blogberichten, artikels in boeken, overzichtsartikelen en *mentions* spelen namelijk een even grote rol in de beeldvorming en positiebepaling van een actor in het literaire veld. Daarom moet er onderscheid gemaakt worden tussen wat Naaijken noemt “voortkabbellende reacties” en “sleutelmomenten”. (Naaijken 2006: 24) Bij iedere tekst over D’haen en haar poëzie stelde ik me daarom de vraag of het, om de termen van Cees

⁹ Naast acht prozaboeken, twee bloemlezingen, twee boeken over Guido Gezelle, een kleine uitgave over Paul Claes, zeven poëzievertalingen en een aantal tijdschriftpublicaties. Tijdens de totstandkoming van deze thesis werd bekend dat er een tweede boek van D’haen postuum zal verschijnen. De Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde in Gent, waarvan D’haen vanaf 1976 lid was, zal dit jaar *De spiegel van Alexander* uitgeven, met nog niet eerder gepubliceerde essays van D’haen.

Nooteboom te gebruiken, bij de “toppen” of bij de “ruis” van het culturele landschap hoorde. (Ibidem) Dit betekent echter niet dat teksten waarin niets nieuws wordt gezegd of waarin geen verschuiving of verandering aan te wijzen valt in de receptie, niet van belang zijn voor dit onderzoek. Integendeel, pas wanneer alle corpusteksten samen verwerkt zijn, is het mogelijk om sleutelmomenten aan te wijzen. Het onderzoeken van “ruis” is dus onlosmakelijk verbonden met het onderscheiden van “toppen” of “sleutelmomenten” in de receptie van een auteur. Zoals Naaijken het formuleert: “Om te kunnen bepalen wat de gebeurtenissen waren en wat slechts incidenten is een bredere materiaalverzameling nodig.” (Ibidem)

De derde reden voor een breed tekstencorpus is dat een grote hoeveelheid bronnen het niet alleen mogelijk maakt om “sleutelmomenten” te onderscheiden, maar ook om in bredere zin patronen en verschuivingen in repertoires te ontdekken. (Idem: 25) Teksten die “ruis” zijn of “voortkabbelen” zijn juist significant om de continuïteit van bepaalde opvattingen, terminologie en beeldvorming rondom D’haens poëzie te onderscheiden. Pas als die continuïteit geregistreerd is, kunnen verstoringen van de continuïteit aangewezen worden, zoals verschuivingen die van belang zijn om conclusies te trekken over de ontwikkelingen in de receptie. Een uitgebreid corpus is hiervoor essentieel, want de “verschillen tussen repertoires en veranderingen daarin [...] kunnen pas zichtbaar gemaakt worden mits voldoende representatief materiaal voorhanden is”. (Andringa e.a. 2006: 206)

Een vierde en laatste reden is dat ik met het gebruik van een omvangrijk corpus wil aansluiten bij de ontwikkeling binnen de receptietheorie waarbij literatuurgeschiedenis als een reeks van “werkingen” wordt gezien in plaats van een reeks van literaire werken. (Naaijken 2006: 24) Dit idee is afkomstig van Hans Robert Jauss, die literatuurgeschiedenis primair als een proces van productie en receptie zag. (Segers & Koopman-Thurlings 1985: 205) Deze gedachtegang sluit aan bij de theorieën van Mukařovský’s en Vodička, die duidelijk maakten dat literaire werken niet op zichzelf staande teksten met intrinsieke esthetische waarden zijn, maar in de maatschappij ingebedde werken die constant in beweging zijn door zowel de verschuivingen in de literaire als in de maatschappelijke structuren. Een groot corpus vormt in vergelijking met een kleine selectie receptieteksten een veel bredere en overtuigendere reeks “werkingen” en laat duidelijker het proces van receptie zien dan een kleine selectie.

1.2.2 Receptieteksten

Het corpus van dit onderzoek bestaat uit verschillende soorten receptieteksten. De onderscheiding van deze soorten (recensie, interview, krantenartikel, artikel in academisch boek, inleiding van een bloemlezing, persbericht, juryrapport, blogbericht etc.) speelt een rol

bij het benaderen van verschuivingen in de receptie van D'haens poëzie. Even-Zohar benadrukte in 1990, in navolging van Bourdieu, dat bij veranderingen in het literaire systeem *alle* onderdelen van het systeem betrokken zijn, dus niet alleen de literaire teksten en het repertoire, maar ook de instituties en de markt. Onder “instituties” verstaat Even-Zohar alle instanties die normen over literatuur uitdragen en toepassen, en onder “markt” schaarst hij alle instanties die zich bezighouden met de verspreiding, verkoop en promotie van literatuur. (Van Renssen 2011: 41) Deze twee fenomenen functioneren als bemiddelaars tussen de sociale krachten en de repertoires. Van Renssen merkt hierbij terecht op dat Even-Zohar, ook al zegt hij dat “the institution is not unified” (geciteerd in: Van Renssen 2011: 41), geen onderscheid maakt tussen de verschillende functies van verschillende soorten instituties, bijvoorbeeld kritiek, onderwijs en literaire prijzen. (Van Renssen 2011: 42) Voor receptieonderzoek is dit echter wel van belang. Zelfs binnen de kritiek zijn verschillen waarneembaar, bijvoorbeeld tussen recensies in dagbladen, literaire tijdschriften en academische uitgaven.

Gillis Dorleijn maakt in zijn tekst “The revision of the cultural repertoire in a segmented society”, dat in 2003 werd opgenomen in het boek *Cultural repertoires. Structure, Function and Dynamics*, duidelijk dat er wel degelijk verschillen bestaan tussen instellingen die literaire kritiek produceren. Hij legt uit dat een lezer eigenlijk niet geheel vrij kiest wat hij/zij leest, omdat er meerdere selecties vooraf zijn gegaan aan die keuze. (Dorleijn 2003: 181) Die selecties bestaan uit de uitgeverij die een manuscript uit vele manuscripten kiest, de criticus die het boek kiest om te recenseren (dit overkomt slechts minder dan 10% van alle verschenen boeken) en academici, schrijvers van schoolboeken en docenten die kiezen welke boeken in het onderwijs aan bod komen. Iedere lezer is dus afhankelijk van selecties, oordelen en classificaties die instituties maken. Echter, vervolgt Dorleijn, de instituties die constant aan het selecteren en oordelen zijn, zijn zelf ook afhankelijk van andere actoren. De status van een criticus is bijvoorbeeld afhankelijk van de krant of het tijdschrift waar hij/zij voor schrijft. In Nederland wordt een criticus van het *NRC Handelsblad* bijvoorbeeld hoger geacht en heeft hij/zij meer invloed dan een recensent van bijvoorbeeld *Het Nieuwsblad van het Noorden*. En zelfs de meest invloedrijke recensent heeft restricties. De hoofdredactie van de krant of het tijdschrift wil bijvoorbeeld dat hij/zij schrijft over het nieuwste boek van een bepaalde bekende auteur, hij/zij weet dat collega's zijn/haar stukken in de gaten houden en hij/zij wil zijn status behouden, waardoor hij/zij misschien zijn/haar keuzes en meningen bijstelt naar die van anderen. Susanne Janssen schreef hier in 1994 ook over in haar onderzoek *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hierin concludeert ze dat het gedrag van critici gericht is op het verkrijgen van een

bepaalde positie. Ze gebruikt hiervoor de begrippen ‘orkestratie’ (critici stemmen hun oordelen op elkaar af) en ‘distinctie’ (critici proberen hun prestige te vergroten door zich te onderscheiden van hun collega’s door een afwijkend en dus opvallend oordeel uit te spreken). (Janssen 1994) Door dit alles, stelt Dorleijn, besluiten de instituties van literaire kritiek, samen met alle andere actoren (verkopers, docenten, lezers, de schrijvers zelf etc.) welke schrijvers belangrijk zijn en welke niet. (Dorleijn 2003: 182) In receptieonderzoek moet hierdoor aandacht worden besteed aan de status en invloed van de literaire instantie waarin de literatuurkritiek tekst is ingebed.

In dit onderzoek volg ik Even-Zohar en Bourdieu in hun visie dat instituties en de markt een rol spelen in veranderingen in het literaire veld. Daarnaast volg ik Van Renssen en Dorleijn in hun visie dat de verschillen tussen verschillende instituties en soorten kritiek van belang zijn. Ik zal geregeld stilstaan bij de positie van zowel de institutie als de schrijver van de receptietekst in het literaire veld.

Ten slotte wil ik opmerken dat het interview een bijzonder soort receptietekst is, omdat het niet alleen de mening van de interviewer weergeeft (in de vorm van een titel, inleiding, afsluiting en uiteraard de vragen), maar ook en vooral de opinie van de auteur. In de bespreking van de termen strategisch repertoire en *posture* werd reeds duidelijk dat het interview één van de manieren is waarop een auteur kan proberen een bepaalde positie in het literaire veld in te nemen. (Zie paragraaf 1.1.5) In dit receptieonderzoek wordt duidelijk dat D’haen inderdaad haar *posture* probeerde vorm te geven in interviews, waarbij het beeld dat zij van haarzelf creëerde niet altijd werd overgenomen door de media.

1.2.3 Sleutelmomenten

In dit receptieonderzoek ga ik op zoek naar wat Naaijken “sleutelmomenten” noemt. (Naaijken 2006: 24) Ik stel me hierbij de vraag welke receptieteksten aangewezen kunnen worden als momenten waarop een verschuiving in de receptie plaatsvindt of wordt ingezet. Vaak gebeurt dit wanneer er voor het eerst iets nieuws wordt beweerd over de poëzie van D’haen, bijvoorbeeld wanneer een nieuwe interpretatie wordt gegeven, wanneer voor het eerst een bepaalde term wordt gebruikt of wanneer D’haens poëzie voor het eerst met een bepaalde stroming of groep wordt geassocieerd. Voor ieder sleutelmoment zal ik stilstaan bij de rol van één of meerdere repertoires, de bewegingen van de periferie naar het centrum en de rol van instituties. Daarnaast let ik op *mentions* en receptietermen en de rol die zij vervullen in de receptieteksten.

1.2.4 Mentions

Andringa, Levie en Sanders stellen op basis van Even-Zohars theorie dat uit elk van de componenten van een repertoire parameters af te leiden zijn voor het onderzoek naar receptieprocessen. (Andringa e.a. 2006: 205) Een van die componenten is de manier waarop andere auteurs en oeuvres als referentiekader worden gebruikt in de receptie van een auteur. Het noemen van auteursnamen in vergelijkingen of contextualisering in receptieteksten staat bekend als *mentions*, al noemen Andringa, Levie en Sanders deze term hier niet. Het onderzoeken van vermeldingen van andere auteursnamen in de receptiegeschiedenis van een auteur kan verschuivingen in repertoires zichtbaar maken, mits, benadrukken Andringa, Levie en Sanders, er voldoende representatief materiaal voorhanden is. (Idem: 206)

De definitie van een *mention* leen ik, net als Van Renssen, van Karl Erik Rosengren. Rosengren definiëert *mention* als de vermelding van de naam van andere auteurs dan de besproken auteur, ofwel “an expression of an association made by the reviewer”. (Geciteerd in: Van Renssen 2011: 138) Volgens Rosengren zeggen *mentions* iets over het gedeelde referentiekader van de literaire kritiek op dat moment, wat te vergelijken is met Even-Zohars repertoire. Een belangrijk onderdeel van dit referentiekader of repertoire is het ‘lexicon’ dat actoren gebruiken, “the stock of classic and modern, minor and major poets and writers whose oeuvres embody the literary tradition and its present-day continuation.” (Ibidem) Andringa heeft in een receptieonderzoek naar het werk van Virginia Woolf in Nederland laten zien dat Rosengrens *mention*-methode geschikt is om het repertoire van de kritiek op dat moment, en de verschuivingen in dit repertoire, te reconstrueren. (Andringa 2006: 531) In navolging van Andringa en Van Renssen pas ook ik Rosengrens *mention*-methode in dit onderzoek toe om verschuivingen in de receptie aan te wijzen.

Eén van de zaken waarmee rekening gehouden moet worden bij het gebruik van de *mention*-methode is het feit dat het soms moeilijk is om te bepalen of er daadwerkelijk sprake is van een “association made by the reviewer”. Een *mention* komt altijd tot stand door een associatie van de criticus, maar niet altijd heeft de criticus de *mention* zelf bedacht. Er zijn verschillende externe omstandigheden die ervoor kunnen zorgen dat een andere auteursnaam in een recensie terechtkomt, bijvoorbeeld wanneer twee auteurs genomineerd zijn voor dezelfde prijs, wanneer twee bundels ongeveer gelijktijdig zijn verschenen, wanneer twee auteurs op basis van hetzelfde geboortjaar worden behandeld etc. Een *mention* hoeft dus niet altijd te betekenen dat er inhoudelijk verband bestaat tussen het werk van de twee auteurs. (Van Renssen 2011: 140)

In de receptie van Christine D’haens poëzie wordt dit probleem extra gecompliceerd

door het feit dat D'haen zelf veel *mentions* vermeldt in haar poëziebundels in voetnoten of aantekeningen. De meeste recensenten expliciteren dat een *mention* door D'haen genoemd wordt in een gedicht of aantekening, zodat het duidelijk wordt dat het geen “association made by the *reviewer*” is. Maar sommige recensenten doen dit zonder erbij te vermelden dat D'haen zelf de *mention* maakt en zij het enkel herhalen. Net als Van Renssen heb ik besloten om geen onderscheid te maken tussen *mentions* die associaties van de critici zijn, en *mentions* die door externe factoren worden opgeworpen. Dit onderscheid is namelijk tot op zekere hoogte niet van belang, want “[e]lke *mention* kan iets zeggen over het referentiekader, of deze is gebaseerd op verwijzingen in het werk, de interpretatie van de criticus of op institutionele of andere factoren in het literaire systeem.” (Idem: 141) Het feit dat een criticus een *mention* van D'haen uit haar bundel neemt en in zijn/haar recensie herhaalt, is van belang voor het repertoire en de receptie op dat moment.

Een andere kwestie bij de *mention*-methode is de omgang met namen voor groepen schrijvers en literaire bewegingen. Net als Van Renssen benader ik deze woorden, in het geval van D'haens receptieteksten bijvoorbeeld “Vijftigers”, “experimentelen”, “traditionelen” en “postmodernen”, ook als *mentions*. Ik besteed hierbij aandacht aan *hoe* de *mentions* worden ingezet. Dit komt erop neer dat ik stilsta bij de vraag of een *mention* gebruikt wordt om overeenkomsten aan te geven met D'haen poëzie en literaire positie, of juist verschillen. We zullen zien dat veranderingen in de manier waarop *mentions* worden gebruikt en veranderingen in hoe *mentions* als vergelijkingen worden ingezet, verschuivingen laten zien in de receptie van D'haens poëzie.

Een verschil tussen Van Renssens benadering van Rosengrens *mention*-methode en mijn aanpak, is dat ik niet alleen op zoek ga naar *mentions* in recensies, maar ook in andere receptieteksten, zoals academische analyses, overzichtsartikelen en interviews. Van Renssen liet dit soorten teksten buiten beschouwing omdat ze “niet primair gericht [zijn] op het uitspreken van een literair waardeoordeel, zodat de *mentions* in deze teksten diverser en algemenere van aard zijn dan in de kritische artikelen.” (Ibidem) Door mijn corpus breder te maken dan enkel recensies, krijg ik een ruimer beeld van het repertoire dat aan de basis ligt van de receptie van D'haens poëzie. Van Renssen stelt: “Door te focussen op kritische artikelen, concentreren we ons op de *mentions* die daadwerkelijk een rol spelen bij het formuleren van literaire waardeoordelen. Deze *mentions* zeggen dus ook het meeste over de normen en literatuuropvatting van de criticus.” (Ibidem) Hiermee onderzoekt ze slechts één component van het repertoire, namelijk de literaire normen. Van Renssen noemde dit zelf eerder als een tweede component van het repertoire, na de kennis van teksten en oeuvres die

samen het referentiekader vormen voor de literaire productie en receptie. (Idem: 74) Door de *mention*-methode toe te passen op een breder corpus, richt ik mij op meerdere aspecten van het repertoire en kan ik daardoor genuanceerdere ontwikkelingen aanwijzingen in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie.

Ten slotte sta ik hier kort stil bij de andere kant van de *mention*-methode, namelijk het onderzoeken van *mentions* van de naam 'Christine D'haen' in teksten die niet hoofdzakelijk over Christine D'haen gaan. Ook dit zou veel informatie opleveren over de veranderlijke positie van Christine D'haen in het literaire veld. In deze thesis richt ik mij echter alleen op de *mentions* van andere auteurs die in teksten over Christine D'haen voorkomen, omdat ik mijn corpus heb samengesteld met de voorwaarde dat de receptieteksten hoofdzakelijk over de poëzie van Christine D'haen moesten gaan. Van Renssen heeft in haar proefschrift onderzoek gedaan naar de receptie van Vlaamse auteurs in Nederland tussen 1980 en 1995, waarbij Christine D'haen uiteraard geregeld voorkomt in de resultaten: als onderwerp van recensies en als *mention* in recensies. Ik noem slechts enkele opvallende conclusies.

Van Renssens proefschrift laat zien dat D'haen de vierde meest besproken Vlaamse dichter in Nederland is tussen 1980 en 1995. Ze deelt deze vierde plaats met Charles Ducal en Eddy van Vliet. Daarbij is ze de meest besproken Vlaamse dichteres; ze is de enige vrouw in Van Renssens overzicht (de top 12). (Idem: 334) In mijn onderzoek zal blijken dat dit de periode is waarin D'haen, door de uitgave van de verzamelbundel *Onyx* bij de Amsterdamse uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep, de meeste bekendheid vergaarde in Nederland.

Daarnaast speelt D'haen een rol in de toename van kritische aandacht voor vrouwen tussen 1980 en 1995, waarbij niet alleen het aantal recensies over vrouwelijke auteurs, maar ook het aantal *mentions* van vrouwelijke auteurs in recensies over mannelijke auteurs flink stijgt. (Idem: 158) Christine D'haen staat op de derde plaats in de lijst met de vaakst voorkomende *mentions* van Vlaamse vrouwelijke auteurs in recensies in Nederland. (Idem: 459) Opvallend hierbij is dat D'haen, net als alle andere vrouwelijke *mentions* die Van Renssen noemt, uitsluitend voorkomt in recensies over mannen. "Vlaamse schrijfsters functioneren binnen het corpus dus niet als voorbeeld voor vrouwen, maar als referentiepunt voor Vlaamse prozaschrijvers in het algemeen." (Idem: 164)

Ten slotte speelt D'haen een interessante rol in de verhouding tot Hugo Claus, iets wat in deze thesis ook aandacht zal krijgen. D'haen staat op de tweede plaats in Van Renssens tabel met "Vlaamse auteurs die tweemaal of vaker worden vergeleken met Hugo Claus", samen met vijf andere auteurs en na Tom Lanoye op nummer één. (Idem: 263) Van Renssen merkt hierbij op dat het erop lijkt "dat Claus vooral een voorbeeldfunctie vervulde voor

prozashrijvers, en minder voor jonge dichters. Als zijn naam al voorkomt in poëzierecensies, dan zijn dat vooral recensies over oudere generatiegenoten als Christine D’haen en Hugues C. Pernath.” (Idem: 297) In mijn onderzoek ga ik hierop verder door aandacht te vestigen op welke rol Claus speelt in kritische en niet-kritische teksten over D’haens poëzie en in D’haens *posture*.

1.2.5 Receptietermen

Naast het onderzoeken van sleutelmomenten en *mentions* in de receptiegeschiedenis bestaat mijn methode uit het analyseren van termen die gebruikt worden in de ontvangst van D’haens poëzie. Deze termen, die meestal bijvoeglijke naamwoorden zijn maar alle grammaticale vormen kunnen aannemen, noem ik receptietermen. Receptietermen zijn, net als *mentions*, parameters die af te leiden zijn van een repertoire en die gebruikt kunnen worden voor onderzoek naar receptieprocessen. (Andringa e.a. 2006: 205) Zonder een al te strikte indeling te willen maken van deze termen, kunnen de volgende soorten grofweg onderscheiden worden:

- *normatief*: bijv. “hoogstaand”, “volmaakt”, “rijke beelden”, “hol”, “overkill”, “ontoegankelijk”
- *semi-normatief*: bijv. “erudiet”, “seksueel”, “vernieuwend”, “archaïsch”, “tijdloos”, “fragmentarisch”
- *niet-normatief*: bijv. “geïsoleerde positie”, “allegorisch”, “mythologische verwijzingen”, “oude spelling”
- *classificerend*: bijv. “traditioneel”, “neo-classicistisch”, “modern”, “postmodern”, “experimenteel”, “maniëristisch”, “feministisch”, “romantisch”

In het verloop van het onderzoek zal duidelijk worden dat sommige receptietermen in meer dan één van bovenstaande soorten thuishoren. Zo gebruiken sommige critici het woord “eigenzinnig” als een normatieve receptieterm en anderen als een niet-normatieve. In mijn analyse van receptietermen sta ik stil bij wat de termen zeggen over het repertoire en de institutie die de receptietekst produceerde. Daarnaast ga ik na of ze een verschuiving veroorzaken ten opzichte van eerdere en latere receptieteksten.

1.2.6 Opmerkingen

Ik heb zoveel mogelijk de originele spelling overgenomen in citaten. Uitzonderingen zijn

foutief gespelde variaties op de naam Christine D’haen (o.a. Christine D’Haen, Christine d’Haen, Christien D’Haen, Christien d’Haen)¹⁰ en spel- en zetfouten. Achter overige onjuistheden heb ik “[sic]” geplaatst.

Wanneer er geen paginanummers in de bronvermelding staan, is er geen paginanummering aangegeven in de originele tekst (bijvoorbeeld omdat de tekst op internet is verschenen) of zijn de paginanummers weggevallen (bijvoorbeeld wanneer een uitgeknipt krantenartikel is geraadpleegd in de knipselmappen van het Poëziecentrum te Gent).

Als een geraadpleegde tekst door een anonieme schrijver is geschreven, bijvoorbeeld zeer korte krantenberichten, promotieteksten van uitgeverijen of op websites, vermeld ik in de lopende tekst de naam van de publicerende instantie vóór het jaartal, in plaats van een achternaam. In de bibliografie vermeld ik “N.N.”. Als alleen de initialen bekend zijn van de auteur, vermeld ik die zowel in de lopende tekst als in de bibliografie, behalve als ik met zekerheid heb kunnen achterhalen waar de initialen voor staan.

Als het jaartal van een corpustekst niet bekend is, bijvoorbeeld omdat de tekst op het internet staat, vermeld ik “[z.j.]” achter de achternaam of instantie in de lopende tekst en in de bibliografie. Als ik met relatieve zekerheid kan stellen dat een tekst uit een bepaald jaartal komt, bijvoorbeeld op basis van het jaar dat de bundel is verschenen die besproken wordt, vermeld ik het jaartal tussen vierkante haken.

Dit onderzoek is opgesplitst in zeven delen, waarin zeven fases van D’haens dichterschap worden doorlopen. De fases zijn respectievelijk 1951-1960, 1961-1970, 1971-1980, 1981-1990, 1991-2000, 2000-2008 en 2009-2013. Ieder hoofdstuk opent met een overzicht van Christine D’haens bundelpublicaties en literaire prijzen uit die periode. Alleen poëzieuitgaven en prijzen die D’haen voor haar poëzie of voor haar gehele oeuvre ontving worden vermeld.

In deze thesis worden de zeven fases chronologisch doorlopen, maar wordt er ook veel vooruit- en terugverwezen, waardoor de analyse van de receptie deels synchronisch en deels diachronisch is. Bij het bespreken van een receptietekst ga ik bijvoorbeeld in op het gebruik van receptietermen en de positie van de auteur in het literaire veld, maar ik verwijs bijvoorbeeld ook naar receptieteksten uit andere fases die dezelfde receptietermen of *mentions* gebruiken. Voor het bepalen van een sleutelmoment wordt altijd een diachronische analyse gebruikt om te tonen wat de invloed is geweest van de sleuteltekst op de verdere receptie. Het combineren van een synchronische en diachronische aanpak zorgt er op deze manier voor dat

¹⁰ Alleen “christineke d’Haen” heb ik zo gelaten, omdat het mijns inziens betekenisvol is voor de kijk van Louis Paul Boon op D’haen.

de verschuivingen in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie in dit onderzoek bloot komen te liggen.

Ten slotte wil ik benadrukken dat ik in deze thesis de *receptie* van D'haens poëzie onderzoek, waarbij ik *mijn* kijk op de ontwikkelingen in D'haens *poëzie* buiten beschouwing laat. Natuurlijk hangen de ontwikkelingen in de receptie van D'haens poëzie deels of geheel samen met ontwikkelingen in D'haens poëzie. Zo zou bijvoorbeeld op basis van een *close reading* van haar gedichten geanalyseerd kunnen worden welke elementen ervoor gezorgd hebben dat de receptie van haar poëzie een verschuiving kent van traditioneel en classicistisch naar experimenteel en postmodernistisch. Een omgekeerde onderzoek is ook mogelijk, waarbij de continuïteiten in D'haens poëzie vergeleken worden met de discontinuïteiten in de receptie van de poëzie. Beide typen onderzoeken zouden mijns inziens vruchtbare resultaten opleveren. In deze thesis doe ik echter uitsluitend verslag van een receptieonderzoek. Niet de 17 poëziebundels, maar de 190 receptieteksten vormen samen mijn onderzoeksobject. Mijn onderzoek richt zich op de receptie van D'haens poëzie en niet op een persoonlijke analyse, *close reading* of interpretatie van haar poëzie.

2. 1948-1960

Bundels

1951: *Gedichten*, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon

1958: *Gedichten 1946-1958*, Amsterdam: Meulenhoff

Prijzen

1951: Arkprijs voor het Vrije Woord voor de gedichtenreeks 'L'esprit consume la vie' in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jaargang IV, mei 1950, p. 1153-1162

1960: Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs voor *Gedichten 1946-1958* (1958)

2.1 De polarisatie tussen traditie en experiment

In de serie *Poëzie in Vlaanderen* brachten Hugo Brems en Dirk de Geest tussen 1988 en 1991 drie boeken uit over de Vlaamse poëziegeschiedenis. In 'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955* (1988), 'Barbaar in mijn mond'. *Poëzie in Vlaanderen 1955-1965* (1989) en 'Opener dan dicht is toe'. *Poëzie in Vlaanderen 1965-1990* (1991) speelt de strijd tussen traditie en experiment de hoofdrol. Deze strijd kwam voort uit de voortdurende vraag om vernieuwing die opkwam in de literatuur na de Tweede Wereldoorlog en die vanaf 1950 culmineerde in "intense discussies tussen voorstanders van een traditionele en een experimentele poëtica." (Brems & De Geest 1988: achterflap) De oprichting van het avant-garde tijdschrift *Tijd en Mens* in 1949 veroorzaakte een definitieve verandering in het literaire veld. Het tijdschrift brak met de "poëtische modellen van het post-expressionisme" en zorgde ervoor dat schrijvers een standpunt moesten innemen: "Een fundamentele dualiteit drong zich op, namelijk traditie of experiment." (Idem: 171) Deze dualiteit bestond uit de poëtische keuze tussen enerzijds een traditionele poëtica die in het verlengde lag van een poëzieopvatting uit het interbellum en gekenmerkt werd door een streven naar harmonie en evenwicht tussen vorm en inhoud, en anderzijds een experimentele poëtica die in het verlengde lag van een poëzieopvatting uit het modernisme en gekenmerkt werd door het formeel experiment, avontuur, fragmentarisme, nieuwe uitdrukkingvormen, taalexperiment en de nadruk op het poëtische proces in plaats van op het gedicht als een afgewerkt en evenwichtig product. (Brems 1988: 29, Brems & De Geest 1989: 26 en Brems & De Geest 1991: 10)

Deze keuze, die de actoren in het literaire veld werd opgedrongen, zorgde uiteindelijk voor de "drastische scheiding" (Brems & De Geest 1989: achterflap) van twee duidelijk te onderscheiden en zelfs rivaliserende subsystemen met hun eigen repertoire. Brems en De

Geest noemen deze twee subsystemen “de traditionelen” en “de experimentelen”. Bij de eerste groep scharen ze onder anderen de dichters De Haes, Van Herreweghen en Coole en bij de tweede de dichters rond *Tijd en Mens*. (Brems 1988: 29)¹¹

De strijd tussen traditie en experiment was begin jaren '50 geenszins definitief beslecht in het voordeel van de ene of de andere partij, stellen Brems en De Geest. (Idem: 23) Het Vlaamse literaire veld werd gekenmerkt door een dubbele tegenstrijdige beweging: “Enerzijds is er de gestadige voorzetting van de traditionele dichtkunst, die onmiskenbaar een belangrijk prestige blijft genieten en nog steeds een sterke aantrekkingskracht uitoefent op heel wat dichters (ook jongeren) en op het lezerspubliek. Anderzijds is er de groeiende opkomst en de welige bloei van uiteenlopende vormen van zogenaamde ‘experimentele’ poëzie, in het kielzog van het tijdschrift *Tijd en Mens* (1949-1955) en dichters als Albert Bontridder, Remy C. Van de Kerckhove, Marcel Wauters en, vooral, Hugo Claus.” (Brems & De Geest 1989: 25) De twee circuits bestonden vrijwel onafhankelijk van elkaar, zonder wederzijdse communicatie of nauwe interactie. (Ibidem) De traditionele poëzie bevond zich in het centrum van het literaire veld: het was het soort poëzie dat bij de gevestigde literaire tijdschriften en uitgeverijen gepubliceerd werd, in de literaire kritiek de meeste aandacht kreeg en door het lezerspubliek het meest werd gelezen. De experimentelen zaten op dat moment nog in de periferie, waar ze zich in een marginale positie buiten het blikveld van de dominantie tendensen van het literaire circuit bevonden. (Idem: 27) De groep werd gekenmerkt door “[b]undels met beperkte oplage, weinig of geen verspreiding of promotie, uitgegeven in eigen beheer, in het verlengde van een tijdschrift of bij een marginale uitgeverij [en een] vrij amateuristisch en weinig gestructureerde aanpak”. (Idem: 27-28)

In de jaren '50 en '60 kwamen de experimentelen echter vanuit de periferie steeds dichterbij het centrum en wisten sommige leden van de groep het centrum binnen te dringen. Hugo Claus en Paul Snoek veranderden bijvoorbeeld van marginale en niet-gecanoniseerde dichters in gevestigde en geïnstitutionaliseerde namen, wat hen verwijten van “kleinburgerlijkheid”, “opportunistisch” en “commercieel” opleverde. (Idem: 28) Uiteindelijk werden de experimentele literaire normen gemeengoed in het literaire veld en

¹¹ De “drastische scheiding” waar Brems en De Geest over schrijven kan enigszins genuanceerd worden als we kijken naar literatuurgeschiedenisoverzichten uit die tijd. Ad den Besten schreef in 1954 bijvoorbeeld in zijn *Stroomgebied. Een inleiding tot de poëzie van de na-oorlogse dichtergeneratie* dat er drie groepen waren in de poëzie: “de qua uitdrukkingwijze traditionelen, de min of meer consequente modernisten en een tussengroep”. (Den Besten 1954: 14) D’haen wordt in dit overzicht niet genoemd (waarschijnlijk omdat haar ‘officiële’ debuutbundel nog niet was verschenen), maar het geeft wel aan dat er destijds al geschreven werd over dichters die tussen de twee ‘extreme’ groepen vielen.

vond er assimilatie plaats tussen de eerder nog zo strijdlustige traditionelen en experimentelen, al bleven de twee subsystemen met hun eigen repertoires bestaan. (Brems & De Geest 1991: 9)

Welke rol speelde Christine D'haen in deze “bijzonder woelige tijd” (Brems & De Geest 1989: achterflap)? Brems en De Geest plaatsen haar als klassieke en maniëristische dichteres in het substelsysteem van de traditionelen, waar ze de traditionele poëtica hanteerde, maar “op een originelere en meer vernieuwende wijze uitgewerkt” (Idem: 31) en in hun laatste boek merken de twee auteurs op dat in de bundel *Vanwaar zal ik u lof toezingen* (1966) “de klassieke poëtica wordt opengeboren tot wat later een postmodernistische constructie zal heten.” (Brems & De Geest 1991: 11)

In het eerste hoofdstuk van deze thesis, over de eerste fase van Christine D'haens productie en receptie, zullen we zien dat het iets genuanceerder ligt. Toen D'haen in 1948 debuteerde in *DWB* en in 1951 met haar bundel *Gedichten*, werd ze inderdaad aanvankelijk als traditionele dichteres gepositioneerd. Tegelijkertijd werd de vraag evenwel opgeworpen of D'haens poëzie niet genoeg moderne kenmerken had om bij de experimentelen geplaatst te worden. Hiermee werd een plaatsingsdebat over haar geopend, dat tot het midden van de jaren '70 bleef duren.

Daarnaast blijkt dat D'haen niet geheel past in de oppositie die Brems en De Geest schetsen van de geïstitutionaliseerde traditionelen tegenover de gemarginaliseerde experimentelen. D'haens bundels verschenen tot de jaren '80 namelijk in beperkte oplage bij telkens andere (kleine) uitgeverijen, verkochten niet goed, kregen relateif weinig aandacht in de literaire kritiek en zeer weinig aandacht van het lezerspubliek. Aan het eind van de jaren '70, na de publicatie van vier bundels, zei D'haen in een interview dat het soort poëzie dat zij schreef “door niemand ooit besproken wordt of geciteerd of gelezen of gekocht. Van die vorige bundel zijn geloof ik veertig exemplaren verkocht en de rest is bij De Slegte terecht gekomen.” (Geciteerd in: Middag 1992) Pas bij de uitgave van de verzamelbundel *Onyx* (1983) kwam D'haen gedeeltelijk uit de marge en verwierf ze ook bekendheid in Nederland.

2.2 Herreman en Claus

Christine D'haen werd als Christine Elodia Maria D'haen geboren op 25 oktober 1923 in Sint-Amandsberg bij Gent. Na het lager onderwijs in Onze-Lieve-Vrouw-Visitatie in Sint-Amandsberg volgde zij klassieke humaniora in het Sint-Bavoinstituut in Gent en studeerde ze van 1942 tot 1946 Nederlands, Engels en Duits aan de Rijksuniversiteit Gent, waar ze als licentiate in de Germaanse filologie afstudeerde. (Claes 1986b: 7) Van 1947 tot 1949 woonde

en studeerde D'haen in Amsterdam. Gedurende deze periode publiceerde ze het lange verhalende gedicht 'Abailard en Heloys' in 1948 in *Dietsche Warande en Belfort* onder de naam Kristien D'haen. Deze publicatie wordt in de receptie gezien als haar officiële debuut.¹² (D'haen 1948: 65-75) Toen D'haen terugkeerde uit Edinburgh, waar ze van 1949 tot 1950 woonde en studeerde, publiceerde ze in 1951 (wederom onder de naam Kristien D'haen) een reeks gedichten in *Nieuw Vlaams Tijdschrift* onder de titel 'L'esprit consume la vie'. (D'haen 1950: 1153-1162) Voor de reeks, die bestond uit de gedichten 'Het tapijt', 'Eros', 'Psyche', 'Daimoon megas', 'Akme', 'Klacht van den worm', 'De nacht', 'Maria van Magdala' en 'Vers', ontving ze datzelfde jaar de Arkprijs voor het Vrije Woord, die dat jaar voor het eerst werd uitgereikt door de redactie van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*.

“Christine D'haen oogstte met haar eerste werk een bijval die maar weinig jonge dichters te beurt valt. Zij werd bekroond voor nog ongebundelde verzen” schreef Paul Claes in 1994 over D'haen in het *Kritisch Literatuur Lexicon*. (Claes 1994) Rudolf van de Perre benoemde in zijn monografie uit 1983 daarnaast de zeldzame situatie waarin D'haen verkeerde toen enkele van haar gedichten ('Daimoon megas', 'De mol') werden opgenomen in bloemlezingen voordat ze gebundeld waren geweest. (Van de Perre 1983: 67) Even opvallend zijn de heftige en uiteenlopende reacties die deze vroege tijdschriftpublicaties, samen met de debuutbundel *Gedichten*, teweegbrachten in de Vlaamse kritiek. Deze debuutbundel verscheen in 1951, maar werd nooit door Uitgeverij Snoeck-Ducaju & Zoon te Gent in de handel gebracht.

Vanaf de allereerste receptieteksten in dit corpus wordt het duidelijk dat D'haen door de twee strijdende groepen in het literaire veld, de traditionelen en de experimentelen, een plaats kreeg toegekend. Bij de eerstgenoemde groep hoort Raymond Herreman, die op dat moment het secundaire repertoire in het centrum van het literaire veld hanteerde en op basis daarvan D'haen ontdekte als een groot talent. Bij de tweede groep hoort Hugo Claus, die op basis van een primair repertoire vanuit de periferie zich zeer negatief uitliet over D'haens poëzie. Herreman en Claus stonden in het literaire veld recht tegenover elkaar en gingen in 1951 via literaire tijdschriften het debat met elkaar aan over de poëzie van de nieuwe

¹² Matthijs de Ridders gedetailleerde studie in de *Spiegel der Letteren* over de vroege tijdschriftpublicaties van D'haen bewijst dat de dichteres vóór haar 'officiële debuut' in meerdere literaire tijdschriften had gepubliceerd onder verschillende pseudoniemen. Als Wega Vandelier, Anne Ostrov en Sib. Dalius werd D'haen in de jaren '40 in *Gentsche Bladen*, *Arsenaal*, *Nieuwe Stemmen* en *Golfslag* opgenomen met gedichten. Misschien wel de frappantste bevinding van De Ridder is dat D'haen vóór haar bekende debuut in *DWB* al eerder in het tijdschrift had gestaan, onder het pseudoniem Sib. Dalius. (De Ridder 2003: 238) Overigens nam D'haen in 1952 de naam van haar man René Beelaert aan toen ze met hem trouwde, maar ze bleef onder haar meisjesnaam publiceren.

dichteres Christine D'haen. Vervolgens grepen andere critici de kans om een positie in te nemen in het literaire veld, door zichzelf aan één kant of tussen de twee uitersten van dit debat in te positioneren.

2.3 Herreman: groot talent

Raymond Herreman zag door D'haens debuutbundel meteen een groot talent in de nieuwe dichteres. De gezaghebbende criticus was medeoprichter van *'t Fonteintje* (1921-1924) en redacteur van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, dat hij in 1946 met Herman Teirlinck had opgericht. Ook was hij tussen 1932 en 1935 redacteur van *Forum* en schreef hij voor zeer lange tijd voor *Vooruit*, waar hij tussen 1929 en 1970 de dagelijkse literaire column 'Boekuil' verzorgde. (Nuyens 2003: 92) Herreman hanteerde een traditioneel repertoire, dat er mede voor gezorgd had dat in het tijdschrift *'t Fonteintje*, dat hij in 1921 samen met Richard Minne, Karel Leroux en Maurice Roelants had opgericht, een voorkeur werd uitgesproken voor een gematigd traditionalistisch georiënteerde literatuur. (Van Bork: 2006) In de jaren '30 werd duidelijk dat Herreman als dichter ook het traditionele en klassieke pad koos, bijvoorbeeld in *De roos van Jericho* (1931), zijn "eerste grote verzenbundel", waarvoor hij de Belgische Staatsprijs voor de Poëzie kreeg. (Van Bork: 2006)

In zijn bijdrage "De Dichteres Christine D'haen", opgenomen in de *Verslagen en Mededelingen 1951 van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, schreef Herreman over de "liefde op het eerste gezicht" die hij had ervaren bij de eerste lezing van D'haens gedichten en die door herlezing was bevestigd. (Herreman 1951a: 7) Over D'haens debuut sprak hij niets dan lof: "[H]oe verscheiden reeds dit werk van de nog geen dertigjarige D'haen zingt op nochtans zeer weinige motieven; hoe diep het, in zijn eenvoud, tot de geheimen van de zinnen en het hart doordringt; hoe het, tot in de vurigste ontboezeming en tot in de meest schrijnende klacht, verheven blijft; en hoe die passie en die pijn tot schoonheid worden door de tover van het ambachtelijk zuivere en zuiver geïnspireerde vers". (Herreman 1951a: 6) Opvallend in de bespreking zijn de geëxpliciteerde literaire normen: vorm en inhoud moeten één zijn en het gedicht moet thematisch ook een eenheid vormen. D'haens gedichten voldoen volgens hem aan allebei deze eisen. Haar gedichten zijn zo "innig met elkaar verbonden", dat ze een "huwelijk van schoonheid en waarheid" vormen en D'haen behoort "zeker tot de begenadigden" die Johan Daisnes uitspraak opvolgen "dat een gedicht steeds uit één versregel, de eerste, bestaat, en dat de rest van het gedicht daarvan een uitweiding of een aanvulling is". (Herreman 1951a: 6)

2.4 Claus: vals marmer

De veel jongere Hugo Claus ontzegde D'haen het groot talent dat Herreman haar had toegeschreven binnen hetzelfde jaar. Claus had in 1951 bekendheid vergaard als dichter, prozaïst, schilder en bohemien en was redacteur van het avant-gardetijdschrift *Tijd en Mens*, dat hij in 1949 samen met Jan Walravens, Louis Paul Boon, Tone Brulin, Ben Cami en Marcel Wauters had opgericht. (Joosten 1996: 177) Na zijn debuutbundel *Kleine reeks* (1947) met vrij klassieke belijdenislyriek, een expositie van zijn schilderwerk in Oostende (1949) en zijn succesvolle debuutroman *De Metsiers* (1950), was hij in 1950 naar Parijs verhuisd, waar hij zich ontwikkelde onder invloed van het surrealisme, het existentialisme en het Cobramodernisme. (Van Bork 2002c) Hij was in contact gekomen met de experimentele schilders en dichters Karel Appel, Hans Andreus, Rudy Kousbroek en Simon Vinkenoog, mede door wie zijn werk in de jaren '50 zou evolueren naar een explosief modernisme. (Ibidem) Hij zou de belangrijkste Vijftiger worden naast Lucebert, al kende zijn bundel *Oostakkerse gedichten* (1955) ook traditionele kanten, iets wat de kritiek grotendeels ontging. (Ibidem)

In 1951 zei Claus in een interview met Frans Dijkvogel in *De Periscoop*. *Informatieblad voor boekenvrienden*: “Ze zijn ziende blind in Vlaanderen. Ze klagen en ze zeuren, maar met geen woord hebben ze gereageerd op het Reinaert-verhaal van Boon, dat in *Tijd en Mens* verschenen is. Een waar meesterwerk. En ze zijn al even onbekwaam om de gedichten te appreciëren van Albert Bontridder, de modernste en de moedigste dichter die wij op dit ogenblik hebben. Maar ze hebben de mond vol van het gesukkel van juffrouw D'haen.” (Dijkvogel 1951: 1) Waarna Dijkvogel hem aanvult: “...waarvan de gedichten toch een zekere allure hebben.” (Ibidem) Claus: “Nu ja, maar zou iedereen die ‘allure’ niet kunnen bereiken, die, zoals zij aan Van Herreweghe [sic] gezegd heeft, Dante, Petrarca, Leopardi, Shelley, Rilke en wie weet ik nog gelezen heeft. Ze doet in vals marmer.” (Ibidem) Claus lijkt gefrustreerd met het feit dat zijn vrienden bij *Tijd en Mens* weinig aandacht krijgen in de literaire kritiek, terwijl over de traditionele Christine D'haen vol lof wordt geschreven. De interviewer was in werkelijkheid Jan Walravens, een goede vriend van Claus en medeoprichter van *Tijd en Mens* (Buelens 2001: 879), die vaker interviews in *De Periscoop* publiceerde onder de naam “Frans Dijkvogel”. (Joosten 1996: 104) Walravens had zich eerder openlijk kritisch gepositioneerd tegenover D'haen, maar dat was alleen tegenover haar als criticus. Hij verzette zich eerder dat jaar namelijk tegen “kortzichtige critiekschrijvers” zoals “de jonge dichteres Christine D'haen”. (Buelens 2001: 796) Volgens Geert Buelens hadden

D'haens eerste publieke optredens als critica, samen met haar eigen “streng rijmende verzen” D'haen het label “traditioneel” bezorgd, waardoor ze begin jaren '50 geenszins als “modernistisch” geboekstaafd stond. (Buelens 2001: 796 en 879) De aanval op D'haen als dichter deed Walravens, in tegenstelling tot de aanval op haar als criticus, onder een schuilnaam. Aan Claus, die destijds in Parijs zat, meldde hij later: “Het vraaggesprek is verschenen [...] al de erge dingen die ik je laten zeggen heb over de Vlaamse letterkundigen en over Christine D'haen hebben de enkelen, die ik ontmoet heb en die niet weten dat ik de schrijver ben van dat vraaggesprek, zwaar geërgerd.” (Geciteerd in: Buelens 2001: 879)

Een verontwaardigde reactie kwam onder meer van Raymond Herreman in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, die liet weten niets meer te begrijpen van zijn vroegere protegé Claus (Herreman 1951b: 1091). Herreman erkent dat D'haens poëzie “verschilt – ik zeg niet: in waarde – van die der vijftigers [sic]”, maar ziet geen reden haar daarom “onder ‘de oude pruiken’ te [...] rangschikken”. (Herreman 1951b: 1091) Het oordeel van Claus over D'haen kan Herreman op geen enkele manier waarderen: “Een vonnis is een vonnis, ook als het niet gemotiveerd wordt. Maar als Claus, die C. D'haen een ‘zekere allure’ toegeeft, die ‘allure’ als volgt uitlegt: ‘...zou iedereen die allure niet kunnen bereiken, die... Dante, Petrarca, Leopardi, Shelley, Rilke en wie weet ik nog gelezen heeft? Ze doet in vals marmer...’, dan ontzinkt mij een ogenblik de moed om het tegen Claus op te nemen voor de dichteres. Tenzij het humor was, men kan nooit weten.” (Herreman 1951b: 1091)

De strategische keuze van Herreman om het *NVT* te kiezen als medium voor zijn verontwaardiging over Claus hing uiteraard samen met het feit dat Herreman oprichter en redacteur was van dat tijdschrift, maar ook met een gebeurtenis die dat jaar had plaatsgevonden tussen de publicatie van het interview met Claus in *De Periscoop* en de publicatie van Herremans reactie in het *NVT*. Christine D'haen had namelijk op Hemelvaartsdag 1951 de Arkprijs van het Vrije Woord toegekend gekregen. En die prijs, die dat jaar voor het eerst is uitgereikt, was geïnitieerd door het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*.

Opvallend genoeg moest de jury van deze allereerste Arkprijs van het Vrije Woord kiezen tussen niemand minder dan Christine D'haen en Hugo Claus. (Jonckheere 1957) De keuze viel op D'haen, voor haar reeks gedichten in het *NVT*. D'haen schreef later dat men verrast reageerde op haar als laureaat: “Herman Teirlinck vraagt mij te komen voor de eerste Arkprijs van het Vrije Woord. Hij weet dat ik nergens kom, maar die ene keer moet ik. Hij heeft een zo magische charme dat ik het beloof. Met al mijn geld koop ik mij een grijs mantelpak en een écru zijden blouse. Ze zien mij verbaasd komen, de burgers. Ze verwachten een mooi wuft meisje en zien een stijfdeftig, dor schoolfrikje. En die erotische gedichten

dan?” (Geciteerd in: Van den Hoof 2010: 45) De prijs werd haar bovendien volgens Jos Joosten niet door iedereen in dank afgenomen: “Toen D’haen in 1951 de prestigieuze Arkprijs van het Vrije Woord mocht ontvangen, en daarmee de jonge experimenteel Hugo Claus passeerde, werd dat in kringen van poëzievernieuwers als klap in het gezicht ervaren.” (Joosten 1998: 9) Claus zou de prijs echter het jaar daarop toegekend krijgen voor zijn roman *De Metsiers*, al was de jury toen, in tegenstelling tot het vorig jaar jaar, niet unaniem. *De Standaard* berichtte: “Verleden jaar bestond over de toekenning van de onderscheiding geen betwisting. Alle leden van de jury waren het er mede eens, Christine D’Haen te bekronen. Dit jaar is de keuze moeilijker geweest.” (Van de Weghe 1952: 48) Claus moest het in twee stemrondes opnemen tegen Urbain Van de Voorde, Marcel Coole, Jan Walravens en Piet Van Lishout. (Ibidem)

2.5 D’haen en Claus

De relatie tussen D’haen en Claus in de jaren ’50 is complex en intrigerend en speelt zich af op vele niveaus. In de rest van D’haens dichterschap en receptiegeschiedenis wordt duidelijk dat de aanval van Claus op D’haen in 1951 pas het begin was van een ingewikkelde verstandhouding. Voordat ik uitweid over het plaatsingsdebat waar D’haen in verwikkelde raakte, sta ik stil bij de veelzijdige relatie tussen D’haen en Claus.

Hugo Claus is een veel voorkomende *mention* in receptieteksten over D’haen. De twee schrijvers worden geregeld vergeleken, zowel op literair als extraliterair niveau. D’haen en Claus staan in dezelfde prijslijsten (de Arkprijs van het Vrije Woord, de Prijs der Nederlandse Letteren en de Cultuurprijs van de Stad Gent), waardoor Claus geregeld uit de rijtjes werd gelicht wanneer D’haen een prijs toegekend kreeg. Frappant is dat dit ook gebeurde wanneer Claus *niet* een oud-winnaar was, bijvoorbeeld bij de toekenning van de Anna Bijnsprijs (waarvoor enkel vrouwelijke auteurs voor in aanmerking komen) aan D’haen in 1991. *De Standaard* greep de toekenning aan om een vergelijking te trekken tussen de verwijzingen in de poëzie van D’haen en Claus: “Bij de autodidakt Claus hebben de (niet zelden ironische) verwijzingen in de verzen een andere functie dan bij Christine D’haen. Het olijke knipoogje van Claus is bij Christine D’haen afwezig.” (Van Nieuwenborgh 1991) De *mentions* van Claus in de reacties op de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren aan D’haen in 1992 zijn zeggen het meest over de relatie tussen de twee dichters in het corpus. De prijs, die driejaarlijks wordt uitgereikt, werd de keer vóór D’haen ook aan een dichter toegekend, namelijk aan Gerrit Kouwenaar. De *mention* “Gerrit Kouwenaar” verschijnt echter slechts één keer in het corpus in reacties op de toekenning en zelfs dan wordt er niets inhoudelijks

gezegd; Tom van Deel nam de naam op in een rij met eerdere winnaars. (Van Deel 1992) Claus daarentegen, die zes jaar vóór D'haen de prestigieuze prijs had ontvangen (overigens niet uitsluitend voor zijn poëzie) kent zeven *mentions* in de corpusteksten over de toekenning van de prijs.

De aanleidingen voor de “association made by the reviewer” (Van Renssen 2011: 138) zijn gevarieerd. Truus Ruiters constateerde in 1992 in *De Volkskrant* een overeenkomst tussen het gebruik van de mythologie “als vergelijkingsmateriaal en voorbeeld” in de poëzie van D'haen en Claus. Ruiters veronderstelde dat D'haen beïnvloed was geweest door “vriend en collega Paul Claes, die zijn dissertatie over Hugo Claus schreef.” (Ruiters 1992: 3) Patrick Peeters zou na D'haens overlijden beargumenteren dat Claes, die vanaf 1980 bekend kwam te staan als D'haens mentor en gedurende haar dichterschap invloed uitoefende op de productie en receptie van haar poëzie, de poëzie van D'haen op vergelijkbare wijze positioneerde als hij met het werk van Claus had gedaan: “Duidde Claes in [Claus'] werk op de ‘traditie’ in de experimentele schrijftuur, zo zou hij in een niet-aflatende stroom kritische stukken wijzen op het vernieuwingsgehalte van de bij uitstek traditioneel ogende poëzie van D'haen.” (Peeters 2009: 586) Tom van Deel vergeleek naar aanleiding van de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren D'haen en Claus op het gebied van het seksuele: “Ik ken geen dichter, Claus komt er nog het dichtst bij, die zo seksueel is als D'haen.” (Van Deel 1992) Karel Segers maakte in *Het Belang van Limburg* de meest uitgebreide vergelijking tussen D'haen en Claus van alle corpusteksten uit 1992. Claus lijkt zelfs een leidraad te vormen in het artikel over de kersverse winnares. Segers opent met: “Toen Hugo Claus zes jaar geleden (na het roemrijke ‘Het verdriet van België’) uitgeroepen werd tot de beste Vlaamse auteur, vond iedereen dat vanzelfsprekend. Dat Christine D'haen nu woensdag door koningin Beatrix als zijn opvolgster wordt bekroond, heeft velen verrast.” (Segers 1992) Het artikel, dat het verslag is van een interview met de dichteres, eindigt ook met een vergelijking tussen de twee Vlaamse auteurs. Zelfs in een vraag over extraliteraire zaken betreft Segers de schrijver Claus erbij: “Toen Hugo Claus vanuit de Koninklijke handen de Prijs mocht ontvangen, werd hij in de coulissen opgemerkt met een das. Uiteindelijk had ‘de oude vos’ hem niet aan. Weet u al wat u woensdag gaat dragen?” (Segers 1992)

Ook in receptieteksten voor en na 1992 hebben critici uiteenlopende aanleidingen voor de bijna honderd *mentions* van Claus in het corpus. De één vindt beide auteurs voorbeelden van dichters die oorspronkelijkheid waarborgen. (Demedts 1973: 1) De ander vindt dat ze voorbeelden zijn van dichters die slechts in hoge uitzondering interessante kritieken krijgen (De Smet 1985: 48) of voorbeelden van dichters die verwantschap tonen door het gebruik van

een “plastische taal” (Vandevoorde 1985: 52). Weer een ander ziet in het fragmentarische van het latere werk van D’haen “een frappante gelijkenis met Hugo Claus, al kun je geen auteur verzinnen die zo sterk van D’haen verschilt.” (Demets 2004b: 8) Daarbij wordt opgemerkt dat “de dichteres deze vergelijking met Claus ongetwijfeld [zou] schuwen.” (Demets 2004b: 8)

Opvallend is hoe de *mention* “Claus” een rol speelt bij de verschuiving in D’haens receptiegeschiedenis waarbij de receptietermen “traditioneel” en “klassiek” deels worden vervangen door “experimenteel” en “postmodern”. Halverwege de jaren ’80 wordt zowel de poëzie van D’haen als die van Claus bij het postmodernisme geschaard. Marc De Smet noemt beide dichters onder het kopje “Van post-modernisme tot neo-symbolisme” in zijn literatuurgeschiedenisoverzicht *Droom en doen. Vlaamse poëzie 1960-1985*. (De Smet 1985: 129) D’haen en Claus schrijven volgens hem “hogelijk allusief dichtwerk”, waarin een “intertekstuele mengeling”, een “wetenschappelijke achtergrond” en “eruditie” een belangrijke rol spelen. Niet alle aspecten van het poëzie-oeuvre van D’haen en Claus komen overeen, constateert De Smet, “maar vele wegen leiden tot de postmoderne schriftuur.” (De Smet 1985: 129) Ook Hugo Brems en Dirk De Geest verbinden D’haen en Claus met elkaar op basis van de toepassing van “postmodern’ procédés”. (Brems & De Geest 1991: 97) Volgens de twee literatuurhistorici zorgt D’haens “hedendaagse visie op een versplinterende, eindeloos combineerbare wereld van veranderende betekenissen” ervoor dat haar poëzie gelezen kan worden als postmodernistisch. Ze stellen er meteen achteraan: “Op een wat andere manier sluit ook de recente poëzie van Hugo Claus bij dat nieuwe bewustzijn aan.” (Brems & De Geest 1991: 97)

Door deze associaties van D’haen en Claus met het postmodernisme, vervalt de tegenstelling die in de jaren ’50 was opgekomen tussen de twee dichters in de polarisatie tussen ‘de traditionelen’ en ‘de experimentelen’. D’haen en Claus staan dertig jaar later niet meer lijnrecht tegenover elkaar als symbolen voor ‘het experimentele’ en ‘het niet-experimentele’. Sterker nog, in de jaren ’90 werd D’haen steeds vaker gekenmerkt als ‘experimenteel’, waarbij wederom de *mention* “Hugo Claus” blijft opduiken. Paul Claes stelde in 1994 bijvoorbeeld: “Zoals vaak bij Christine D’haen zit de zin [in het gedicht ‘Moerae’] meer in de klank en de tekens dan in de betekenis. [...] Dit onweerstaanbare gedicht zou niet misstaan in de *Almanak* van de ‘experimenteel’ Claus.” (Claes 1994) Ook andersom komt het voor: Jean-Paul den Haerynck schreef in het artikel “Postmoderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*” in *Poëziekrant* dat een gedicht van Claus opgenomen had kunnen worden in de bloemlezing *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*, waar gedichten van D’haen in stonden en die als postmodern werd ontvangen. (Haerynck 1994: 29)

Jos Joosten stelde vier jaar later dat het “overdreven” was om D’haen als “een exponent van het traditionele” tegenover Claus te plaatsen. Vooral “in de gebruikte stof” waren er “zeker raakpunten zijn tussen beiden”. Volgens Joosten zag men vanaf de jaren ’80 in dat de dichteres niet zoveel verschilde van de “ingeburgerde ‘experimentelen’” als daarvoor werd gedacht. (Joosten 1998: 9)

Zoals vaak bij uitspraken over de receptie van D’haens poëzie is een nuancering op zijn plaats. De receptieteksten uit het corpus wijzen zoals vermeld raakpunten aan in het werk van D’haen en Claus, maar critici waren ook van mening: “Veelzeggender zijn echter de verschillen.” (Joosten 1998: 9) Bijvoorbeeld op het gebied van vorm: “Claus veroorlooft zich de totale vrijheid om het werk van de groten uit de wereldliteratuur naar eigen inzicht te gebruiken, te verdraaien, te verbeteren of te banaliseren en neemt daarbij, indien nodig, ook wat de vorm aangaat alle vrijheid. Typerend in D’haens poëzie is daarentegen de nadrukkelijke, bijna ambachtelijke vormbeheersing die vanaf de allereerste gedichten aanwezig is.” (Joosten 1998: 9) Ook in extraliteraire kenmerken wijkt het oeuvre van D’haen af van dat van Claus. Hans Berghuis haalde in een bespreking van D’haens verzamelbundel *Onyx* (1983) bijvoorbeeld het verschil aan tussen verkoopcijfers. Dat verschil lag volgens de criticus aan de aard van het genre: “Het verhaal verkoopt en het grootste verhaal laat zich aan de man brengen in oplagen boven de 100.000 ex. zoals ‘Het Verdriet van België’ door Hugo Claus inmiddels bewezen heeft. Maar zodra het gaat om poëzie van een schitterend gehalte en een hoogwaardig karakter, dan vindt het omgekeerde proces plaats.” (Berghuis 1984) Ten slotte kan niet ongenoemd blijven dat enkele critici in de jaren ’90 bleven vasthouden aan de tegenstelling tussen D’haen en Claus die in de jaren ’50 opkwam, bijvoorbeeld: “Hoewel Christine D’haen qua leeftijd tot de generatie van experimentelen als Hugo Claus en Lucebert behoort, zijn haar gedichten eerder ‘klassiek’ dan modernistisch.” (Van den Hooff & Meijer 1996: 127)

Vanaf het begin van de jaren ’90 verschijnt de *mention* “Claus” ook in interviews met D’haen, waarbij de *mention* bijna uitsluitend door D’haen zelf wordt geïnitieerd.¹³ De manier waarop D’haen met behulp van de *mention* haar *posture* vormgeeft valt daarbij op. Ze zet Claus in om te beargumenteren waarom haar poëzie onterecht als ontoegankelijk of moeilijk wordt bestempeld. Twee voorbeelden: “[I]k vind mijn gedichten makkelijker dan die van Hugo Claus, echt waar. Bij mij kun je het meestal nog vinden in een woordenboek, bij Claus

¹³ Uiteraard kunnen we er niet geheel zeker van zijn dat de auteur van de tekst zijn/haar vragen precies heeft weergegeven zoals ze in het gesprek gesteld zijn. Zo kan het voorkomen dat de interviewer de *mention* “Claus” initieerde, maar de naam in de uiteindelijke tekst niet opnam in de vraag.

vaak niet.” (Vandenbroucke 1992: 132) “Ik geloof niet dat mijn poëzie zo moeilijk is. [...] Ik vind *De Oostakkerse Gedichten* van Hugo Claus veel moeilijker.” (Segers 1992) Ook over de opvatting dat haar poëzie minder modern is dan die van Claus probeert D’haen te ‘onderhandelen’: “Dat is toch een moderner auteur dan ik, heeft men altijd gezegd. Wel, álles is mythologie in het werk van Claus, zijn poëzie, zijn proza en zijn theater.” (Ruiter 1992: 3)

Het corpus toont ook aan dat D’haen zich strategisch positioneerde als ‘anders dan Claus’. In 2000 wees ze bijvoorbeeld op hun verschillende benadering van de traditie: “Ik ben inderdaad meer traditiegetrouw dan Hugo Claus. Die had toen die traditie overigens niet zo gelezen als ik. Ik oordeel niet: Claus heeft een totaal ander leven geleid, zeer gedurfd creatief.” (Cornet 2000: 9) In 2005 kaartte ze het verschil in hun schrijfproces aan. Paul Demets vroeg: “In de verzamelde gedichten, ‘Miroirs’, valt op dat u bijna niets aan uw gedichten gewijzigd hebt. U herschrijft ze niet?” Waarop D’haen antwoordde: “Claus doet dat wel, ik niet. Een gedicht zit in een tijd, in een context. Het is breiwerk en het hele werk komt los als ik aan een steek trek.” (Demets 2005: 69) Ook over het verschil in status sprak D’haen, waarbij ze zich zowel kritisch als lovend uitte over de dichter: “Om de zoveel jaar moet een schrijver een groot boek publiceren dat de wereld anders bekijkt dan voordien. Hugo Claus is zo iemand, als dichter. Gelukkig weet hij zelf dat hij bij wijze van spreken een groot dichter is. Al is zijn poëzie niet volmaakt. Eén gedicht benadert voor mij de perfectie: *Het Panamakanaal*. Is dat genoeg om een groot dichter te zijn? Misschien wel.” (Demets 2005: 70)

In D’haens autobiografisch proza domineert één fragment uit *Zwarte Sneeuw* (1989) haar kijk op haar relatie met Claus. Het citaat wordt door verschillende critici aangehaald: “Mijn enige conversatie met Hugo Claus. Hij: ‘Je haar zit niet goed.’ Ik: ‘Ik weet dat.’” (Segers 1992, Joosten 1998: 9 en Van den Hoof 2010: 42) Het is een anekdote die D’haens relatie tot Claus mijns inziens goed samenvat: afstandelijk en tegelijkertijd persoonlijk, onafhankelijk maar onlosmakelijk met elkaar verbonden, vol spanning maar toch luchtig. Marc van den Hoof¹⁴ gebruikte de korte dialoog in 2010 als titel van een essay, waarin hij aandacht besteedde aan de humor in D’haens proza. (Van den Hoof 2010) Ik ben het met Van den Hoof eens dat D’haen hier een gestileerde, humoristische en gefictionaliseerde situatie weergeeft (want het is moeilijk voor te stellen dat dit werkelijk het enige gesprek is dat

¹⁴ In het boek *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord* (De Vos 2010) wordt zijn naam als “Mark Van den Hoof” gespeld. Afgaand op de informatie die de KANTL en de UGent verspreidden over de lezing die hij tijdens het colloquium over Christine D’haen gaf (KANTL 2010) en biografische informatie op het internet, concludeer ik echter dat het “Marc van den Hoof” moet zijn.

D'haen en Claus ooit hebben gevoerd) waarmee D'haen zichzelf strategisch ver weg en onafhankelijk positioneert tegenover Claus. D'haen lijkt haar *posture* te willen vormgeven als losstaand en niet beïnvloed door haar collegadichter. Jos Joosten verwoordde het als volgt: “Het is duidelijk met enige trots dat zij meldt dat haar contact met Vlaanderens alom erkende grootste dichter zo beperkt bleef.” (Joosten 1998: 9) Dit hangt samen met uitspraken van D'haen waarin ze haar onafhankelijke en neutrale positie in het literaire veld benadrukte, bijvoorbeeld door te onderstrepen dat ze een eenzaam mens was en nooit tot een groep had behoord. Regelmatig gebruikte ze haar studietijd in Edinburgh (1949-1950) als reden dat ze niet door Claus en andere Vlaamse experimentelen of de Vijftigers in Nederland was beïnvloed. (Vonck 1994 en Brems & De Geest 1988: 198) Toch kan D'haen niet in zulke grote mate afgezonderd zijn geweest van Claus. Het feit dat D'haen poëzie van Claus naar het Engels vertaalde laat bijvoorbeeld een moment van toenadering zien, die ook zo door critici werd opgevat. (Leyman & Cottyn 2009) Na het overlijden van D'haen schreef Hedwig Speliers een “In Memoriam” over de dichteres in de *Poëziekrant*, waarin hij de denkbeeldige “Parnassusvaart” van D'haen naar het hiernamaals beschreef. Op deze abstracte plek plaatst Speliers D'haen en Claus naast elkaar: “Toen de tijd was aangebroken voor het Groot diner, wees Apollo de pas aangekomen Dichteres een plaats aan tussen Guido Gezelle en Hugo Claus. Haar beide tafelgenoten had zij destijds met haar eminente vertalingen op de Engelstalige wereldkaart gezet.” (Speliers 2009: 58-59) Maar vooral de vele “Claus”-*mentions* in de receptie van D'haens poëzie, vanaf de eerste teksten in de jaren '50 tot de berichtgeving na haar overlijden, en zowel in opmerkingen van critici als in opmerkingen van haarzelf, relativeren het beeld dat D'haen wilde creëren van een dichterschap dat onafhankelijk van de schrijver Claus bestond.

2.6 Het plaatsingsdebat

Na de uitspraken van Herreman en Claus over de jonge dichteres en de reacties op elkaar in verschillende periodieken, was het duidelijk geworden dat er een debat was ontstaan in het literaire veld omtrent Christine D'haen. De reacties in deze eerste fase van haar poëzieproductie kennen hun echo's in latere receptieteksten. Het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren, die D'haen in 1992 ontving, wees op het feit dat deze vroege kritiek invloed had op de manier waarop D'haens poëzie is ontvangen, gelezen en geanalyseerd is in het vervolg van haar schrijverschap: “De kritiek op grond van D'haens vroege poëzie, maakt haar als vanzelf partij in de controverse tussen traditionelen en experimentelen. Een

traditioneel, maar dan wel een moeilijke: daar ongeveer werd de dichteres van *Gedichten 1946-1958* neergezet in het literaire spectrum. Dat daarmee het traditionele element in haar werk gefixeerd werd en de ook aanwezige aanzetten tot experiment onderbelicht bleven, kunnen we, het vervolg inmiddels kennend, gemakkelijk vaststellen.” (Nederlandse Taalunie 1992)

Zowel Herreman als Claus duiken in de receptiegeschiedenis van D’haens literaire werk op als *mentions* van gezaghebbende instanties wier mening gevolgd of weerlegd wordt. Herreman wordt daarbij als eerste grote voorstander van D’haen aangehaald (De Geest 1990: 265 en Buckinx 1956: 39). Claus wordt genoemd als eerste grote tegenstander (Speliers 1963, Carette 1984 en Demets & Vanderstraeten 2009: 41). En de onenigheid tussen Herreman en Claus wordt gebruikt als voorbeeld van de gevarieerde reacties op D’haens poëzie (Boon 1951, Dinaux 1961 en Buelens 2001: 879).

Opvallend is hoe vaak het citaat van Claus wordt aangehaald waarin Claus zegt over D’haen: “Ze doet in vals marmer.” Het dient zelfs tot in de jaren ’80 als titel voor teksten over D’haen, bijvoorbeeld: “Christine D’haen. Echt of vals marmer?” (Carette 1984) De tekst waarin Claus de uitspraak doet is het eerste sleutelmoment in de receptie van D’haens poëzie. Het citaat groeit namelijk uit tot het symbool voor de groep actoren in het literaire veld die ‘tegen’ D’haen en haar poëzie zijn, zowel op het moment zelf in 1951 (zoals we hieronder zullen zien) als in de jaren na het interview. Het “vals marmer” van Claus wordt een symbool, zoals D’haen een symbool voor hem was geworden: “Gedebuteerd in 1946 werd zij in de jongerentijdschriften die tot het traditionele kamp gerekend worden met open armen ontvangen als een ‘klassieke’ dichteres. Reden genoeg voor Hugo Claus om haar poëzie tot symbool uit te roepen van alles waartegen de experimentele schrijftuur zich afzette.” (Peeters 2009: 585) Beide symbolen hebben invloed op de receptiegeschiedenis van D’haens poëzie.

In de verzameling receptieteksten waarin Claus’ bekende uitspraak wordt aangehaald, vallen enkele dingen op. Het citaat wordt vaak foutief overgenomen (bijvoorbeeld, “in vals marmer handelde” (Dinaux 1961: 255)). De bron wordt zelden vermeld (alleen Claes 2013a en Buelens 2001 noemen de oorsprong van het citaat). Er wordt zelden vermeld dat Claus de uitspraak in een interview deed en dus niet zelf opschreef. Er wordt nooit (behalve door Buelens 2001 en De Ridder 2003) vermeld dat de uitspraak werd gedaan in een interview met Jan Walravens (onder het pseudoniem “Frans Dijkvogel”), die als oprichter van het experimentele tijdschrift *Tijd en Mens* en als vriend van Claus waarschijnlijk baat had bij zulke negatieve uitspraken over een jong aanstormend talent dat zo ver afstond van wat hij zelf nastreefde. Er wordt zelden stilgestaan bij wat Claus precies bedoelde met zijn metafoor

(alleen Dinaux 1961 schrijft: “een uitlating, die wel eenzijdig op het (voor de periode waarin het ontstond uitnemende) gedicht ‘Het Tympanon’ zal berusten”, waarna hij een strofe uit dat gedicht citeert. (Dinaux 1961: 255)). Ten slotte valt een recente citatie van Claus’ beruchte uitspraak op. In *Poëziekrant* vermeldt Paul Claes de uitspraak in zijn rubriek ‘Serendipity’, over toevalligheden in de poëzie: “Hugo Claus kwalificeerde de poëzie van Christine D’haen ooit als ‘vals marmer’ (*De Periscoop*, 1 april 1951). Als voormalig huisschilder wist hij waarover hij het had: ‘faux-marbre’ is een geschilderde imitatie van marmer.” (Claes 2013a: 69) De ironie en de knipoog waarmee Claes deze regels opneemt in zijn rubriek, benadrukken zijn rol als mentor van D’haen en liefhebber van D’haens poëzie. We zullen zien dat hij vanaf de jaren ’80 D’haens poëzie strategisch positioneert en daardoor één van de redenen is dat D’haen in die periode een centralere positie innam in het literaire landschap. Claes zet Claus in dit citaat neer als “voormalig huisschilder”, alsof dat belangrijker is dan zijn rol als één van de grootste Nederlandstalige schrijvers, en laat op een luchtige manier zijn gedetailleerde kennis over Claus zien, over wie hij zoals gezegd in 1984 een proefschrift schreef.

In het debat dat Herreman en Claus initieerden, werd D’haen door haar klassieke gedichten vol mythologische verwijzingen, een archaische stijl, structuur en taalgebruik en de hantering van de oude spelling van de Vries-Te Winkel, als tegenpool gezien van de experimentelen, die traditionele syntactische structuren opbliezen en leestekens en hoofdletters weglieten. (Van der Hoeven 1991: 7) Critici begonnen D’haen op te nemen in hun repertoire als de tegenpool van deze experimentele poëzie die aan het opkomen was in het tijdschrift *Tijd en Mens* in Vlaanderen en in de gedichten van de Vijftigers en het tijdschrift *Podium* in Nederland (waarmee *Tijd en Mens* kort zou fuseren in 1953 (Joosten 1996: 401-413)). Door actoren als Raymond Herreman, Urbain van de Voorde, Albert Westerlinck en R.F. Lissens (Dinaux 1961: 254) werd D’haen gebruikt om het secundaire repertoire in het centrum van het literaire veld te ondersteunen. Ze schoven haar naar voren als een jonge dichteres die zich vasthield aan het traditionele repertoire. Aan de andere kant gebruikten actoren als Hugo Claus en Jan Walravens D’haen om het primaire repertoire dat vanuit de periferie opkwam te ondersteunen door haar weg te zetten als “onmodern”, “gekunsteld” en “niet van deze tijd”.

Naast deze twee kampen in het literaire veld betraden ook actoren het toneel die zich in het debat mengden door zich tussen de twee partijen in te positioneren. Dit waren actoren die van mening waren dat zowel Herreman als Claus overdreven hadden. (Boon 1951 en Dinaux 1961) Zij lieten zien dat het niet zo voor de hand liggend was om D’haen zonder twijfel bij de traditionelen te plaatsen en ze stelden zich de vraag waar Christine D’haen dan

wel bij hoorde. Was ze een traditionele, klassieke dichter of een experimentele, moderne dichter? Deze vraag is kenmerkend voor de eerste fase van D'haens oeuvre en leidt tot wat ik zal noemen 'het plaatsingsdebat'. Terwijl beschermers van het secundaire repertoire in het centrum D'haen bij zich trokken en aanvoorders van het primaire repertoire vanuit de periferie D'haen van zich afstoten, beargumenteerden andere critici waarom D'haen bij de één of bij de andere strijdende groep geplaatst moest worden. Dit plaatsingsdebat loopt nog enkele decennia door in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie. In de tweede fase gaat het voort (men weet nog steeds niet waar D'haen precies geplaatst moet worden), in de derde fase begint het op te lossen (men vraagt zich af of het onderscheiden van groepen nog zinnig is) en in de vierde fase is het verdwenen (men benadrukt juist de unieke, onafhankelijke positie van D'haen in het literaire veld). Een voorbeeld van een actor die in de eerste fase het plaatsingsdebat aanwakkert is Louis Paul Boon.

2.7 Boon: moderne dichteres

Louis Paul Boon neemt in het plaatsingsdebat een interessante positie in tussen Herreman en Claus. Op 12 oktober 1951 geeft Boon in het blad *Vooruit* toe verward te zijn (zoals Buelens het verwoordt (Buelens 2001: 879)) door D'haens poëzie.¹⁵ Hij is van mening dat zowel Herreman als Claus hebben overdreven. Tijdens het schrijven van het artikel schreef hij in een brief aan de Vlaamse dichter Richard Minne: “[I]k dacht vandaag weer twee artikeltjes te brouwen, maar ben er slechts in geslaagd mijn mening over ons christineke d’Haen [sic] neer te pennen. Symphatiek meisje, dat wel iets kan. Spijtig dat Raymond en Claus daar allebei op afgevlogen zijn, en er in hun ijver te schrille woorden bij gebruikten.” (Boon 1951a) Boon had eerder de *Tijd en Mens*-dichters Cami, Bontridder en Wauters besproken en vroeg zich nu af of D'haen in het rijtje thuis paste van moderne dichters: “Ik heb lang gearzeld of ik ook Christine D’Haen, -of is het Kristiene D’Haen, zoals ze ook al eens in het N.V.T. heeft getekend?- tussen deze jongere moderne dichters zou plaatsen. Daar zijn er onder mijn vrienden, en ik moet vooral Boekuil noemen, die haar misschien té hoog hebben geschat. [Met “Boekuil” bedoelt Boon Raymond Herreman, die gelijknamig dagelijks cursiefjes schreef in dagblad *Vooruit* tussen januari 1929 en augustus 1970 (Nuyens 2003), KvdS] En daar zijn er onder mijn vrienden andere, waarbij ik vooral Hugo Claus moet noemen, die haar verkeerdelijk elk greintje talent hebben ontzegd. Beiden hebben zij zich, in hun ijver, met

¹⁵ Buelens vermeldt dat deze tekst van Boon op 12 oktober 1951 gepubliceerd werd in het blad *Vooruit*. (Buelens 2001: 879) Dit wordt niet vermeld in de verzameling polemieken van Boon uit 1967, waarin deze tekst is opgenomen. (Boon 1967)

ietwat te felle woorden uitgesproken.” (Boon 1951) Boon laat zien, anders dan Herreman en Claus, tijdelijk buiten zijn repertoire te willen stappen, hij was immers zelf redactielid van *Tijd en Mens*, en zijn literaire definities en normen te willen herzien om D’haens poëzie goed te kunnen bekritisieren. De poëzie van D’haen zorgt er namelijk voor dat hij bij zichzelf nagaat wat hij onder ‘modern’ verstaat: “Christine D’haen is niet zonder talent, maar de vraag blijft, of ik haar met recht en reden tussen de jongere en meer ‘moderne’ dichters zou mogen plaatsen. Want eerst en vooral moeten wij ons dan akkoord stellen met wat ik onder de term ‘modern’ versta.” (Ibidem) Dit gebeurt vaker in deze receptiegeschiedenis: D’haens werk zorgt in receptieteksten voor vernieuwde definities van bijvoorbeeld ‘modern’, ‘traditioneel’, ‘vernieuwend’ en ‘postmodern’. Paul Claes pleitte in 1986 in *De Kwadratuur van de Onyx: over de dichtkunst van Christine D’haen* bijvoorbeeld voor een hernieuwde lezing van D’haens poëzie waaruit blijkt dat haar gedichten aan postmodernisme verwante elementen bevatten. Dit veranderde zowel de kijk op D’haens poëzie als de kijk op het postmodernisme.

Boons conclusie is dat ‘modern’ niet verankerd ligt in “een bepaalde vorm, een bepaalde woordkeuze, een bepaalde manier van voorstellen”, maar veel meer in het feit of hij “in de gebruikte symbolen iets zie[t] uitgedrukt dat van deze tijd is.” (Ibidem) Volgens Boon doet D’haen dit daadwerkelijk in sommige gedichten, zoals in het gedicht ‘Daimoon Megas’, wat Boon een “modern gedicht” noemt en dat later uitgroeide tot haar vaak gebloemleesde klassieker, waarin D’haen aandacht schenkt “aan de schaduw van de tijd”. (Ibidem) In dat opzicht vindt hij dat D’haen “in sommige harer verzen modern kan zijn.” (Ibidem) Ook al is hij van mening dat D’haen “onherstelbare vergissingen” begaat omdat ze nog niet heeft ingezien dat ware kunst er in bestaat “zich zo eenvoudig en zo schoon mogelijk uit te spreken”. (Ibidem) De moderne poëzie, stelt Boon, vraagt iets meer dan “een kringelende winkelende rijmpjesding”, waarmee hij op bijna helderziende wijze verwijst naar de regel “O kringelende winklende waterding” van Guido Gezelle, de dichter die jaren later de hoofdrol zou gaan spelen in Christine D’haens leven, werk en oeuvre.

Boon lijkt hiermee een onafhankelijke positie in te nemen tegenover de soort en de kwaliteit van D’haens werk. Maar ook hij kan het niet laten zijn (*Tijd en Mens*-)vrienden te betrekken bij de beoordeling: “Christine D’Haen behandelt niet altijd vals marmer. [Een duidelijke verwijzing naar de uitspraken van Hugo Claus, KvdS] En ik zal straks een paar voorbeelden daarvan aanhalen. Doch het jammerlijkste is, dat zij zich niet de vorm heeft uitgekozen waarin zij h  ar zegje best zou hebben gewikkeld. Van Cami zei ze, dat het een jonge man is die zomaar wat vertelt, en over Van de Kerckhove wist ze te vertellen, dat het iemand is die maar wat expressionistisch doet. Het is jammer van haar, dat ook zij

onvoorwaardelijk partij heeft gekozen.” (Ibidem) Zijn positie in het literaire veld, als redacteur van *Tijd en Mens* en als één van de experimentelen, kan hij dus niet geheel verlaten. Het artikel wordt afgesloten met een uiting van optimistisch verlangen en hoop dat D’haens gedichten in de toekomst “moderner” zullen worden: “[W]at ik bovenal verlang is, dat zij mij steeds meer en meer de moderne inhoud van dat laatste vers [‘Daimoon megas’, KvdS] zou schenken. [...] Maar, ook zij zal wel, vandaag of morgen, inzien dat al dat aftellen en dat rijmen, haar werk slechts schade brengen kan.” (Ibidem) In het vervolg van de receptiegeschiedenis zullen we inderdaad zien dat de term ‘modern’ steeds vaker voorkomt en haar stijl niet altijd gezien wordt als iets dat schade aanbrengt in haar poëzie.

2.8 Buckinx

Enkele jaren later, in 1956, nog voordat D’haens bundel *Gedichten 1946-1958* verschenen was, koppelde Pieter G. Buckinx net als Boon “het moderne” aan de poëzie van Christine D’haen. In *De moderne Vlaamse poëzie* schrijft Buckinx dat in de naoorlogse literatuur de problematiek van de moderne mens zich steeds meer en meer op het voorplan drong: “Niet alleen in de roman, maar ook in de poëzie werd de nadruk gelegd op de religieuze, wijsgerige, politieke en geestelijke bekommernissen van de uit zijn evenwicht geslagen mens.” (Buckinx 1956: 31) Wat volgt is een opvallend rijtje voorbeelden, waarin zowel experimentele schrijvers zoals Albert Bontridder, als schrijvers die bekend staan als traditionelen, zoals Anton van Wilderode en Jos de Haes, Christine D’haen vergezellen, waarbij D’haens poëtische visie volgens Buckinx “een modern en voornaam karkater” (Idem: 39) heeft. Net zoals Boon legt Buckinx de nadruk op de inhoud in plaats van de vorm, om te definiëren of iets “moderne poëzie” is.

Buckinx is de eerste die in het corpus van dit onderzoek een verband legt tussen D’haens poëzie en het feit ze een vrouw is. Pas na de toekenning van de Anna Bijnsprijs (uitsluitend voor vrouwelijke auteurs) in 1991 en de Prijs der Nederlandse Letteren (D’haen was de eerste vrouw die de prijs ontving) in 1992 zouden receptieteksten hier weer expliciet aandacht aan besteden. Buckinx plaatst D’haen samen met Reninca, Clara Haesaert, Liliane Bruylants en Else van Dooren in een groep dichters die “met groter hartstocht en overtuiging de poëzie [beoefent] dan hun mannelijke collega’s” en die “doorgaans een gans andere houding aannemen tegenover het leven en de literatuur”. (Idem: 37) Reninca is hiervan overigens de enige *mention* die ook in andere receptieteksten voorkomt (Jonckheere 1958; Kemp 1963; Lissens 1967; Spillebeen 1967), maar ook dat houdt op eind jaren ’60 (waarschijnlijk omdat Reninca haar laatste bundel publiceerde in 1960), afgezien van

mentions in twee latere literatuurgeschiedenisboeken (Musschoot e.a. 1983; De Smet 1985). Op Buckinx' essentialistische uitspraak volgt de opmerking dat in de huidige poëzie de dichtersessen toonaangevend zijn geworden. Reninca en Christine D'haen zijn daarbij volgens hem "de meest boeiende en de meest frappante figuren geworden van hun generatie." (Buckinx 1956: 37) Waarbij D'haen voor hem eruit springt omdat ze "nog geen enkele dichtbundel publiceerde" (D'haens bundel *Gedichten* uit 1951 wordt vaak over het hoofd gezien omdat het niet in de boekhandel verscheen), maar toch "het voorwerp [werd] van een onomwonden bewondering." (Ibidem)

Opvallend is dat Buckinx de (deels) negatieve kritieken van Claus en Boon buiten beschouwing laat en alleen Herreman noemt, die naast het aanwijzen van enkele tekortkomingen, enkel lof heeft geuit voor D'haen. Buckinx zelf sluit ook af met een positieve noot: "[D]e dertig of veertig gedichten die wij tot nu toe van haar lazen, brachten zulk een nieuwe toon in de Vlaamse poëzie en getuigen van zulke grote mogelijkheden, dat wij niet aarzelen haar naast Reninca, 'de hemelse bruid', de markantste figuur te noemen die sedert de bevrijding in de Vlaamse poëzie op de voorgrond getreden is." (Idem: 40) Gezien Buckinx' positie in het literaire veld was het te verwachten dat hij zich positief uit zou laten over D'haen; hij was immers sinds 1939 redacteur van het katholieke tijdschrift *Dietsche Warande en Belfort*, waar D'haen haar literaire debuut had gemaakt.

2.9 Jonckheere

Karel Jonckheere positioneerde zichzelf in 1958 in zijn boek *De Vlaamse letteren vandaag* op afstand van Boon en Buckinx door D'haen ver weg van het concept 'modern' te plaatsen. In het hoofdstuk "Poëzie" wordt ze in de laatste alinea in een groep geplaatst die tegenover "de modernisten" staat: "Ten slotte blijven er altijd traditionelen over, voor wie het spreken nog altijd belangrijker schijnt dan het 'hoe' van het zeggen. Anton van Wilderode (1918), Jos de Haes (1920), Hubert van Herreweghen (1920), Reninca (1923) en Christine D'haen (1923) zijn hiervan de beste namen." (Jonckheere 1958: 47)

Opvallend hieraan is de relatie tussen Jonckheeres uitspraken hier en zijn eigen positie als dichter elders. Hij wordt later namelijk geregeld geassocieerd met namen uit dit rijtje, die hij hier echter op een licht denigrerende toon opsomt als de groep die "altijd overblijft". Buelens (Buelens 2001: 879) en Brems & De Geest (Brems & De Geest 1988; Brems & De Geest 1991; Brems 2006) scharen hem bijvoorbeeld bij D'haen en De Haes, als "de meest vooraanstaande traditionele dichters [die] vanaf de jaren vijftig bepaalde aspecten van het

modernistische of experimentele vers in hun gedichten verwerken.” (Buelens 2001: 879) Door Jonckheeres keuze voor deze formulering en toon rijst de vraag of hij door het maken van deze classificering zichzelf probeert te distantiëren van de groep “traditionelen”. Op basis van zijn tekst is deze vraag niet met zekerheid te beantwoorden. Wat wel zeker is, is dat het hem gezien de hierboven aangehaald literatuurgeschiedschrijving in ieder geval niet is gelukt.

2.10 Van Bouwel

Ook wanneer D’haens bundel *Gedichten 1946-1958* in 1958 in de reeks *De Ceder* bij de Nederlandse uitgeverij Meulenhoff verschijnt, reageren critici uiteenlopend. R. van Bouwel schreef in 1959 een kritische recensie in *De Periscoop*. Hij vond dat D’haen niet genoeg had geschraapt, zowel in haar bundel als in de individuele gedichten. (Van Bouwel 1959: 2) Al verschilt zijn mening van die van Herreman, zijn opinie is gebaseerd op hetzelfde traditionele repertoire als die van de criticus die zeven jaar eerder juist zo positief was over D’haen. Voor Van Bouwel gelden namelijk de met Herreman te vergelijken concepten “volmaaktheid”, “essentie”, “perfect”, “definitiefs”, “afgewerkt en uitgezuiverd zoals het behoort” en “zuivere schoonheid” als literaire normen. Ook schrijft hij over een “wij”, waardoor hij er vanuit uitgaat dat al zijn lezers hetzelfde repertoire hanteren als hijzelf: “Enkel poëzie verlangen wij, zuivere schoonheid”. (Van Bouwel 1959: 2) Aan de andere kant positioneert hij zich tegenover Herreman en meer aan Boons kant wanneer hij stelt dat “een meer moderne vormgeving” D’haens poëzie wellicht goed zou doen. (Van Bouwel 1959: 2)

2.11 De Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs

D’haens tweede bundel, die over het algemeen als haar ‘officiële’ debuutbundel wordt gezien, ontving onder meer positieve kritiek van de jury van de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs, die in 1960 de prijs aan haar toekende. Het juryrapport benadrukt de unieke positie van D’haen in het literaire veld: “Het werk van Christine D’haen heeft een heel eigen stem en staat temidden van de huidige poëzie-stromingen geheel apart. Sedert zij in 1948 in *Dietse Warande en Belfort* het grote gedicht Abailard en Heloys publiceerde, dat naast een duidelijke beïnvloeding door Aafjes reeds de karaktertrekken van een oorspronkelijke persoonlijkheid verried, ontwikkelde haar talent zich op verrassende wijze.” (Brill 1960: 163) Het juryrapport voorspelt grote delen van de receptie die zal volgen. Niet alleen de unieke positie (de receptietermen “uniek” en “eigenzinnig” kennen een bloei na 1992), maar ook de *mention* van “Bertus Aafjes” is een element dat vaak terugkeert in de receptie van D’haens poëzie.

Daarnaast prijst het juryrapport de “rijke eruditie” en de vele culturele verwijzingen, wederom twee aspecten die in de verdere receptie zullen blijven opduiken.

3. 1961-1970

Bundels

1966: *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* Hasselt: Heideland

Prijzen

1961: De Interprovinciale prijs voor Poëzie voor *Gedichten 1946-1958* (1958)

3.1 Mengvormen

In de tweede fase van D'haens oeuvre gaat het plaatsingsdebat over D'haen verder. In 1967 introduceerde Rutten een term die de twee tendensen met elkaar moest verzoenen, “klassiek modernisme”, die hij ook gebruikte voor de poëzie van D'haen. Kemp creëerde in 1963 een sleutelmoment door D'haens poëzie aan de term “romantisch classicisme” te koppelen. Critici zouden hem in latere decennia hierin volgen.

De jaren '60 was een tijd waarin het Nederlandstalige literatuurlandschap een variatie kende aan dominante literaire tendensen. “Klassieke traditie, het volle experiment en diverse mengvormen daarvan werden gelijktijdig gehuldigd”, schreef Brems in 2006 in *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, “het relativeerde de ogenschijnlijke dominantie van de op de werkelijkheid gerichte poëzie in Nederland en van de taalexperimenten in Vlaanderen.” (Brems 2006: 248) Volgens terugblikkende critici veranderde D'haens poëzie vanaf *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* (1966) op zo'n manier dat de meeste traditionele critici die D'haen eerder hadden geloofd het de rug toekeerden. D'haen, die aan het eind van de jaren '40 door Albert Westerlinck gestimuleerd was te dichten en te publiceren (Brems & De Geest 1988: 198) en na de uitgave van haar debuutbundel het paradepaardje werd van de toonaangevende criticus, werd naar aanleiding van *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* door hem een “ontspoord talent” genoemd. (Geciteerd in: Speliers 1992: 27) Ook andere (traditionele) critici waren kritisch over D'haens nieuw werk. Marja vond D'haens poëzie “potsierlijke” imitaties, Speliers uitte zijn kritiek over D'haens poëzie en poëtica, L.P. wees D'haens werk af als “moeilijke poëzie” en Spillebeen noemde D'haens gedichten “hol als een barokke tempel”. Opvallend genoeg bleef de traditionalist Urbain van de Voorde D'haen wél positief bespreken. Al deed hij dat, zoals we zullen zien, wellicht ook om zichzelf als “superieure” dichter tegenover de experimentelen te plaatsen.

3.2 Dinaux: een nieuw soort vernieuwing

In de eerste fase van D'haens oeuvre zagen we dat critici zich bogen over de vraag waar

D'haen geplaatst moest worden in het literaire veld. In de jaren '60 ging dit plaatsingsdebat verder. De tegenstelling tussen de traditionelen en de experimentelen is een onderwerp dat geregeld terugkeert in de receptieteksten uit deze fase en critici en academici in zowel Vlaanderen als Nederland lijken op zoek te zijn naar de kenmerken die de twee soorten van elkaar onderscheiden. (o.a. Bornauw 1969: 9-10)

In 1961 verscheen het tweede deel van de essaybundel *Gegist Bestek* van de Nederlandse criticus Carel Jules Emile Dinaux, met daarin de tekst "Christine D'haen". (Dinaux 1961: 254-258) Dinaux was een erkend criticus die schreef voor het *Haarlems Dagboek*, *Het Vaderland* en later ook voor *De Groene Amsterdammer* en *Maatstaf*. Het eerste deel van zijn verzameling essays was in 1958 verschenen en handelde over Nederlandse schrijvers. In het tweede deel besteedde hij aandacht aan "de Zuid-Nederlanden", met kritieken over Vlaamse schrijvers van Gezelle tot en met de "Vlaamse avant-garde".

Dinaux neemt, net als Boon tien jaar eerder, het debat tussen Herreman en Claus als aanleiding om ook zelf een positie in te nemen in het plaatsingsdebat over D'haen. Hij is van mening, wederom net als Boon, dat zowel Herreman als Claus te extreem reageerden op de nieuwe dichteres: "Ik zou niet zo ver willen gaan als Herreman, die haar voor geniaal verklaarde, hoewel deze wat extreme lof heel wat dichter bij de waarheid was dan de smalende geringschatting, waarmee de experimentele Hugo Claus deze met de klassieke dichtkunst en mythologie nauw verbonden verzen meende te kunnen 'afdoen', toen hij als zijn mening te kennen gaf dat de poëzie van Christine D'haen 'in vals marmer handelde'". (Ibidem) Ook het feit dat de twee mannen zonder nuancering D'haen bij de traditionelen plaatsten krijgt Dinaux' goedkeuring niet. Hij ziet in D'haens poëzie, ook overeenkomstig met Boon, elementen van beide dominante poëtica's, waardoor beide poëtica's toegepast zouden kunnen worden op haar poëzie. Hij stelt dat men aan de ene kant haar gedichten kan benaderen vanuit het traditionele repertoire, als "a thing of beauty" en "een openbaring van het volmaakte, het harmonische". Maar aan de andere kant werkt een benadering vanuit het experimentele repertoire ook, waarbij de poëzie als "een product van 'woordkunst'" wordt gezien. (Idem: 257) D'haens gedichten zijn dubbel, volgens Dinaux. In haar "vormelijk-traditionele poëzie" is namelijk "een vernieuwing gaande". (Idem: 255) Maar, en hier verschilt Dinaux van mening met Boon, die vernieuwing is niet te verzoenen met de vernieuwing die de moderneren rond *Tijd en Mens* nastreven. Het is een vernieuwing "die precies aan de tegenovergestelde zijde van de poëzie der meeste avant-gardisten opereert". (Ibidem) Haar gedichten bereiken "een mythologische speelsheid, een speelse transformatie [...], die van een vernieuwende en 'experimentele' bekoring zijn." (Idem: 258) Een

vernieuwd soort experimentele poëzie dus, die volgens Dinaux ervoor zorgt dat D'haen een unieke positie inneemt tussen de traditionelen en de experimentelen: “Temidden van aan haar verwante tijdgenoten [...] neemt Christine D'haen een zelfstandige plaats in – ‘een nieuwe lente en een oud geluid’, zei Van Herreweghen.” (Ibidem)

3.3 Rutten: klassiek modernisme

Het plaatsingsdebat en de positionering van D'haen op een unieke plek tussen de traditionelen en de experimentelen door bijvoorbeeld Boon en Dinaux betekent niet dat D'haen in de jaren '60 geheel losgekomen was van het label “traditioneel”. In 1967 publiceerde R.F. Lissens bijvoorbeeld *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden* waarin D'haen één keer wordt genoemd. Lissens hanteerde twee koppen in zijn boek, “De traditionelen” en “De experimentelen”, waarbij hij D'haen in de eerste plaatste, als “een aardse, niet minder hartstochtelijke zuster” van Reninca. (Lissens 1967: 257) De andere traditionelen waren volgens hem Van Wilderode, Frank Meyland, De Haes, Van Herreweghen, Marcel Brauns en Lieven Rens. D'haen wordt kritisch beschreven als een dichteres “die haar erotische verrukkingen zonder enige terughoudendheid maar met een schier sacrale wijding vertolkt in zo sterk op de klassieke retoriek afgestemde gedichten dat zij soms als pastiches aandoen.” (Ibidem) Er is geen sprake van een modern of actueel aspect in haar werk.

In 1967 introduceerde Mathieu Jacques Henri Rutten een term die de twee strijdende tendensen in de actuele poëzie verzoende. De term luidde “klassiek modernisme (zo men dit liever wil, modernistisch classicisme)” (Rutten 1967: 6) en werd door Rutten aangehaald in de inleiding tot zijn poëziegeschiedenisoverzicht *Nederlandse dichtkunst. Achterberg en Burssens voorbij* dat in 1967 verscheen. Dit boek was een vervolg op *Nederlandse dichtkunst van Kloos tot Claus* van tien jaar eerder, waar D'haen overigens niet in werd genoemd. De drie hoofdrolspelers onder de term “klassiek modernisme” waren volgens Rutten: Pierre Kemp, Gerrit Achterberg en Gaston Burssens, waarbij hij de laatste twee blijkbaar zo toonaangevend vond, dat hij ze opnam in de titel van zijn boek. Het jaar waarin dit boek verscheen hing ook samen met deze drie belangrijke dichters. Rutten bracht het boek uit als een terugblik op een afgesloten poëzieperiode: Kemp was dat jaar overleden (1967) en kort daarvoor waren Burssens (1965) en Achterberg (1962) overleden.

Rutten legt in zijn boek uit dat het “klassiek modernisme” de twee literaire tendensen classicisme en avant-garde combineert: “Beiden [Achterberg en Burssens] hebben van de avant-garde dat aanvaard, van het classicisme dat verworpen wat hun ten slotte zoekende, renoverende, dus in de grond aan de spits van de Nederlandse poëzieontwikkeling staande

dichtkunst, of ten goede kon komen, of kon schaden. Ik acht ze daarom, op een bijzondere wijze, vooral in een synthetische geest, typisch voor onze eigen tijd”. (Ibidem) In het hoofdstuk over Christine D’haen en Hedwig Hensen (als artikel reeds in 1961 gepubliceerd in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*) koppelt Rutten D’haen aan deze nieuwe literaire tendens. In D’haens poëzie ziet hij veel overeenkomsten met Achterberg en de manier waarop hij classicistische en avant-gardistische elementen combineerde. De poëzie van D’haen staat niet ver af van sommige tendensen in de actuele poëzie omdat het tal van moderne mogelijkheden in zich heeft. (Idem: 317) Een voorbeeld dat Rutten geeft is dat D’haen “naast het oproepen van oudere mythen en mythologieën” ook in staat is “tot het scheppen van nieuwere, hedendaagse mythen en mythologieën, en die steeds hetzelfde doel hebben, de tijd van nu en straks tot duur, tot eeuwigheid om te zetten”. (Ibidem) Het combineren van klassieke en moderne elementen gebeurt soms ook heel letterlijk in D’haen poëzie: “Naast de goden, Apollo, Diana, pomona, Flora, Janus, de vestalen, zijn er de automobiel, de bus, de trein, het station, de flatkamer met haar oudere en nieuwere sprookjes [...] in een moderne grootstad van *building* en beton”. (Idem: 318) D’haens poëzie is een combinatie van oud en nieuw, haar “gevoel, geest en verbeelding” worden volgens Rutten gevoed door “geestelijke banden met de traditie, en die blijven nawerken”, waardoor haar gedichten “tegelijk modern en classicistisch” zijn. (Ibidem)

Ruttens term “klassiek modernisme” (of “modernistisch classicisme”) komt in geen enkele corpustekst in die vorm terug. Buelens komt er nog het dichtst bij in de buurt wanneer hij D’haen op één lijn zet met “de zeer klassieke (voor sommigen: neo-classicistische) ‘modernist’ T.S. Eliot”. (Buelens 2001: 882) Wel wijzen verschillende actoren op een mix van klassieke en moderne elementen in haar poëzie, bijvoorbeeld Hans Vandevoorde: “Haar poëzie is een poging om alles met alles te verenigen, oud met nieuw, het eenvoudige en het ingewikkelde, het klassieke en het moderne.” (Vandevoorde 1988)

3.4 Kemp: romantisch classicisme

Bernard Kemp (pseudoniem van de Vlaamse romanschrijver, essayist, criticus en hoogleraar Nederlandse en Europese letterkunde Bernard Frans van Vlierden) maakte in 1963 een overzicht van de actuele literatuur in zijn boek *De Vlaamse letteren tussen gisteren en morgen 1930-1960*. Wat betreft poëzie maakt hij, net als de critici in de vorige fase, een tegenstelling tussen de experimentele en niet-experimentele dichters uit zijn tijd. Hij duidt de tweede groep echter aan met de term “romantisch classicisme”, waar hij naast D’haen ook Anton van Wilderode, Frank Meyland, Hubert van Herreweghen, Jos de Haes en Reninca onder schaaft.

(Kemp 1963: 70) In D'haens receptiegeschiedenis vormt Kemps tekst een sleutelmoment omdat het de term “romantisch classicisme” als receptieterm voor D'haens poëzie introduceert. Het is een sleutelmoment omdat de term vóór Kemp niet gebruikt werd in het corpus van dit onderzoek en na Kemp in meerdere corpusteksten aan D'haens poëzie wordt gekoppeld, soms in expliciete navolging van Kemp. Het classicisme ziet Kemp in het “persoonlijk klassiek evenwicht van verzorgde vormgeving” (Ibidem) en het romantische in de focus op “menselijke ervaring”, “menselijke waarachtigheid” en het streven “een in de grond romantisch levensgevoel uit te drukken in een niet te strakke, maar ordelijke vorm.” (Idem: 71) Bij D'haen spelen de aanwezigheid van eros en sensualiteit voor Kemp een rol bij het bestempelen van haar poëzie als “romantisch”. Deze twee aspecten van D'haens poëzie zouden na de toekenning van de Anna Bijnspriz in 1991 een hoogtepunt kennen in de receptie.

Critici en academici na Kemp gebruiken de term regelmatig om D'haens poëzie mee aan te duiden of als beschrijving van wat D'haens poëzie juist niet is. Dit maakt de rol van de termen “romantisch classicisme” en “romantisch” complex in D'haens receptiegeschiedenis. In iedere fase bevinden zich corpusteksten die de termen gebruiken. Critici die D'haens poëzie in navolging van Kemps sleuteltekst beschrijven zijn M. Rutten en André Demedts, die overeenkomsten zien tussen D'haens gedichten en het werk van Engelse romantici (Rutten 1967 en Demedts 1972); Eric Derluyn, die overeenkomsten ziet met romantici uit de Lage Landen (Derluyn 1977: 629); Willy Spillebeen, die Kemp expliciet aanhaalt met zijn term “romantisch classicisme” en hem hierin volgt om D'haen een plaats te geven in de literatuurgeschiedenis (Spillebeen 1967); Geert Buelens, die in D'haens poëzie en poëtica een synthese ziet van “elementen die zowel klassiek als modern, classicistisch én romantisch aandoen” (Buelens 2001: 881) en Hans Groenewegen, die D'haen plaatst in “een romantische lijn” (Groenewegen 2005). Het duidelijkste voorbeeld van het tegenovergestelde gebruik van de term “romantisch” is Benno Barnard, die in 1993 in *De Morgen* expliciet pleitte tegen het plaatsen van D'haens poëzie in de romantische traditie. (Barnard 1993)

Het interessantst zijn de critici en academici die de termen “romantisch classicisme” en “romantisch” koppelen aan een ontwikkeling in D'haens poëzie-oeuvre. Zo stelt Marc De Smet in 1985 dat D'haen en Jos De Haes “romantische klassiekers” zijn die zich uiteindelijk van de overige “romantische classici” hebben afgezonderd door zichzelf te vernieuwen en “aan [te] leunen bij de postmodernistische schriftuur”. (De Smet 1985: 23) Hugo Brems en Dirk De Geest leggen in hun literatuurgeschiedenisoverzicht *‘Opener dan dicht is toe’* uit dat de receptie van D'haen en De Haes een kentering kent in de jaren '80, waarbij ze niet langer

geplaatst werden in “de romantisch-classicistische Vlaamse poëzie van de jaren veertig en vijftig”, maar als “vernieuwers” en zelfs als “postmodern” werden gekenmerkt. (Brems & De Geest 1991: 75-76) Paul Claes vindt dat D’haen onterecht in de classicistische en romantische hoek is geplaatst, waarmee hij expliciet tegen de bovengenoemde ideeën van Kemp en Spillebeen in gaat. Claes plaatst haar liever bij de experimentelen uit haar tijd: “Achteraf gezien staat [D’haens] exuberant maniërisme dicht bij dat van sommige experimentelen ([Paul] Snoek) dan bij de neo-classicistische of romantische lyriek van Anton van Wilderode, Hubert van Herreweghen en Reninca, waarmee zij wel eens geassocieerd wordt (Spillebeen).” (Claes 1994)

3.5 Marja

In 1963, hetzelfde jaar als Kemps sleuteltekst, verscheen in de verzameling *Poëzieproeven. Over dichters, gedichten, beweegredenen, resultaten* een zeer negatieve tekst van A. Marja (pseudoniem van de Nederlandse schrijver en dichter Arend Theodoor Mooij) over Christine D’haen. “Het schijnt dat Christine D’haen in Vlaanderen de naam heeft een groot dichteres te zijn. Terecht? Haar ‘grootheid’ lijkt mij, na aandachtige lezing van de omvangrijke *Gedichten 1946-1958*, eerder typisch dat mengsel van akteurstalent en hang naar gewichtigheid, waarvoor bepaalde lezers altijd weer een zwak hebben.” (Marja 1963: 118-119) Marja’s mening kan samengevat worden in de zin: “Erg oorspronkelijk kan ik haar beslist niet vinden.” (Idem: 119) De criticus vindt namelijk dat ze zeer ouderwets en onorigineel is. Het enige wat ze doet is anderen imiteren en parafraseren, zoals Aafjes, Hendrik de Vries, Walschap, Herwig Hensen, H.C. Poot, Hölderlin, Goethe en Marsman. Veel van deze namen en voorbeelden lijkt Marja regelrecht te hebben geleend van bovengenoemde tekst van Rutten. Volgens Marja voert D’haen dit imiteren ook nog eens slecht en zonder vernieuwing uit. D’haen is alles behalve een moderne vrouw en haar gedichten zijn “potsierlijk” en vol “overdaad” en “ballast”. (Ibidem)

Typerend voor D’haens receptiegeschiedenis is de manier waarop er een verandering plaatsvindt in de beoordeling van de verwijzingen of intertekstualiteit die Marja hier, en Rutten in mindere mate elders, zo negatief beziet. Enkele jaren later, in hetzelfde decennium, zien we nog steeds dat deze intertekstualiteit als negatief wordt ervaren: haar gedichten worden bijvoorbeeld beschreven als pastiches (Lissens 1967: 257). Maar in latere fases zullen we zien dat de manier waarop D’haen grote namen en werken uit de literatuurgeschiedenis gebruikt in haar eigen werk, positief wordt beoordeeld. De verwijzingen worden niet meer

gezien als imitaties, maar zorgen er juist voor dat ze “erudiet” en “intellectueel” wordt genoemd. De intertekstualiteit is zelfs één van de redenen dat haar poëzie de benaming “postmodernistisch” ten deel valt en het in het primaire repertoire van postmoderne dichters in de jaren ’80 en ’90 wordt binnengehaald als voorbeeld *avant la lettre*. Frank Hellemans stelde in 2009 bijvoorbeeld dat D’haen was omarmd door “de jonge, postmodernistische hemelbestormers [...] als *la grand dame* die lang voor de jaren tachtig het begrip intertekstualiteit salonfähig had gemaakt.” (Hellemans 2009b)

3.6 Speliers

1963 was ook het jaar dat polemist Hedwig Speliers in het tijdschrift *De Periscoop* stelde dat D’haen zichzelf bewust strategisch positioneerde. (Speliers 1963) Nog voordat Bourdieu’s veldtheorie, Even-Zohars systeemtheorie of Meizoz’s theorie over *posture* de literatuurwetenschap hadden beïnvloed, ontwikkelde Speliers een onderscheid tussen wat hij noemt “primaire en sekundaire criteria” in de literatuur:

Wie onze literatuur volgt, kent zeker het verschijnsel waarbij een schrijver beoordeeld wordt volgens criteria, die niet onmiddellijk op de vormkracht (vorm + inhoud = EEN) van zijn werk slaan. Gemakshalve heet ik ze *sekundaire criteria*: [...] psychologische, etische, sociologische, religieuze, historische, politieke e.a.

(Idem)

Deze secundaire criteria, die Speliers plaats tegenover het beoordelen van de vormkracht zoals Herreman deed toen hij vol lof over D’haens debuut schreef (Herreman 1951a), zorgen er volgens Speliers voor dat “extraliteraire elementen” belangrijker worden dan de literatuur zelf: “de *mens* haalt het op de *schrijver*”. Het resultaat is dat de schrijver, “zelf helemaal niet meer bewust van de vormkracht als enig criterium, zijn toevlucht [zoekt] tot etische (de mens) inplaats van esthetische (schrijver) normen.” (Speliers 1963) Wat Speliers hier uiteenzet is de werking van het literaire veld of literair subsysteem zoals Bourdieu en Even-Zohar het jaren later zouden verwoorden: er spelen verschillende soorten krachten tussen verschillende soorten actoren die de productie en receptie van literatuur sturen. Literatuur wordt geschreven en ontvangen onder invloed van veel meer factoren dan de literaire tekst zelf.

In het literaire landschap van zijn tijd onderscheidt Speliers “gematigd-moderne en uiterst conservatieve tendensen”. (Idem) Hierbinnen maken actoren keuzes waarmee ze zich positioneren aan één kant of tussen deze tendensen in. Speliers noemt als voorbeeld de keuzes van en tussen literaire tijdschriften, waarbij “de twee uitersten, *Dietsche Warande* en *Belfort*

en *Nieuw Vlaams Tijdschrift* tegen over elkaar [te] stellen [zijn]”. (Idem) Deze twee tijdschriften spelen volgens hem een belangrijke rol bij D’haen:

Sommigen kunnen ogenschijnlijk lange tijd aan deze polaire spanningen ontsnappen. Ik noem Christine D’haen. Het verfijnde classicisme van haar poëzie (lijkt ze niet vierhonderd jaar te laat geboren) bezorgt haar een prima-donnaplaatje in het katholieke orgaan *Dietsche Warande en Belfort*; haar openhartige waarheidszin (de poëzie laat op dat punt meer toe dan de roman) opent enkele armen bij de remmend-voorstrevende vleugel van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. We zien, heel komisch maar gelukkig voor mevrouw D’haen, de beide tijdschriften wedijveren om gelijke tred te houden door jaarlijks een aantal van haar gedichten te publiceren. Of omgekeerd, mevrouw D’haen maakt van haar uitzonderlijke, uiterlijk neutrale situatie gebruik om zo haar eigen evolutie te bepalen.

(Speliers 1963)

Speliers stuurt aan op wat Andringa, Levie en Sanders en Van Renssen een halve eeuw later in navolging van Even-Zohar strategisch repertoire zouden noemen (Andringa e.a. 2006: 205 en Van Renssen 2011: 74-75) en Jérôme Meizoz *posture* (Dorleijn 2007 en Bongers 2011). D’haen blijkt een schrijver te zijn die door middel van het inzetten van “sekundaire criteria” (of strategisch repertoire) de touwtjes in handen heeft. Speliers is er niet van gediend; hij vindt D’haen hierdoor “fiktief”. Zowel haar conservatieve als haar moderne kant gebruikt D’haen strategisch, vindt Speliers, want “haar vrijmoedigheid behoort bij de sekundaire criteria” en haar classicisme zorgt ervoor dat “men iemand in onze literatuur binnen[haalt] die niet wezenlijk tot onze hedendaagse literatuur behoort.” (Speliers 1963) Speliers was zelf een experimentele dichter, die volgens Hugo Brems samen met Marcel van Maele, Jan van der Hoeven en tal van anderen telkens andere aspecten van het taalexperiment beklemtoonde. (Brems 1981: 14-15) Door anderen wordt hij in het neo-experiment geplaatst. (De Geest e.a. 1981) Speliers’ afkeuring van D’haens ouderwetse en classicistische poëzie hing dus deels samen met zijn eigen poëtica en positie in het literaire veld.

3.7 Van de Voorde

In 1966 verscheen D’haens derde poëziebundel met de titel *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* bij de Vlaamse uitgeverij Heideland in Hasselt. “Het zijn twaalf belangrijke gedichten”, liet de uitgever drukken op een promotieflyer, “Het is de eerste DICHTBUNDEL waarin de dichter de lezer niet in de steek laat: hij is van rijke NOTA’S voorzien.” (Heideland [1966])

De uitgeverij wilde duidelijk communiceren dat de lezer de bundel moest zien als nieuw en uniek: “Naar de inhoud zijn deze verzen nieuw; naar de vorm eveneens: geen enkele dichter schreef verzen die er zó uitzien. Het boek kost, helaas, honderd en vijf frank; maar wie het koopt, betaalt niet teveel.” (Heideland [1966]) Ook deze bundel kreeg uiteenlopende reacties, variërend van zeer lovend tot afwijzend. Van Urbain van de Voorde, die haar al eerder inzette “als koninginnestuk [...] tegen de ‘atonale stamelaars’ van de zogenaamde experimentele dichtkunst” (geciteerd in: Van der Hoeven 1991: 6), verscheen in *De Specator* een bijna overdreven lovende recensie.

Van de Voorde plaatste dit keer D’haen “als een zwerfblok uit oergesteenten in de weke, vlakke zandgronden van voorbijgaande, pseudo-poëtische formaties” en deinsde er niet voor terug zijn grote afkeer uit te spreken over de “experimentelen, atonalen en andere aberanten”, die hij overigens niet bij naam of groepering noemde. (Van de Voorde 1966) D’haen wordt in de recensie beschreven als de redder van de “jammerlijke chaos waarin men de poëzie heeft gestort”, omdat zij met *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* heeft “bewezen dat de Vlaamse poëzie zich kan herstellen van de ondermijning, en ontadeling, waaraan ze al jaren onderworpen is.” (Idem) De grote bewondering van Van de Voorde gaat gepaard met lange zinnen en dramatische formuleringen, zoals: “Men zou haar titel, naar zij zegt aan Vondels Rijnstroom ontleend, voor eigen rekening willen hervatten en de dichteres bewonderend vragen: vanwaar zal ik u lof toezingen, gij strijdbare amazone die, de sporen diep in Pegasus’ flanken, met één machtige sprong aan de sukkeldrafjes van uw generatiegenoten voorbijsnelt?” (Idem) Of, met een zo mogelijk nog dramatischere lading: “Na een dergelijke bundel zouden wij haast zeggen dat wij geruster zullen sterven.” (Idem). In zijn artikel vallen de ‘wij’-formulering op die, net als bij Van Bouwel (Van Bouwel 1959), willen benadrukken dat de lezer en hijzelf over hetzelfde repertoire bezitten en anders zijn dan ‘zij’ (de experimentelen). Van de Voorde’s bewondering neemt uiteindelijk zulke grote proporties aan, dat hij sommige van D’haens gedichten beter acht dan die van Homerus: “Weinig dichters van deze eeuw hebben zich hun klassieke vorming in zo hoge mate eigen en ten nutte weten te maken als Christine D’haen. Men heeft soms de indruk Homerische strofen in superieure vertaling te lezen.” (Van de Voorde 1966)

In het jaar dat Van de Voorde zijn zeer lovende tekst over D’haen schreef, was het hoogtepunt van de experimentele Vijftigers in Nederland gepasseerd, maar kwamen de experimentelen in Vlaanderen pas net op gang. (Brems 1981: 14-15). We zien dat in deze periode Vlaamse critici D’haen in hun repertoire opnemen als het tegenovergestelde van dit opkomende taalexperiment. Urbain van de Voorde is in het corpus de aanvoerder van deze

vergelijking. Van de Voorde stond als criticus en dichter bekend als een traditionalist. In 1931 haalde hij zich met zijn essay *Modern, al te modern* kritiek op de hals uit modernistische kringen omdat hij zich sterk verzette tegen de vernieuwingen in de literatuur. Hij sprak zich in zijn polemieken geregeld negatief uit over de expressionistische, dadaïstische en andere experimentele tendensen in de Vlaamse literatuur en ook in zijn poëzie koos hij voor een traditionele positie, waarin hij impliciet en expliciet traditionele Vlaamse schrijvers volgde zoals Guido Gezelle en Karel van de Woestijne. (Schrijversgewijs [z.j.]a) In de latere receptie van D'haens poëzie worden Van de Voorde en zij geregeld in hetzelfde rijtje traditionele dichters geplaatst (o.a.: Brems & De Geest 1989: 29 en Buelens 2001: 882) en het samenvallen van de verschijning van D'haens debuutbundel *Gedichten* in 1951 met Van de Voorde's bundel *De gelieven* zorgde er ook voor dat ze destijds en achteraf vergeleken werden. (O.a. Brems & De Geest 1988: 116)

Het is duidelijk dat Van de Voorde in zijn recensie niet alleen D'haen wil positioneren, maar ook zijn eigen positie in het literaire veld wil bevestigen. Hij verwerpt de “gemakzuchtigen die de klassieke vorm maakwerk noemen” (Van de Voorde 1966) en kan niet vaak genoeg onderstrepen hoe slecht de poëzie van de experimentelen is. D'haen gebruikt hij in zijn strategisch repertoire als voorbeeld van hoe het wél moet, waarbij hij indirect zichzelf ook neerzet als “superieure” dichter, een receptieterm die meermaals wordt herhaald in zijn artikel.

Opvallend zijn de verschuivingen in D'haens receptiegeschiedenis die enkele argumenten in Van de Voorde's artikel tegenspreken of juist aanvullen. Ten eerste, Van de Voorde zet D'haen als rationele dichter recht tegenover het irrationele van “de atonale stamelaars” die “er trots op gaan niet te weten wat se rimen [sic]: 't komt allemaal zó uit hun belangrijke onderbewustzijn”. (Idem) Later zou D'haen in meerdere interviews uitleggen dat haar gedichten zonder uitzondering voortkomen uit haar onbewuste, zonder dat ze altijd weet wat ze precies schrijft (Cornet 2000: 6-10) en het onbewuste zou een hoofdrol gaan spelen in haar dichterschap (Nederlandse Taalunie 1992).

Ten tweede, Van de Voorde is bang dat sommige lezers D'haen het toevoegen van verklarende noten kwalijk zullen nemen of zich zelfs boos zullen maken, omdat D'haen “hun culturele bagage blijkbaar niet hoog aanslaat.” (Van de Voorde 1966) In latere receptieteksten is het juist andersom en wordt het D'haen juist kwalijk genomen dat ze de lezers' culturele bagage en vooral hun interesse in zulke erudiete poëzie zo hoog inschat. Een voorbeeld hiervan is André Demedts die in 1973 schreef: “Als haar vooral in verband met *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* een verwijt mag toegestuurd, is het dat haar poëzie door de talrijke

verwijzingen naar de antieke mythologieën té veel kennis van haar lezers vergt.” (Demedts 1973)

3.8 L.P. en Spillebeen

Een voorbeeld van een negatieve reactie op D’haens derde bundel is die van “L.P.” in 1967 in *Het Volk*. De titel van het artikel geeft de strekking meteen goed weer: “Christine D’haen: moeilijke poëzie”. De korte tekst handelt over een Middag van de Poëzie in het auditorium van de A.S.L.K. in Brussel, waar over D’haen en haar poëzie werd gesproken. “Hugo Brems zei dat het moeilijk is om over deze dichteres te spreken, omdat zij moeilijke poëzie schrijft, poëzie die zichzelf moeilijk maakt. De grote moeilijkheidsgrond huist in de archaïsche, zeer oude spelling. Christine D’haen heeft een dikwijls omslachtige manier om eenvoudige dingen te zeggen. Dit komt omdat zij meer geeft om de waarde van het woord dan om de logica.” (L.P. 1967) D’haens derde bundel wordt als “archaïsch” en “op de wijze van de laat-middeleeuwen en de barok” getypeerd. De laatste alinea van het artikel geeft aan dat de recensent van mening is dat D’haens oeuvre is veranderd sinds haar eerdere bundels: “Aanvankelijk vertoonde het werk van Christine D’haen vrij sterke invloed van Bertus Aafjes. Later is haar poëzie gekenmerkt door een bijzondere hartstochtelijkheid, die haar een zeer speciaal accent verleent”. (Idem)

Een tweede voorbeeld van een negatieve bespreking van D’haens derde bundel, maar ook D’haens poëzie in het algemeen, is die van Willy Spillebeen. In 1967 bracht Spillebeen een bloemlezing uit, *Een zevengesternte. Caleidoscoop der Nederlandse letteren*, met gedichten van zeven Vlaamse dichters en commentaar en aantekeningen van hemzelf. De zeven dichters komen overeen met het rijtje dichters dat Bernard Kemp in 1963 in zijn boek *De Vlaamse letteren tussen gisteren en morgen 1930-1960* als “romantisch classicistisch” tegenover de experimentelen plaatste: Van Wilderode, Van Herreweghen, De Haes, Meyland, Reninca en D’haen. (Kemp 1963) Spillebeen heeft één dichter toegevoegd aan deze lijst, namelijk Lieven Rens, die datzelfde jaar door Lissens in *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden* als één van “de traditionelen” was ingedeeld bij bovenstaande namen. (Lissens 1967: 257)

Spillebeen haalt expliciet Kemp en zijn term “romantische classici” aan als verantwoording voor de keuze van dichters in zijn bloemlezing (Spillebeen 1967: 5) en legt vervolgens uit waarom deze dichters romantisch zijn: “[O]mdat zij uit de realiteit vluchten in een eigen visie op mens en wereld. [...] Hun evasie kwam voort uit een onverzoenbaarheid

van mens met wereld. Althans bij de echte romantische classicisten (Van Wilderode, Van Herreweghen, De Haes, Christine D'haen) voor wie het leven een tweespalt is tussen werkelijkheid en droom (Van Wilderode, Meyland), natuur en bovennatuur (Van Herreweghen), levenservaring en levensbeschouwing (De Haes), Eros en Daimoon (Christine D'haen).” (Spillebeen 1967: 5-6) Vervolgens legt hij uit waarom ze classicistisch zijn: “[O]mdat ze hunkeren naar een tijd van (klassiek) evenwicht en sereniteit. Voor Van Wilderode: het droomlandschap van de (verloren) jeugd, later het ruimer en symbolisch droomlandschap van Hellas, voor Van Herreweghen: het aardse paradijs van de kindertijd, tevens geprojecteerd in de toekomst, voor De Haes: de zuivering na de dood, voor Christine D'haen: de Eros, voor Reninca na het cataclysmen: de ‘Nieuwe Middeleeuwen’ en voor Rens: de liefde in al haar facetten maar uiteindelijk sacraal!” (Idem: 6)

Spillebeen legt in deze opsommingen de nadruk op het erotisch aspect van D'haens poëzie. Dit is iets wat in de vorige periode als typerend voor haar poëzie werd aangehaald (Buckinx 1956: 38 en Brill 1960: 165), maar na de verschijning van D'haens derde bundel, die Spillebeen hier benoemt, op de achtergrond was geraakt. Pas in 1991 zou hier weer aandacht aan worden besteed in de receptiegeschiedenis. Ook is het opvallend dat Spillebeen in zijn bespreking van de tien gedichten die hij van D'haen opgenomen heeft in de bloemlezing, aangeeft zowel klassieke als experimentele kenmerken te herkennen. (Spillebeen 1967: 91) Hij bewondert daarnaast “de inventieve kracht, de eruditie en zelfs het taalvermogen” van de gedichten, maar zijn conclusie is uiteindelijk negatief: haar gedichten kennen geen “diepere noodzaak”, zijn “een opeenstapeling van symbolen”, spelen “een levensvreemd spel” en zijn “hol als een barokke tempel”. (Idem: 90-91) D'haen faalt, “[m]aar Christine D'haens falen is naar de maat van haar belangrijk talent.” (Idem: 91)

Opmerkelijk zijn de overeenkomsten tussen de bloemlezing *Een zevengesternte*. *Caleidoscoop der Nederlandse letteren*, in 1967 samengesteld door Willy Spillebeen, en de bloemlezing *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*, in 1993 samengesteld door PLEK vzw. Beide boeken bloemlezen zeven Vlaamse dichters; in beide boeken is poëzie van Christine D'haen opgenomen; beide boeken zijn uitgegeven in Leuven en de titels van beide boeken verwijzen naar hetzelfde fenomeen. “Zevengesternte” en “Plejade” zijn namelijk twee namen voor dezelfde verzameling sterren in het sterrenbeeld Stier, die als groep door de ruimte beweegt op ongeveer 440 lichtjaren van de aarde. De Plejaden zijn genoemd naar zeven zussen uit de Griekse mythologie die door Zeus aan de hemel werden geplaatst, al bestaat het Zevengesternte in werkelijkheid uit honderden sterren die slechts met telescoop te zien zijn. (Brems 1993: V-VII)

Het grootste verschil tussen de twee bloemlezingen is dat Spillebeen de zeven dichters duidelijk als groep naar voren schuift onder de noemer “romantisch classicisme” (Spillebeen 1967: 6), terwijl Hugo Brems en Geert van Istendael, die de twee inleidingen schreven voor *Plejade*, benadrukken dat er geen sprake is van een groep met een gezamenlijk programma. (Van Istendael 1993: VII en Brems 1993: V) We zullen echter in de bespreking van de vijfde fase van D’haens dichterschap zien dat beide inleidende teksten de bloemlezing in het postmodernistisch repertoire positioneren dat begin jaren ’90 het centrum van het literaire veld had ingenomen. Ook de receptie van *Plejade* bevestigt dit strategisch repertoire.

4. 1971-1980

Bundels

1975: *Ick sluit van daegh een ring*, Den Haag: Nijgh & Van Ditmar / Brugge: Sonnevile Press

Prijzen

geen

4.1 ‘Uit de aandacht weggedeemsterd’

In de derde fase van D’haens oeuvre zien we dat het plaatsingsdebat langzaam oplost. Demedts vraagt zich af of het maken van onderscheidingen als die tussen conservatieven en progressieven nog zinnig is en Derluyn kaart aan dat deze discussie vaak de kern van de zaak mist: de vraag of D’haens poëzie goed of slecht is, is volgens hem van groter belang dan de vraag bij welke ‘groep’ ze hoort. D’haen zelf mengt zich in deze periode ook in het debat, door iets soortgelijks te beweren: de termen conservatief en experimenteel zijn oud geworden en het enige onderscheid wat er bestaat is gebonden en vrije poëzie, maar het gaat er meer om, of poëzie “goed” is of niet.

De afsluiting van het plaatsingsdebat zorgde er echter ook voor dat de aandacht voor D’haens poëzie verslaptte. Samen met de verminderde aandacht uit het traditionele kamp in de vorige fase en het feit dat D’haen in de jaren ’70 slechts één bundel publiceerde en geen prijzen ontving, zorgde dit voor een dieptepunt in de receptie van D’haens poëzie. Dit is ook te zien aan het corpus: slechts zes receptieteksten stammen uit deze fase, geen een ervan is een sleutelmoment en geen een ervan komt uit Nederland. Hugo Brems en Dirk de Geest schreven in 1991 in *‘Opener dan dicht is toe’* over deze fase in D’haens dichterschap: “In de jaren zestig en zeventig was haar barokke, uiterst erudiete en op vormschoonheid gerichte werk helemaal uit de aandacht weggedeemsterd. Het bestond bij wijze van spreken alleen nog maar als een reactionair grapje.” (Brems & De Geest 1991: 75) Critici haalden deze quote vervolgens aan in terugblikken op D’haens receptie. (O.a. Middag 1992) D’haen had zelf aan het eind van de jaren ’70 ook “alle hoop opgegeven”, zei ze in 1984 in een interview. Ze wist dat het soort poëzie dat zij schreef “door niemand ooit besproken wordt of geciteerd of gelezen of gekocht. Van die vorige bundel zijn geloof ik veertig exemplaren verkocht en de rest is bij De Slegte terecht gekomen.” (Geciteerd in: Middag 1992) Pas bij de verschijning van de verzamelbundel *Onyx* (1983) aan het begin van de volgende fase, zou D’haen weer bekendheid genieten.

4.2 Demedts en Derluyn: afsluiting van het plaatsingsdebat

De vraag of D'haen bij de traditionelen, classici of conservatieven enerzijds, of bij de experimentelen, vernieuwers of progressieven anderzijds hoort, speelde in deze fase een andere rol dan in de vorige periodes. Critici begonnen namelijk vraagtekens te zetten bij het nut van deze vraag. Dichter, romanschrijver en essayist André Demedts, die een rol speelde in de totstandkoming van *Ons Erfdeel* en redacteur was van *Dietsche Warande en Belfort*, opende in 1972 een artikel over D'haen in *De Periscoop* met de vraag of D'haen in te delen viel bij de progressieven of bij de conservatieven; een vraag die in de lijn ligt van de vorige fase. Maar, vervolgde hij meteen, hij betwijfelde of zulke onderscheidingen wel zinnig waren. Daar kwam bij dat D'haen eigenlijk niet een in huidige groep te plaatsen was: “Als men ergens, om Christine D'haen te situeren, een stroming of een school wil vinden, moet men ver terug, tot Hooft en de renaissance, wat meteen beduidt tot de klassieken van Rome en Griekenland.” (Demedts 1972) Een jaar later schrijft hij hier nogmaals over in *De Periscoop*: D'haen is volgens hem, samen met Claus en Snoek, een dichter die ontsnapt aan het “gevaar der zelfverblindings” en “een gemis van oorspronkelijkheid” die de moderne dichters over zichzelf afroepen door blindelings mee te lopen in een groep. (Demedts 1973)

Eric Derluyn onderstreepte nog sterker dan Demedts de onzinnigheid van het plaatsingsdebat waar D'haen in terecht was gekomen. Hij deed dit in 1977, in een recensie in *Ons Erfdeel* over *Ick sluit van daegh een ring*. Derluyn was zich bewust van de “tegenstrijdige appreciaties” die D'haens werk opriep: “Een dichter die zich zo eigenzinnig opstelt, mag allerlei gemompel verwachten uit de hoek waar de poëziecritici gewoonlijk koffietafel houden.” (Derluyn 1977: 628) Aan het begin van de bespreking lijkt hij zich in de discussie te mengen door zowel klassieke en moderne elementen in haar gedichten aan te wijzen en uiteindelijk te besluiten: “Christine D'haens gedichten willen, wat de methode betreft, niet als nieuw overkomen.” (Ibidem) Maar Derluyn gaat verder door te stellen dat het niet om de methode gaat die poëzie gebruikt, maar om of het goede poëzie is. D'haens poëzie komt er bij hem aardig goed van af. Ondanks de “overmaat van stilerings”, “dichterlijke truucs”, “gemakkelijke klichés” en “pseudogotische en pseudo-mystieke atmosfeer” in een aantal gedichten, overheersen positieve normatieve receptiewoorden als “uitermate boeiend”, “prachtigste vorm”, “prachtige gedichten”, “uitzonderlijke taalmacht” en “indringende wijze” in deze recensie.

De discussies over D'haens plaatsing in de letterkunde kunnen hoog oplopen, geeft Derluyn toe, maar ze missen vaak de kern van de zaak:

Gedichten spreken voor zichzelf. Alle werkwijzen zijn goed, als het resultaat maar goed is. Ik heb in deze verzameling verzen dingen gevonden die ik nog nooit elders in woorden tegengekomen ben. Dit is voor mij meer dan voldoende om in verband met *Ick sluit van daegh een ring* geen discussie over methodes aan te gaan maar deze dichteres en haar methode te aanvaarden. Mij bevalt trouwens de eigenzinnigheid waarmee zij haar macht demonstreert. Heel alleen, met vallen en opstaan. De ring weze dus nog niet gesloten.

(Idem: 629)

Herkenbaar is Derluyns onderstreping van het feit dat D'haen “[h]eel alleen” en dus uniek is in het literaire veld. Daarnaast valt in dit citaat de receptieterm “eigenzinnigheid” op, een woord dat samen met “eigenaardig” maar liefst zes keer voorkomt in deze receptietekst en een bloei zou kennen in de receptiegeschiedenis vanaf 1992.

De tweede ontwikkeling wat betreft de discussie over D'haens plaats in het literaire veld is het feit dat D'haen in 1973 uitspraken doet waarbij ze zichzelf positioneert in dit plaatsingsdebat: “Het is m.i. niet waar dat men in 1973 de poëzie nog kan verdelen in conservatisme en experimentele, ze zijn nu allebei oud. Er is gebonden en vrije poëzie, of poëzie met een gebonden vorm en poëzie met vrijere vorm. Binnen elk van die vormen zijn nog allerhande stijlen mogelijk; we beschikken nog niet over de methodes en de werktuigen om die te ontleden en te bepalen. Dus ik schrijf in gebonden vorm, en men doet dat tegenwoordig weinig. Het hoeft voor mij ook niet, alles is goed als het goed is.” (L'Estaminet 1973) We zien dus dat de discussie over karakteristieke kenmerken van D'haens poëzie verschuift naar een normatieve discussie. De vraag ‘Is D'haen een traditionalist of een experimenteel?’ wordt deels vervangen door de vraag ‘Is D'haens poëzie goed of slecht?’.

4.3 Fens, d'Oliveira en Oversteegen: stilte uit het Noorden

Naast de afsluiting van het plaatsingsdebat is kenmerkend aan de jaren '70 dat D'haen weinig aandacht kreeg van de Vlaamse literaire kritiek en geen aandacht van de Nederlandse. D'haen had duidelijk nog geen voeten aan de grond in het Noorden, ook al verschenen twee van haar bundels bij Nederlandse uitgeverijen: *Gedichten 1946-1958* (1958) bij Meulenhoff in Amsterdam en *Ick sluit van daegh een ring* (1975) bij Nijgh & Van Ditmar in Den Haag (samen met Sonnevill Press in Brugge). Reacties uit Nederland bleven grotendeels uit en in literatuurgeschiedenis-overzichten uit Nederland werd ze niet altijd opgenomen. Kees Fens, H.U. Jesserun d'Oliveira en J.J. Oversteegen, de oprichters van literaire tijdschrift *Merlyn*, publiceerden in 1974 twee literatuuroverzichten waarin Christine D'haen niet voorkomt:

Literair Lustrum I. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966 (Fens e.a. 1974a) en *Literair Lustrum II. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971* (Fens e.a. 1974b). In beide boeken zijn aparte hoofdstukken over poëzie opgenomen en in beide uitgaven wordt expliciet aandacht besteed aan de Vlaamse letterkunde. Gust Gils, Ivo Michiels, Louis Paul Boon en Hugo Claus krijgen ieder een eigen auteurprofiel (Claus zelfs in beide boeken één), maar D'haen wordt niet eens genoemd in het algemene overzicht in de twee inleidingen.

We zullen zien dat in de volgende fase, de jaren '80, de aandacht voor D'haen in Nederland opkomt en groeit. De voornaamste reden hiervoor is de verschijning van haar verzamelbundel *Onyx* bij Athenaeum-Polak & Van Gennep in Amsterdam.

5. 1981-1990

Bundels

1983: *Onyx*, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep

1989: *Mirages*, Amsterdam: Querido

Prijzen

1987: Cultuurprijs van de Stad Gent voor haar poëzie

1990: Prijs van de Vlaamse Poëziedagen voor *Mirages* (1989)

5.1 Brems en De Geest: herwaardering voor traditie

In het vorig hoofdstuk werd het duidelijk dat er in de jaren '70 weinig aandacht was voor D'haens poëzie. Er verschenen slechts enkele receptieteksten in Vlaanderen en reacties uit het Noorden bleven geheel uit. Eind jaren '70 en begin jaren '80 vonden er ontwikkelingen plaats in het literaire landschap die ervoor zorgden dat D'haens poëzie meer bekendheid vergaarde en een centralere positie innam. Er werd een einde gesignaleerd van het modernisme en de avant-garde en er kwam een hernieuwde belangstelling voor traditionele dichters. (Brems & De Geest 1991: 72) Experimentele poëzietendensen maakten plaats voor een heropleving van de traditie, waardoor er een mengeling van repertoires ontstond: "Paradigma's doven uit, andere paradigma's dienen zich aan. In de periode 1978-1986 vind je pink, neoromantiek, experiment, postexperiment, traditie en postmodernisme naast elkaar." (Van Bastelaere e.a. 2008: 28) Hugo Brems stelde in 1993 dat "de opeenvolgende vernieuwingsbewegingen vanaf ongeveer 1970 ertoe geleid hebben dat de dominerende poëzie in Vlaanderen op dit ogenblik meer trekken vertoont van de traditionele canon dan van alles wat er sinds 1950 aan vernieuwends en grensverleggend is gebeurd." (Brems 1993: 393) Deze nieuwe aandacht voor de traditie kreeg concreet gestalte in de uitgave van verzamelbundels, aanvankelijk door Uitgeverij Orion, die in 1974 van start ging met de reeks *De gulden veder*, en kort daarna door andere Vlaamse en Nederlandse uitgeverijen die verzamelbundels uitgaven van dichters die debuteerden in de jaren '30 en '40. Zo verscheen van D'haen in 1983 de verzamelbundel *Onyx* bij Athenaeum-Polak & Van Genneep in Amsterdam, een uitgave die Yves T'Sjoen in 2011 "een hoogtepunt in de naoorlogse poëzie van het Nederlandse taalgebied" noemde. (T'Sjoen 2011: 115)

De dichters die door de verschijning van een verzamelbundel in de schijnwerpers kwamen te staan hadden geen welomschreven gezamenlijke poëtica, maar vertegenwoordigden allemaal "menselijkheid en eerbied voor de traditie". (Brems & De Geest

1991: 72) De dominante poëtica in de jaren '80 kende dus traditionele kenmerken, maar Brems en De Geest benadrukken dat deze traditie een andere was dan die uit de jaren '50. Bovendien kan er niet gesproken worden van 'de traditie' of 'de klassieke poëzie' uit de jaren '80: "[De] opmerkelijke herwaardering van traditionele dichters mag wel vrij algemeen zijn, ze is beslist niet homogeen en het zou te simplistisch zijn om ze louter te verklaren vanuit een minder experimenteel hedendaags poëzieklimaat. Dat kan misschien nog volstaan in het geval van Van Wilderode en eventueel voor Hubert van Herreweghen, maar het geldt beslist niet voor De Haes en D'haen." (Brems 1993: 393) De Haes en D'haen waren volgens Brems "cultfiguren" geworden. Hun traditionele poëzie werd opnieuw gewaardeerd, maar ook opnieuw "uitgevonden" binnen de nieuwe literaire tendensen. Zo namen Huub Beurskens en Stefan Hertmans, "beiden beslist geen oubollige of neo-klassieke dichters", een gedicht van De Haes als uitgangspunt om er zelf verder mee te experimenteren en was "de vernieuwde belangstelling voor Christine D'haen mede te danken aan de essayistische coaching van haar werk door Paul Claes, specialist in de intertekstualiteit en andere postmoderne eigenaardigheden". (Ibidem)

Brems en De Geest maken duidelijk dat er verschillende redenen zijn waarom D'haens poëzie in de jaren '80 een centralere positie innam in het literaire landschap. De herwaardering van traditionele poëzie en de uitgave van *Onyx* zijn daar twee voorbeelden van. De nieuwe belangstelling voor D'haens werk werd ook opgewekt door een primair repertoire dat zich in de periferie bevond en tijdens de jaren '80 en '90 naar het centrum bewoog: het postmodernisme. In dit hoofdstuk komen de verschuivingen in D'haens receptiegeschiedenis aan bod die ervoor zorgden dat D'haen meer bekendheid verwierf in zowel Vlaanderen als Nederland en een centrale positie in het literaire landschap bereikte. In dit hoofdstuk worden drie redenen overlopen:

- de uitgave van de verzamelbundel *Onyx* (1983) door de Nederlandse uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Genneep
- Paul Claes, die vanaf 1980 D'haens mentor werd en in *De Kwadratuur van de Onyx: over de dichtkunst van Christine D'haen* (1986) strategisch repertoire gebruikte om D'haen als vernieuwende dichter te positioneren
- de introductie van een nieuwe, postmodernistische leeshouding voor D'haens poëzie door Paul Claes (aan de hand van *Onyx* (1983)), Dirk de Geest (aan de hand van *Mirages* (1989)) en Hedwig Speliers (aan de hand van een analyse van de evolutie in D'haens dichterschap (1987))

In de jaren '90 zouden hier enkele redenen aan worden toegevoegd: de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren aan D'haen in 1992 zorgde voor het hoogtepunt van de belangstelling voor D'haens poëzie. De opname van zes gedichten in de bloemlezing *Plejade. Zeven Vlaamse dichters* in 1993 onderstreepte daarnaast de postmodernistische houding bij het lezen van haar poëzie. Deze twee gebeurtenissen komen in het volgende hoofdstuk aan bod. Begin jaren '80 was D'haens bekendheid nog gering. Toen *Onyx* in 1983 verscheen vroegen critici zich af waarom D'haen zo onbekend was. Anne Marie Musschoot, Hans Berghuis en Hendrik Carette zijn hier voorbeelden van.

5.2 Berghuis: de onterechte onbekendheid van D'haen

In de eerste helft van de jaren '80 werd in verschillende receptieteksten de vraag opgeworpen hoe het kwam dat D'haen en haar werk weinig aandacht kregen, terwijl meerdere critici haar de belangrijkste dichteres uit Vlaanderen of zelfs de Lage Landen noemden. Typerend voor deze ontwikkeling is de titel van een artikel van Hans Berghuis in *Het Belang van Limburg* op 30 april 1984: "Een monument voor Christine D'haen. Grootste Vlaamse dichteres krijgt weinig aandacht". (Berghuis 1984) *Het Belang van Limburg* is een regionale Vlaamse krant met weinig invloed en dus een literaire instantie met een lage status in het literaire veld. Berghuis daarentegen was een Nederlandse (Limburgse) dichter, prozaïst, vertaler en criticus die tussen 1960 en 1967 literair recensent was geweest voor het invloedrijke dagblad *De Volkskrant* en daarmee status had verworven in het literaire veld van de Lage Landen. (Van Bork 2002a) Naar aanleiding van de verschijning van D'haens verzamelbundel *Onyx* schreef Berghuis: "[E]en groot en groots overzicht van de poëzie van deze auteur, door velen de belangrijkste geachte dichteres van Vlaanderen: *princeps poetarum Flandriae*. En enkele tellen bij Vlaanderen deze keer ook Nederland; ik heb er geen bezwaar tegen." (Berghuis 1984) Berghuis beweert in de recensie "sprakeloos" te zijn geworden van D'haens "heldere woorden" en "glanzende beelden" en hij looft de manier waarop ze "in de stemmen van vroeger en nu" spreekt. Het verbaast hem daarom dat D'haen zo onbekend is en haar poëzie zo slecht verkoopt. Proza verkoopt goed, stelt Berghuis, "[m]aar zodra het gaat om poëzie van een schitterend gehalte en een hoogwaardig karakter, dan vindt het omgekeerde proces plaats." (Idem) *Onyx* van D'haen is volgens Berghuis een belangrijk, maar onpopulair succes: een "succes d'estime", waarmee hij een nieuwe en zeer toepasselijke receptieterm introduceert voor D'haens poëzie. Critici zien het belang in van haar poëzie, maar het vindt weinig gehoor. Berghuis sluit zijn artikel af met: "Blijft tenslotte mijn probleem: waar zijn nu

die geletterde en bevoorrechte poëzie-liefhebbers, die Christine D’haen niet uit de verte toewuiven, maar die metterdaad kennis willen maken met de gestalten en de landschappen in deze Besloten Tuin?” (Idem)

Berghuis gebruikt hier een metafoer om D’haens literaire positie te beschrijven. Zijn metaforiek is te vergelijken met de beeldspraak die ik in navolging van Even-Zohar hanteer. De “Besloten Tuin” waarin D’haen zich volgens Berghuis bevindt is een verwijzing naar D’haens gedicht ‘Hortus Conclusus’. Het is, net als Even-Zohars ‘periferie’, een afgezonderde ‘locatie’. Het ligt op afstand van waar de “geletterde en bevoorrechte poëzie-liefhebbers” zich bevinden, een ‘plaats’ die te vergelijken is met Even-Zohars ‘centrum’. De afstand tussen deze twee ‘plaatsen’ wordt door Berghuis benadrukt met de woorden “uit de verte”. Een verschil tussen de metaforen van Berghuis en Even-Zohar is de beweging tussen de twee ‘locaties’. In Berghuis’ beeldspraak zijn het de poëziefhebbers in het centrum die een actieve houding moeten aannemen om kennis te maken met D’haens werk, terwijl in Even-Zohars metafoer de auteur diegene is die van de periferie naar het centrum moet bewegen om bekendheid te vergaren.

5.3 Carette: voorspelling van canonisatie

In andere receptieteksten wordt volgehouden dat er wel degelijk geïnteresseerde poëziefhebbers zijn voor D’haens poëzie. D’haen wordt steeds minder van “uit de verte” toegewuifd, maar telkens van dichterbij. Hendrik Carette spreekt bijvoorbeeld twee weken na Berghuis’ artikel zijn voorspelling uit dat het niet lang meer gaat duren voordat D’haen gecanoniseerd wordt. (Carette 1984) De titel van zijn artikel in het links-flamingantisch opinieweekblad *De Nieuwe* op 17 mei 1984 is één van de vele voorbeelden van receptieteksten die teruggrijpen naar Hugo Claus’ uitspraak over D’haen in 1951 en luidt: “Christine D’haen. Echt of vals marmer?” Carette vraagt zich af wat Claus nu, dertig jaar later, over D’haen te zeggen heeft: “Ik ben benieuwd of Hugo Claus, die ooit beweerd heeft dat haar poëzie ‘handelde in vals marmer’, er nog steeds zo over denkt nu ook de literaire coterieën van de Hollandse randstad [sic] belangstelling blijken te tonen voor dit – door enkele critici nu al ‘klassiek’ genoemd – poëtisch oeuvre.” (Idem) Carette is duidelijk positiever ingesteld dan Berghuis. Misschien komt dit doordat hij als Vlaamse dichter, essayist en criticus langer en beter bekend was met D’haens oeuvre dan de Nederlandse Berghuis en wellicht spelen de overeenkomsten tussen Carette’s en D’haens poëzie (beiden worden getypeerd als maniëristisch, ook al wordt Carette later door Brems als neo-romanticus

bestempeld (Van Bork 2002b)) ook een rol in Carette's positieve en hoopvolle uitspraken. Hij voorspelt een groei van populariteit in Nederland voor deze Vlaamse dichteres: "Nederland kent al decennia het werk van M. Vasalis en Ida Gerhardt maar ontdekt nu eerst het werk van Christine D'haen. Het zal wel geen toeval zijn dat dit gebeurt nu zij bij een vermaarde en vooral Nederlandse uitgeverij als Athenaeum-Polak & Van Gennep een nieuw en luxueus onderdak heeft gevonden... Ik verwacht dan ook elk ogenblik haar definitieve poëtische canonisatie." (Carette 1984)

5.4 Athenaeum-Polak & Van Gennep: D'haens "tweede debuut"

Carette's opmerking over de rol van de uitgever van *Onyx* in de groeiende bekendheid en de mogelijke canonisatie van D'haen is kenmerkend voor deze periode en zal door vele critici na hem ook aangehaald worden als een reden voor de ommekeer in D'haens populariteit in de jaren '80. Hugo Brems en Dirk De Geest stellen dat een "wending naar Nederland" één van de meest opvallende verschijnselen is in het Vlaamse poëzielandschap van de jaren '80. (Brems & De Geest 1991: 100) De keuze om D'haens verzamelbundel *Onyx* bij de Nederlandse uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep te publiceren had een grote invloed op de receptie van haar poëzie. Twee van D'haens eerdere bundels waren ook bij Nederlandse uitgeverijen verschenen. Echter, Athenaeum-Polak & Van Gennep had een veel grotere status binnen het literaire veld dan D'haens vorige uitgevers. Johan Polak en Rob van Gennep richtten in 1962 de uitgeverij Polak & Van Gennep op in Amsterdam, die al snel bekend kwam te staan om kwalitatief hoogstaande bibliofiele uitgaven. Ook de eerste druk van *De taal der liefde* (1972) door Gerard Reve (toen nog G.K. van het Reve) en de uitgave van het bekende en invloedrijke literaire tijdschrift *Merlyn* (1962-1966) maakten de uitgeverij een machtige literaire institutie. Toen Van Gennep en Polak eind jaren '60 uit elkaar gingen en ieder een eigen uitgeverij oprichtte, zette Johan Polak de uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep op, en realiseerde zijn wens om boeken uit te geven die niet in de eerste plaats winstgevend waren, maar van hoge kwaliteit. Zijn uitgeverij kwam bekend te staan als "respectabel" en "literair" en publiceerde zonder uitzondering "bijzonder fraai uitgegeven" boeken. (Voskuil [2007]) Eind jaren '90 zou Johan Polak de *Gouden Reeks* beginnen, volgens bibliofiel Menno Voskuil "het hoogst haalbare voor een literair werk" en vergelijkbaar met een gouden medaille op de Olympische Spelen. (Idem)

In de receptieteksten vanaf 1983 zien we een plotselinge opkomst van de *mention* "Johan Polak". De invloed van D'haen zelf op het stimuleren van die *mention* is opvallend.

Meerdere malen dankte zij Johan Polak voor zijn invloedrijke rol op haar dichterschap. Ze deed dit bijvoorbeeld in haar bundels, zowel in gedichten (twee grafgedichten voor hem zijn opgenomen in haar bundel *Bérenice. Vier-en-twintig neniën* (1998), iets wat uitgelicht wordt in meerdere receptieteksten (o.a. Dirkmaat-Planting 1998)), als in parateksten: “Uitgever Johan Polak – die eerder zoveel had gedaan om de doorbraak van Ida Gerhardt te bewerkstelligen – werd door de dichteres op bombastische toon voor zijn inspanningen bedankt. Hij werd afgeschilderd als ‘der verzen vader, moeder, / bevruchtend en bewarend, zorgend, voedend.’” (Warren 1989) Ook sprak D’haen haar dankbaarheid uit in het openbaar, bijvoorbeeld in haar dankwoord voor de Prijs der Nederlandse Letteren in 1992: “Ik ben vele mensen veel verschuldigd. Ik wil er maar één noemen, omdat die overleden is: Johan Polak, die mijn gedichten prachtig heeft uitgegeven, zijn geld aan mijn tekst besteed heeft, en daardoor bereikt heeft dat anderen die aanvaard hebben. Was Johan Polak er niet geweest, dan ik ook niet.” (Nederlandse Taalunie 1992). In zulke uitspraken benadrukte D’haen haar *posture* als dichteres die bij een hoogstaande en hooggewaardeerde uitgever als Johan Polak publiceerde en distantieerde ze zich van grote ‘commerciële’ uitgeverijen. Daarnaast verbond Johan Polak zich ook expliciet met D’haen door enkele malen lovende uitspraken over haar te doen. Zijn bekendste en meest geciteerde uitspraak is dat D’haen de grootste levende dichteres van België is (o.a. geciteerd in: C.S. 1990: 38 en Ruiten 1992: 3), waarmee Polak de positie van zichzelf en zijn uitgeverij probeerde te optimaliseren door zijn naam aan een ‘grote’ dichter te koppelen. Polaks uitgave van *Onyx* zorgde bovendien voor nieuwe receptietermen in de ontvangst van D’haens poëzie. De bundel werd D’haens “tweede debuut” (o.a. Middag 1992, Claes 1994 en Dirkmaat-Planting 1998) en “Nederlandse debuut” (o.a. C.S. 1990: 38) genoemd, waarbij zonder uitzondering Johan Polak als oorzaak werd genoemd, zoals: “Met de uitgave van de bundel *Onyx* (1983) heeft hij [Johan Polak] in feite voor haar ‘Nederlandse debuut’ gezorgd.” (C.S. 1990: 38) en “Na de publicatie in 1983 door Johan Polak van ‘Onyx’, een ruime keuze uit haar werk, begon haar faam aan een stevige remonte.” (Vandevoorde 1998a)

Ook de *mention* “Ida Gerhardt” valt op in de corpusteksten na de verschijning van *Onyx*. We zagen hierboven reeds dat Carette en Warren de *mention* gebruikten. (Carette 1984 en Warren 1989) De opkomst van deze *mention* is, net als de *mention* “Johan Polak”, een ontwikkeling die in deze fase van start gaat én samenhangt met de publicatie van *Onyx* bij uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep. Vóór 1980 komt de *mention* “Ida Gerhardt”, net als de *mention* “Johan Polak”, niet één keer voor in het corpus van dit receptieonderzoek. Opvallend genoeg is het D’haen zelf die voor het eerst in het corpus refereert aan de

Nederlandse dichteres en classica Ida Gerhardt. In een interview met Carlos Alleene in 1980 typeerde ze de Nederlandse schrijfster als “intellectuele dichteres”. (Alleene 1980) Na de verschijning van *Onyx* zagen critici in deze eigenschap een overeenkomst tussen D’haen Gerhardt. Beide dichters schreven volgens de receptie intellectuele poëzie voor “erudiete lezers”. (Brouwers 1992) De verklarende aantekeningen, die beide schrijfsters achter in hun bundels opnamen, versterkten deze vergelijking. (Idem) Een extraliteraire reden voor de *mention* “Ida Gerhardt” in receptieteksten over D’haen was het feit dat beide dichters bij Athenaeum-Polak & Van Genneep een verzamelbundel uitgaven. In 1980 zorgde de uitgeverij voor de hernieuwde populariteit van Gerhardt door een fraaie uitgave van haar verzameld werk te publiceren en drie jaar later deed de uitgeverij hetzelfde voor D’haen. Clasine Heering-Moorman schreef in 1992, naar aanleiding van de Prijs der Nederlandse Letteren: “Hoe verheugd zou uitgever Johan Polak zijn geweest bij Christines bekroning als hij nog had geleefd. Want hij is het die in 1983 al, dus vóór *Mirages*, de bundel *Onyx* verzorgde – voornaam zwart – linnen omslag met gouden opdruk, juist zoals de *Verzamelde gedichten* van Ida Gerhardt zijn uitgegeven, maar het stofomslag van D’haens boek is lila, niet grijs. Ik stel mij voor dat Christine en Johan samen de selectie van verzen en de opeenvolging ervan ontwierpen.” (Heering-Moorman 199: 28-29)

De vergelijkbare uitgaven van Gerhardt en D’haen zorgden ook voor bredere vergelijkingen tussen de twee dichters. Guus Middag stelde in 1992 in het *NRC Handelsblad* bijvoorbeeld dat naast de twee Polak-uitgaven én het ontvangen van de Prijs der Nederlandse Letteren, ook het verloop van het dichterschap en de receptie van de twee dichters overeenkomsten vertoonden:

Het uiterlijk van de bundel, het klassieke fonds van Polak, de vele pagina’s met aantekeningen, de vele verwijzingen naar de klassieke oudheid en de archaische woordkeus maakten D’haen op het eerste gezicht tot de Vlaamse zus van Ida Gerhardt. Ook beider dichterlijke carrière verliep op vergelijkbare wijze. Kees Fens zag Gerhardt in 1973 nog als een laatste vertegenwoordiger van een bijkans uitgestorven levensbeschouwing: haar gedichten stonden ‘eenzaam, aan het einde van een traditie die uit het zicht begint te raken’, zo schreef hij [...] Maar in 1979 kreeg zij de Prijs voor Meesterschap en in 1980 de P.C. Hooftprijs. Polak bracht haar *Verzamelde gedichten* uit. In brede kring werd zij min of meer herontdekt en zij kon zelfs een voortrekkersrol in het feministische circuit gaan vervullen [...] Zo verging het ook Christine D’haen. ‘Weggedeemsterd’ [Middag gebruikt dit woord n.a.v. Brems & De Geest 1991: 75,

KvdS] in de jaren zestig en zeventig, in 1983 door Johan Polak opnieuw uitgegeven en vervolgens eerst in feministische en daarna in bredere kring herontdekt.

(Middag 1992)

In andere receptieteksten kwamen juist de verschillen tussen de twee dichters aan bod. De jury van de Anna Bijnsprijs, die D'haen in 1991 toegekend kreeg, zag overeenkomsten in de kwaliteit van de poëzie van D'haen en Gerhardt, maar constateerde dat de receptie van de poëzie verschilde. Volgens de jury werd het werk van Gerhardt aantoonbaar gewaardeerd, terwijl “de Vlaamse dichteres nooit de erkenning daarvoor heeft ontvangen.” (Van Soest 1991: 69) Een aantal critici legde de reden daarvoor bij de aard van D'haens poëzie. Rob Schouten vond bijvoorbeeld dat D'haens poëzie het eigentijdse engagement miste, wat Gerhardts poëzie wél had, “die wist zich in enkele bundels tenminste nog kwaad te maken over vermeende misstanden van onze tijd als abortus en euthanasie. Voor D'haen lijkt daarentegen het hedendaagse niet eens te bestaan.” (Schouten 1995: 79) Ook Bert van Weenen vond Gerhardt meer van haar tijd. De idiomatische en grammaticale afwijkingen van het gewone taalgebruik in D'haens poëzie zorgden ervoor dat haar gedichten, anders dan die van Gerhardt, niet alledaags klonken. Dit maakte D'haens poëzie volgens de recensent “[c]erebraal” en “niet experimenteel”. (Van Weenen 2005) Maarten Doorman hield er een andere mening op na. Hij vond de poëzie van D'haen juist “beslist moderner [en] veelzijdiger” dan “de vooroorlogs klinkende poëzie van Ida Gerhardt”. (Doorman 1993) Tussen de uiteenlopende meningen van de recensenten kwam D'haen in 2005 met een eigen opvatting over de vergelijking tussen haar en de dichteres wiens “Vlaamse zus” (Middag 1992) ze was genoemd. Paul Demets stelde in een interview in *Knack* dat Gerhardt “een monument” was in Nederland en bewust schreef voor een bepaald publiek. D'haen onderstreepte in haar reactie een verschil tussen zichzelf en Gerhardt die in geen andere corpustekst genoemd wordt: “Ja, ze was door en door Hollands en voelde zich thuis in Nederland. Ik heb dat niet. Ik ben toch Vlaams, zeker?” (Demets 2005: 69) In deze uitspraak komt D'haens *posture* als *Vlaamse* dichteres naar boven. Ze gaat niet in op inhoudelijke verschillen tussen de poëzie van Gerhardt en haarzelf, ze doet geen uitspraak over hoe modern, geëngageerd of alledaags hun gedichten zijn, maar benadrukt een verschil dat niemand kan ontkennen en dat nooit zal veranderen: Gerhardt is Hollands en zij is Vlaams.

5.5 Reacties uit Nederland: anti-klassieke classica

De belangrijkste corpustekst over *Onyx* uit Nederland is het artikel “De goudfazant des middags op den disch. Gedichten van Christine D’haen”, dat de gerenommeerde recensent en academicus Wiel Kusters op 20 april 1984 publiceerde in het *NRC Handelsblad*. Kusters is letterkundige, dichter en prozaschrijver en was recensent voor het *NRC* en redacteur van *De Gids*. Later promoveerde hij op een proefschrift over de poëzie van Gerrit Kouwenaar, nam hij plaats in de redactie van *Dietsche Warande en Belfort* en werd hij benoemd tot hoogleraar aan de Rijksuniversiteit van Limburg. (Van Bork 2007) Kusters’ oordeel over D’haens poëzie was uitgebreid en positief en vormde het startschot voor een toename van receptieteksten uit Nederland over de Vlaamse dichteres. Kusters noemt D’haens poëzie in het artikel “uniek [...] in de Nederlandse poëzie” en spoort zijn lezers aan D’haens poëzie ter hand te nemen: “[D]it werk zouden we in Nederland, waar soberheid, karigheid en een soms wel wat al te grote angst voor pathos tot de goede manieren van de dichter behoren, met enig regelmaat moeten herlezen.” (Kusters 1984: 5)

Opvallend is het gebruik van tegenstrijdige receptietermen in de tekst. Kusters schrijft over “traditie”, maar ook over “avant-garde”. Bijna ieder gedicht gaat volgens hem over “het ondergrondse en de dood”, terwijl haar werk ook “luchtigheid en speelsheid” kent. Ook noemt hij D’haen een “classica”, terwijl hij haar poëzie als “anti-klassiek” bestempelt. (Ibidem) Vragen die tijdens het plaatsingsdebat in Vlaanderen in de jaren ’50 en ’60 waren opgeworpen, komen na de publicatie van *Onyx* pas (in lichtere mate) aan bod in receptieteksten uit Nederland. De vraag of D’haen een klassieke of een experimentele dichter genoemd moest worden was, zoals reeds besproken, in Vlaanderen in de loop van de jaren ’70 zo goed als opgelost. D’haen stond niet aan één van die kanten gepositioneerd, luidde de conclusie, maar nam een unieke positie in tussen die twee repertoires. Ter vergelijking, in dezelfde periode als Kusters’ artikel, schreef de Vlaamse dichter en criticus Bert Decorte dat D’haen een “geïsoleerde positie” innam in het poëzielandschap: “Zij staat daar tussen neoclassicisme en experiment in.” (Decorte 1985: 171) In receptieteksten uit Nederland zou deze conclusie pas later bereikt worden, zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien.

Zoals gezegd zorgde *Onyx* voor een grotere bekendheid van D’haens poëzie in Vlaanderen en Nederland. De verschijning van drie monografieën over de dichteres in de jaren na *Onyx* onderstreept deze ontwikkeling. Rudolf van der Perre schreef in 1983 *Christine D’haen. Een inleiding tot haar poëzie* in de reeks *Oostvlaamse Literaire Monografieën*, Paul Claes publiceerde in 1986 *De Kwadratuur van de Onyx: over de dichtkunst van Christine*

D'haen en van Jan van der Hoeven verscheen in 1991 *Christine D'haen monografie*. Vooral de monografie van Paul Claes oefende veel invloed uit op de verdere receptie van D'haens poëzie.

5.6 Paul Claes: mentor, censor, lijfexegeet

De belangstelling voor D'haens poëzie maakte een aantal jaar na de verschijning van *Onyx* een ontwikkeling mee: een beweging weg van de traditie en richting het postmodernisme. Deze verschuiving hangt samen met wat Brems en De Geest “een interessante kentering [...] in de houding tegenover de traditie” noemen. (Brems & De Geest 1991: 75) Gedurende de heropleving van traditie werden enkele dichters onttrokken aan het “zogenaamde traditioneel-katholieke circuit, waarbinnen ze tot dan toe voornamelijk functioneerden.” (Ibidem) Brems en De Geest noemen De Haes en D'haen als de meest duidelijke voorbeelden en kaarten expliciet “de omslag in de waardering voor het werk van Christine D'haen” aan. (Ibidem) D'haens poëzie werd in de jaren '80 “binnengehaald” door critici die “de oude clichés overboord gooi[d]en” en haar werk in een nieuwe context plaatsten, waarin het postmodernisme zorgde voor aandacht voor het intertekstuele en fragmentarische karakter van D'haens poëzie. (Ibidem) D'haens gedichten werden ontvangen als poëzie “die binnen een traditionele poëtica past[e]”, maar ook in de literaire context van de jaren '80 “nieuw en verrassend [klonk]”. (Idem: 97)

Eén van de critici die D'haens poëzie op een nieuwe manier binnenhaalde en de clichés overboord gooide was Paul Claes. Paul Claes en Christine D'haen ontmoetten elkaar voor het eerst in 1980. (Claes 2011b en Demets 2005) In 1986 publiceerde hij *De Kwadratuur van de Onyx: over de dichtkunst van Christine D'haen*. Twee jaar vóór de verschijning van deze monografie schreef Claes het proefschrift *De mot zit in de mythe* (1984) over klassieke verwijzingen in het werk van Hugo Claus. Voor de dissertatie ontving hij de Prijs voor de Kunstkritiek (1984) en de Literaire Prijs van de Stad Antwerpen (1985). Als wetenschappelijk medewerker was Claes verbonden aan de Universiteit Leuven en de Universiteit Nijmegen. Hij was in 1983 als dichter gedebuteerd met de sonnettenreeks *De zonen van de zon*, waarmee hij zich, net als D'haen, in de maniëristische traditie plaatste. (Van Bork 2002) Daarnaast had Claes enige bekendheid vergaard met literaire vertalingen, waaronder enkele samenwerkingen met D'haen. Claes en D'haen vertaalden in 1985 samen J.H. Leopolds gedicht “Cheops” naar het Engels en John Donne's “A Nocturnal Upon St. Lucy's Day, Being the Shortest Day” naar het Nederlands (“Een nocturne op het feest van S. Lucia, zijnde de kortste dag”). Later zou

Claes voor al zijn vertaalactiviteiten de Martinus Nijhoffprijs ontvangen (1996). Claes en D'haen hadden vóór de verschijning van Claes' *De Kwadratuur van de Onyx* ook samen enkele artikelen over Gezelle gepubliceerd in *Gezelliana* en *Spiegel der Letteren*.

D'haen en Claes speelden een interessante rol bij het vormen van elkaars *posture* in de literair wereld. In de jaren na hun eerste ontmoeting kwam Claes bekend te staan als D'haens "mentor" (Vandevoorde 1988: 9), "censor" (Vandevoorde 1988: 9 en Segers 1992), "zelfverklaard exegeet van haar poëzie" (T'Sjoen 2010a), "direct betrokken collega-dichter en eerste exegeet" (Idem: 117) en "lijfexegeet" (Barnard 1993 en Vandevoorde 1998a). Claes bleek bovendien niet alleen een rol te spelen in de receptie van D'haens werk, maar ook in de productie. In 2005 vertelde D'haen in een interview dat Claes de reden was dat ze besloten had ook proza te publiceren. (Demets 2005) Bovendien koos Claes geregeld de titels van D'haens bundels (Vandevoorde 1998a en Van der Hoeven 1991: 53) en stelde hij samen met René Beelaert, de echtgenoot van D'haen, de talrijke noten op voor *Onyx*. (Carette 1984) D'haen nam ook gedichten van Claes op in haar boeken. Zo schreef Claes een grafgedicht voor D'haen dat ze opnam in de bundel *Bérenice. Vier-en-twintig neniën* (1998). (Claes 2011b) En in 2011 schreef Claes "verrast" te zijn door eigen verzen te herkennen in de postuum uitgebrachte bundel *De beker van Djamsjied* van D'haen. (Claes 2011c: 34) De betrokkenheid van Claes bij de productie van D'haens boeken laat zien dat de literator niet alleen D'haens positie wilde versterken, maar ook zijn eigen. De interpretaties en lovende woorden van Claes in *De Kwadratuur van de Onyx* over de titel, gedichten en aantekeningen in de verzamelbundel komen in een ander licht te staan met de kennis dat de classicus D'haen de titel zelf had "ingefluisterd" (T'Sjoen 2011: 117) en hij samen met Beelaert degene was die de gedichten nakeek (Kuiper & Pruis 2008) en de aantekeningen opstelde. (Carette 1984)

Ook D'haen gaf vorm aan haar *posture* door Claes te positioneren als een belangrijk element in haar dichterschap. In interviews typeerde ze de classicus als haar mentor (in een interview met Elly de Waard in *Vrij Nederland*, aangehaald in: Carette 1984) en als haar "grote exegeet" (Demets 2005). Daarnaast vond ze dat de "classicus en neerlandicus, dichter, prozaïst, gerenommeerd vertaler, theoreticus en exegeet" (Kuiper & Pruis 2008) de enige was die haar gedichten écht bestudeerde. (Vandenbroucke 1992: 134) Ze waardeerde openlijk de analyses die Claes maakte van haar poëzie, waardoor ze strategisch een schijnwerper richtte op haar eigen poëzie en eruditie. (Ibidem) In 1997 publiceerde ze in dezelfde reeks als Claes' *De Kwadratuur van de Onyx* een essay over zijn werk, *De zoon van de Zon* (D'haen 1997).

Critici besteden regelmatig aandacht aan de relatie tussen D'haen en Claes. Zo meldde

Hans Vandevoorde in een bespreking van D’haens optreden op het Poetry International Festival in Rotterdam in 1987: “Voor haar optreden had ik Christine D’haen zien lopen aan de arm van de classicus Paul Claes”. (Vandevoorde 1988: 9) En in april 2009 stelde het Poëziecentrum in Gent naar aanleiding van Erfgoeddag een thematentoonstelling samen over D’haens “literaire vriendschap met Paul Claes”. (Poëziecentrum 2011) De meeste aandacht wordt in de corpusteksten besteed aan hun professionele relatie. Claes werd bijvoorbeeld aangehaald als kenner en hoogstaande interpretator van haar werk (o.a. Van Weenen 2005 en T’Sjoen 2010a), die één van de weinige literatoren was die “diepgravend en waardevolle analyses” gaf van D’haens poëzie. (T’Sjoen 2003) Zijn rol als “mentor” en “kenner” zorgde er ook voor dat Claes de eerste was die na D’haens overlijden door de media werd gecontacteerd om commentaar te geven en een terugblik te werpen op haar dichterschap. *Knack* publiceerde de dag na D’haens sterfdag enkele uitspraken die “Paul Claes, kenner van haar oeuvre” telefonisch had gedaan. (Hellemans 2009a) Deze uitspraken werden vervolgens door verschillende media overgenomen. (Zie paragraaf 8.1) Claes’ positie, die zowel door hemzelf als door D’haen was bevestigd, zorgde er ook voor dat hij in maart 2010 als expert werd uitgenodigd door de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde en de Universiteit Gent om op een colloquium over D’haen te spreken. Het belang dat D’haen en Claes voor elkaar hadden gehad op zowel persoonlijk als professioneel vlak werd in 2011 nogmaals bevestigd. Dit keer door Claes zelf, die een bibliofiele bundel uitgaf over en voor D’haen, getiteld *Animula: twaalf zielgedichten van Paul Claes voor Christine D’haen*. (Claes 2011b) Ook in Claes’ nieuwste publicatie, *Zwarte Zon. Code van de hermetische poëzie*, noemt hij D’haen en citeert hij haar poëzie om zijn “nieuwe ontcijferingsmethode” toe te passen. (Claes 2013b)

Zoals gezegd was *De Kwadratuur van de Onyx: over de dichtkunst van Christine D’haen* (1986) van Claes de monografie die het meeste invloed uitoefende op D’haens positie in het literaire landschap. In het boekje verlost Claes D’haens poëzie van een traditioneel imago; hij positioneert D’haen op een erudiete, uitgebreide, maar subtiele manier als een dichteres die veel meer is dan alleen “traditioneel” en “klassiek”. Claes wijst vernieuwingen aan in haar werk door vanuit een postmodernistische leeshouding de nadruk te leggen op onder andere intertekstualiteit, paradox en het gefragmenteerde ik. Hij beargumenteert dat D’haens vernieuwende poëzie om een vernieuwde leeshouding vraagt en legt uit dat om die reden voorgaande analyses van haar poëzie gebrekkig zijn. Ook de monografie laat zien dat Claes niet alleen D’haen wil positioneren, maar ook zichzelf. Claes gebruikt een intellectueel repertoire om zichzelf strategisch te positioneren als erudiete, intellectuele poëziecriticus, -

analist en classicus. De vele *mentions*, met een variatie aan namen uit de Oudheid, Romantiek, Nederlandse letterkunde, Vlaamse letterkunde en wereldliteratuur, benadrukken deze gewenste intellectuele positie. Daarnaast profileert Claes niet alleen D'haen, maar ook zichzelf als vernieuwend, door voor het eerst het postmodernisme, een primair repertoire uit de periferie, toe te passen op wat bekend stond als (deels) traditionele en klassieke poëzie.

De rode draad in Claes' gehele poëzie-, proza- en academisch oeuvre is 'intertekstualiteit'. Net als D'haen maakt Claes gebruik van verwijzingen naar allerlei bronnen die uit verschillende tijden en disciplines stammen: alchemie, bijbel, kunst, literatuur, mythologie, muziek etc. (Van Bork 2002) In de essaybundel *Echo's echo's, de kunst van de allusie* (1988), die in 2011 een nieuwe editie beleefde, gaf Claes een academische kijk op intertekstualiteit. Ook in *De Kwadratuur van de Onyx* speelt intertekstualiteit een hoofdrol. Claes gebruikt het met postmodernisme geassocieerde concept zelfs als handvat voor de besprekingen van D'haens gedichten: "Iedere tekst krijgt slechts betekenis tegen een achtergrond van andere teksten, die hij herhaalt of omvormt. Dit inzicht uit de theorie van de intertextualiteit zal mijn leidraad zijn". (Claes 1986a: 35) Claes gebruikt intertekstualiteit zowel voor het ontcijferen van D'haens verwijzingen, als voor het interpreteren van de verbanden in de individuele gedichten, want, stelt Claes, "intertextualiteit gaat hand in hand met intratextualiteit". (Idem: 36)

In *De Kwadratuur van de Onyx* bespreekt Claes vier gedichten uit de bundel *Onyx* (1983). Zijn positie ten opzichte van D'haens poëzie is overduidelijk zeer positief. Claes gebruikt positieve normatieve receptietermen zoals "groot dichter" (Idem: 16), "adembenemende regel" (Idem: 24) en "ingenieus klankenspel" (Idem: 25). Bovendien laat zijn uitgebreide bespreking van D'haens eruditie impliciet zijn lof zien voor deze poëzie. Naast het thematisch analyseren van de gedichten – zijn conclusie is dat bijna ieder gedicht uit deze bundel over de dood gaat – besteedt Claes de meeste aandacht aan het aanwijzen van vernieuwingen in D'haens poëzie. Hij doet dit door filosofen en theorieën aan te halen die met het postmodernisme geassocieerd worden en termen te introduceren die kenmerkend zijn voor een postmodernistische leeshouding.

Claes gebruikt (post)structuralistische theorieën van Ferdinand de Saussure en Jacques Derrida om te laten zien hoe D'haens poëzie op een nieuwe manier gelezen kan worden. Voorgaande lezingen van D'haens werk, die Claes met een impliciete verwijzing naar T.S. Eliots 'objective correlative' als modernistische interpretaties lijkt weg te zetten, zijn volgens hem achterhaald: "Volgens een eenzijdige, maar nog bij vele lezers levende opvatting vertrekt een schrijver vanuit een idee of een emotie, die hij dan onder woorden probeert te brengen. In

feite loopt de creatieve arbeid vaak net omgekeerd. De auteur vertrekt vanuit een of meer woorden, die door associaties gedachten of gevoelens oproepen. Niet zelden is het de materiële opeenvolging van klanken of letters die de leidraad vormt bij het schrijven.” (Idem: 23) Deze gedachtegang breidt Claes vervolgens uit, waardoor hij via De Saussure’s begrip “mot-thème” uitkomt bij Derrida’s idee van “disseminatie” of “uitzaaiing”. Deze concepten past Claes toe op D’haens poëzie, waarbij hij laat zien dat ze vruchtbare resultaten opleveren. (Ibidem) Hij lijkt hiermee een verschuiving aan te moedigen van een modernistische naar een postmodernistische lezing van D’haens poëzie. We zullen hieronder zien dat De Geest iets soortgelijks doet in zijn interpretatie van de bundel *Mirages* (1989) en *Speliers* in een analyse van de evolutie in D’haens dichterschap. Ook De Geest en *Speliers* wisselen een op het modernisme gebaseerde leesmethode in voor een nieuwe, postmodernistische leeshouding.

Een ander vernieuwend element dat Claes door het aannemen van een postmodernistische leeshouding onder de loep neemt is het gefragmenteerde ik in D’haens poëzie. Hij neemt hiervoor het bekende gedicht ‘Daimoon megas’ als voorbeeld: “[De] Daimoon spreekt niet uit zichzelf. Zijn woorden zijn ingebed in de woorden van de ik-figuur. Zo kan dit gedicht ook het conflict tussen de twee ikken worden. [...] Het gaat hier om een inwendige strijd”. (Idem: 13) Thomas Vaessens en Jos Joosten zouden later, in hun boek *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* (2003), het gefragmenteerde ik expliciet associëren met postmodernistische poëzie. Volgens hen is het deel van het “probleem van de identiteit”, dat één van de “zeven postmoderne problemen” is. (Vaessens & Joosten 2003: 101-118) Claes lijkt te verwijzen naar dit “probleem”, door te beschrijven hoe ‘Daimoon megas’ het ik fragmenteert “door twee ikken tegenover elkaar te stellen: het oude regressieve ik, in de vorm van de daimoon, en het nieuwe progressieve ik, in de vorm van de verliefde. Tussen beide kan zich nu een dialoog ontwikkelen.” (Claes 1986a: 16)

Vernieuwing is volgens Claes ook te vinden in D’haens gebruik van paradoxen. Claes is de eerste in het corpus die de niet-normatieve receptietermen “paradox” en “paradoxaal” gebruikt. Volgens hem is die stijlfiguur geregeld de kern van D’haens gedichten. (Idem: 38) Claes haalt D’haens voetnoot over “een ballade des *contre-vérités* (een ballade der omgekeerde waarheden)” aan en stelt in navolging daarvan dat in D’haens gedichten de wereld voortdurend “op zijn kop [wordt] gezet”. (Idem: 30) Tegenstellingen worden omgekeerd, perspectieven worden afgewisseld, contrasten worden onderuitgehaald: “De lezer wordt voortdurend op het verkeerde been gezet. Niets is wat het lijkt, het ene is het andere, alles is in voortdurende beweging en verandering. Het enige inzicht dat overblijft is dat het menselijke bestaan een voortdurende paradox is.” (Idem: 33) De “paradoxaal eenheid van

tegendelen” (Idem: 40) in D’haens gedichten maken alles mogelijk, legt Claes uit. Bijvoorbeeld: “de zonnebaadsters [zijn] zowel vissen als vissers: object en subject, vangst en vanger, verleide en verleidster.” (Idem: 30) Het gebruik van paradoxen zegt volgens Claes zowel iets over D’haens kijk op de realiteit (“De werkelijkheid blijkt niet eenduidig te zijn.” (Ibidem)), als over de aard van haar poëzie (“Deze poëzie is meerlagig.” (Idem: 9)). Met de termen “meerduidig”, “meerlagig” en “complex” maakt Claes duidelijk dat er niet één volmaakte of correcte interpretatie van D’haens poëzie bestaat. Net zoals de waarneming van de realiteit, is de duiding van D’haens poëzie polyinterpretabel: “In de poëzie van Christine D’haen is de werkelijkheid een substraat dat door diverse talen, mythen, betekenissystemen steeds anders geïnterpreteerd wordt.” (Idem: 36) Het gedicht is dus geen coherente of volmaakte entiteit waar één samenhangende betekenis uit voortkomt, stelt Claes, waarmee hij zich poëticaal tegenover de traditionele opvattingen van bijvoorbeeld Raymond Herreman positioneert. (Herreman 1951a) Claes’ opvattingen zijn wederom te vergelijken met de “postmoderne problemen” van Vaessens en Joosten, die zowel schrijven over “het probleem van de coherentie” als “het probleem van de volmaaktheid”. (Vaessens & Joosten 2003: 65-80 en 157-174)

Eén van de andere “postmoderne problemen” is volgens Vaessens en Joosten “het probleem van de oorspronkelijkheid”, dat samenhangt met intertekstualiteit. (Idem: 119-142) Zoals hierboven genoemd speelt intertekstualiteit een grote rol in Claes’ oeuvre en gebruikt hij het in *De Kwadratuur van de Onyx* als leidraad voor de interpretatie van D’haens poëzie. Het is ook het enige concept dat Claes expliciet koppelt aan de term postmodernisme. (Claes 1986: 25) In de monografie roept Claes de lezer geregeld op zijn of haar leeshouding aan te passen. D’haens poëzie is vernieuwend en vraagt daarom om een vernieuwde leeshouding, benadrukt Claes. Zo zorgt intertekstualiteit er bijvoorbeeld voor dat de lezer de onmogelijkheid van oorspronkelijkheid moet aanvaarden:

In deze poëzie is niets ‘wat het is’: alles verwijst naar bestaande symboliek. Dit kan een lezer irriteren die zweert bij de normen van onze postromantische era: originaliteit en authenticiteit. Zo’n lezer dient evenwel te bedenken dat een poëzie gelezen moet worden met de criteria die zij zelf stelt. Is het trouwens niet zo dat de romantische normen beginnen af te brokkelen? Ook het huidige postmodernisme is opnieuw een literatuur van citaat en fictie.

(Ibidem)

Een postmodernistische leeshouding is nodig om D'haens poëzie te begrijpen, beargumenteert Claes in dit citaat, want de literatuur van vandaag bevindt zich in een postmodernistische periode van “citaat en fictie”, in plaats van een romantische periode van “originaliteit en authenticiteit” en poëzie moet gelezen worden “met de criteria die zij zelf stelt”. (Ibidem)

5.7 De Kwadratuur van de Onyx: een sleutelmoment

De monografie *De Kwadratuur van de Onyx* is een sleutelmoment in D'haens receptiegeschiedenis omdat het veel invloed heeft gehad op de verdere receptie van D'haens poëzie. Critici citeerden bijvoorbeeld uit een brief die is opgenomen in de monografie en die D'haen ooit aan Claes schreef over de gelijkenis tussen gedichten schrijven en de liefde bedrijven. Later zouden critici citaten uit deze brief gebruiken als ondersteuning voor de aanwezigheid van ‘het seksuele’ in D'haens oeuvre. Daarnaast onderstreepte *De Kwadratuur* Claes' rol als D'haens “mentor” en “kenner van haar werk”. Maar het zorgde vooral voor een postmodernistische leeshouding bij critici. Claes was niet de eerste die de term “postmodernisme” aan D'haens poëzie koppelde. Een jaar eerder gebruikte Marc De Smet de term al in *Vlaamse poëzie 1960-1985*, gepubliceerd door Yang, dat later bekend zou komen te staan als tijdschrift en uitgeverij met een postmoderne poëtica. (Schrijversgewijs [z.j.]b) D'haens poëzie vormde volgens De Smet samen met de poëzie van De Haes de enige vernieuwing onder de ‘romantische klassiekers’ (een term die afkomstig is uit het sleutelmoment van Kemp 1963) na de Tweede Wereldoorlog, waarbij D'haens poëzie volgens hem “aanleunt bij de postmodernistische schriftuur”. (De Smet 1985: 23) De Smet gaf echter geen argumenten of voorbeelden ter onderbouwing van dit standpunt. In hetzelfde jaar stipte Hans Vandevoorde kort “de (post-)modernistische aspecten van haar dichterschap” aan in een bespreking van *Onyx*, maar stelde meteen dat hij het daar *niet* over ging hebben. (Vandevoorde 1985: 52) Anders dan De Smet en Vandevoorde beargumenteert Claes wél uitgebreid waarom een postmodernistische leeshouding van belang is bij het lezen van D'haens poëzie. Hij is de eerste criticus die het postmodernistische repertoire, dat aan het begin van de jaren '80 het centrum van het literaire veld naderde, inzette om D'haens poëzie te interpreteren en te positioneren. Velen zouden hem daarin volgen.

Voorbeelden van expliciete volgers zijn Hugo Brems en Dirk De Geest, die in ‘*Opener dan dicht is toe*’ de door Claes aangewezen intertekstualiteit in D'haens werk aanhalen als “postmodern” (Brems & De Geest 1991: 75), het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren, waarin Claes en Speliers worden aangehaald als critici die het postmodernisme en

intertekstualiteit in D'haen hebben aangewezen (Nederlandse Taalunie 1992) en Guus Middag, die in 1992 in het NRC Handelsblad in navolging van Speliers en Claes stelt dat D'haens poëzie draait “om actuele intertekstualiteit en hedendaags postmodernisme.” (Middag 1992) Critici schreven ook over de invloed die Claes had op D'haens oeuvre en receptie. Brems schreef bijvoorbeeld in 1993 over “de rol van een goed in de markt liggend criticus als Paul Claes, die het werk van D'haen duidde in de terminologie van de modische literatuurwetenschap.” (Brems 1993: 393) Hij concludeerde dat de “[v]ernieuwde belangstelling voor Christine D'haen mede te danken [is] aan de essayistische coaching van haar werk door Paul Claes”. (Ibidem) Ook Patrick Peeters benoemde de belangrijke rol die Claes speelde in D'haens dichterschap. Hij beschreef in 2009 in *nY*, de opvolger van *yang & freespace Nieuwzuid* en bekend als ‘postmodern tijdschrift’, twee oorzaken voor de herwaardering van D'haens poëzie: de kritische teksten van Paul Claes over D'haens werk én de sterke opkomst van het postmodernisme, een “stroming [die] een aantal elementen [herwaardeerde] die aan de basis van haar poëzie liggen: intertekstualiteit (die soms in de vorm van voetnoten opgehelderd wordt), reflectie op het schrijven en het zelf, en vormvastheid.” (Peeters 2009: 587)

Een aantal critici besteedde na *De Kwadratuur* ook aandacht aan de intertekstualiteit in D'haens poëzie. Sommige verbonden dit kenmerk aan het postmodernisme, bijvoorbeeld Jean-Paul den Haerynck, die in zijn artikel “Postmoderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*” vaststelde dat D'haens intertekstualiteit haar poëzie plaatste in een “postmodern getinte evolutie”. (Haerynck 1994: 27-36) Andere critici bespraken D'haens intertekstualiteit zonder het postmodernisme erbij te betrekken, zoals Stefan van den Bossche, die D'haens intertekstualiteit “geroemd” noemde (Van den Bossche 1996: 252), Hans Vandevoorde, die D'haens intertekstualiteit als “uniek” bestempelde (Vandevoorde 1998b: 668) en Frank Hellemans, die stelde dat D'haen intertekstualiteit gebruikte voordat de postmodernisten dat deden in de jaren '80. (Hellemans 2009b)

5.8 Dirk de Geest en Hedwig Speliers

Toen in 1989 de bundel *Mirages* verscheen, werd de postmodernistische leeshouding in de receptie van D'haens poëzie voortgezet. Johan Polaks uitgeverij Athenaeum – Polak & Van Genneep was een imprint geworden van de Nederlandse uitgeverij Querido, onder wiens naam de bundel verscheen. Tegelijkertijd verscheen D'haens eerste prozaboek, *Zwarte Sneeuw*, bij J.M Meulenhoff in Amsterdam en Kritak in Leuven. Twee jaar ervoor was D'haens boek over

Guido Gezelle, *De wonde in 't hert. Guido Gezelle: een dichtersbiografie*, verschenen. Brems en De Geest schreven enkele jaren later in *'Opener dan dicht is toe'* dat alle drie deze boeken de veranderende houding tegenover het werk van D'haen voedden door “een uitgesproken voorkeur voor het fragmentarische, het onaffe, [...] een ‘postmodern’ procédé”. (Brems & De Geest 1991: 97) Met name de bundel *Mirages* bevestigde het beeld dat Paul Claes van haar poëzie geschetst had: vernieuwend en postmodernistisch. “Op die manier verlaat D'haen de plaats die haar altijd was toegekend binnen een vast en door de traditie beveiligd cultureel referentiekader. Haar werk past nu veeleer in een zeer hedendaagse visie op een versplinterende, eindeloos combineerbare wereld van veranderende betekenissen.” (Ibidem)

In 1990 publiceerde Dirk de Geest in *Ons Erfdeel* een recensie over zowel *Mirages* als *Zwarte sneeuw*. De tekst is op verschillende manieren kenmerkend voor de verschuivingen in de receptie in deze periode. De Geest gebruikt ten eerste, net als Claes, termen en namen die met het postmodernisme geassocieerd worden. Met name het fragmentarische karakter van beide boeken krijgt veel aandacht, door middel van de nieuwe receptietermen “fragmenten”, “flarden”, “brokstukken” en “broksgewijs”. (De Geest 1990: 264) Daarnaast wordt de vertelstructuur beschreven als “associatieve schriftuur”, “niet enkel chronologisch maar in een soort van vaag thematisch verband geplaatst” en “geen conventionele verhalende tekst”. (Idem: 263-264) Net als Claes haalt De Geest een filosoof aan die geassocieerd wordt met het postmodernisme. De *mention* die De Geest gebruikt, “Roland Barthes”, is nieuw in het corpus en wordt, vermeldt De Geest, door D'haen zelf genoemd in haar proza. De Geest haalt bovendien elementen aan die Claes ook in 1986 noemde, zoals het gefragmenteerde ik: “[I]n plaats van één autonoom sprekend ik komt hier een verbrokkelde veelheid van stemmen aan het woord”. (Idem: 264)

Daarnaast laat de receptietekst het begin zien van een ontwikkeling in D'haens receptiegeschiedenis waarbij D'haens proza gebruikt wordt als “een sleutel tot haar poëzie”. (Demets 2004b) De Geest is ervan overtuigd dat *Zwarte sneeuw* D'haens poëzielezers extra plezier zal brengen omdat de “biografische achtergronden van een aantal van haar gedichten [...] hier enigszins in reliëf [worden] geplaatst”. (De Geest 1990: 264) Ook is De Geest van mening dat het prozaboek ervoor zal zorgen dat lezers gedichten uit voorgaande bundels van D'haen “op een geheel andere wijze” zullen bekijken. (Idem: 265) We zullen zien dat deze opmerkingen een voorbode zijn voor de receptieteksten uit de jaren '90 die zwaar de nadruk leggen op de relatie tussen D'haens proza en poëzie.

Het meest kenmerkende voor deze periode is de manier waarop De Geest in zijn artikel een nieuwe leeshouding aanbeveelt voor D'haens poëzie. Net als Claes,

beargumenteert De Geest waarom voorgaande leesmethodes niet meer functioneren voor D'haens nieuwste gedichten. Hij neemt daarvoor de lezer bij de hand en laat zien dat het “gangbare beeld dat lezers en recensenten veelal hanteren, [...] dat van Christine D'haen als uitgesproken ‘klassieke dichteres’” begrijpelijk is, maar in *Mirages* niet langer standhoudt. (Ibidem) De Geest legt uit dat “toonaangevende critici als Raymond Herreman en Albert Westerlinck van meet af aan erg ingenomen waren met deze verzen”, maar dat gaandeweg “die classicistische kritiek het echter aanmerkelijk moeilijker [kreeg] met de sterk gemaniëerde zeggingswijze van Christine D'haen en het esoterische karakter van heel wat van haar gedichten; de voetnoten (op zich al een onpoëtisch procédé) losten daarbij lang niet alles op, ook al gezien het sterk eclectische van haar referentiekaders.” (Ibidem) Volgens De Geest gingen deze “classicistische” critici op zoek naar eenheid tussen vorm en inhoud én beschouwden ze het gedicht als één coherent geheel (zie Herreman 1951a). Dit werd gedurende D'haens schrijverschap telkens problematischer. Het sterk fragmentarisch karakter van D'haens nieuwste bundel is hierbij het hoogtepunt: “*Mirages* vormt [...], misschien nog meer dan de vorige bundels, een duidelijk probleem.” (Ibidem)

De nieuwe leeshouding voor D'haens poëzie, die De Geest overigens niet ‘postmodern’ noemt, houdt volgens hem een acceptatie in van de onmogelijkheid van een vaste betekenis, harmonische samenhang of eenduidig verhaal. (De Geest 1990: 266) Het “klassieke ideaal van een evenwichtige, geheel inzichtelijke structuur” wordt door D'haen ondermijnd; ieder gedicht is, net als ieder mens, vergankelijk en wordt geleidelijk “geërozeerd”. (Ibidem) Daarnaast vraagt D'haens poëzie om aandacht “voor het vreemde woord, de aparte spelling en vooral de eigenaam”.¹⁶ De werking van deze eigennamen beschrijft De Geest op een derridiaanse wijze: “Zij weerstaan de lezer, zoals ze in zekere zin ook aan de (con)tekst weerstand bieden. Op die manier hebben ze, om zo te zeggen, een stollend effect en kaderen ze volledig in de uitzonderlijke aandacht voor de talige materialiteit.” (Ibidem) Ook Claes benoemde de weerstand in D'haens teksten, die volgens hem met name opgewekt wordt door de “spelling De Vries-Te Winkel [...] Zo'n spelling roept weerstanden op”. (Claes 1986: 12) Ten slotte is het volgens De Geest van belang te beseffen dat D'haens gedichten “talige experimenten” zijn, “een haast geslachtelijke omgang met klanken en woorden.” (De Geest 1990: 267) D'haen wordt hiermee aan de kant van de experimentelen gepositioneerd. Een ontwikkeling die, met het plaatsingsdebat uit de jaren '50 en '60 in het achterhoofd, opvallend genoemd kan worden. In 1994 zou Paul Claes in het

¹⁶ Vergl. de rol van eigennamen in postmoderne poëzie, o.a. in verband met het gefragmenteerde ik. (Vaessens & Joosten 2003: 56)

Kritisch Literatuur Lexicon opnemen: “Terwijl men in het hoogtij van de experimentele beweging de dichteres als typische vertegenwoordigster van de oude garde had bekritiseerd, blijkt haar werk nu op zijn minst even ‘talig’ te zijn als dat van de avant-garde.” (Claes 1994)

In 1987 had Hedwig Speliers ook over “het *probleem* Christine D’haen” geschreven. (Speliers 1992: 23, originele cursivering) Speliers, die bekend stond om zijn “afkeer voor allerlei verarmingsverschijnselen in de poëzie zoals neorealisme, neoromantiek, parlando, anecdotiek” en regelmatig zijn voorkeur uitsprak “voor dichters die poëticaal het taalbewuste, het cognitieve en het structurele aspect in hun werk onderstrepen” (Idem: achterflap), besprak de poëzie van D’haen in *De tong van de dichter. Een modellenpoëtica*, een in boekvorm verschenen nummer van tijdschrift *Kruispunt*.¹⁷ De ambigue aard van de poëzie, “tussen traditionalisme en modernisme” in, zorgde er volgens Speliers voor dat “de dichteres ons door haar werk met fundamentele problemen van de dichtkunst in het algemeen en de ontwikkeling van haar eigen dichtkunst confronteert.” (Idem: 24) De traditionele kritiek na de Tweede Wereldoorlog uitte aanvankelijk alleen maar lof voor D’haens dichtkunst. Speliers noemt Urbain van de Voorde, Raymond Herreman, Jos de Haes, C.J.E Dinaux, Albert Westerlinck en Mathieu Rutten. Maar na de bundel *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* (1966) nam de lovende respons uit de traditionele hoek af. Westerlinck keerde zijn vroegere paradepaardje zelfs helemaal de rug toe en noemde D’haen een “ontspoord talent”. (Geciteerd in: Speliers 1992: 27) In *Ick sluit van daegh een ring* (1975) vingden critici “de eerste modernistische signalen” op en haakten ook de laatste traditionele aanhangers af, waardoor het stil werd in de receptie van de poëzie. (Speliers 1992: 31) (Zie paragraaf 3.1.) Volgens Speliers was het probleem ontstaan dat D’haens poëzie niet meer succesvol getoetst kon worden aan de klassieke poëtica. De poëzie kon niet meer gelezen worden vanuit een traditioneel repertoire. Met de verschijning van *Onyx* (1983) luidde D’haen definitief een “linguïstisch-structuralistische” periode in, waardoor de “paradigmatische omwenteling” in haar dichterschap voor Speliers een feit was: D’haen had “het eigentijdse de voorkeur [verleend], wat impliceert dat zij een moderne dichteres is geworden.” (Idem: 33 en 45 en 47) Mede dankzij een structuralistische wending in haar poëtica, die ze in besprekingen van haar eigen en andersmans poëzie verfijnde, brak ze met “de geslotenheid van het traditionele vers”

¹⁷ Speliers publiceerde eerder het essay “L’enseigne du Gersaint. Over het magnum opus van Christine D’haen” in twee delen in: *Poëziekrant*, jaargang 12, nummer 2 (1987), p. 14-16 en *Poëziekrant*, jaargang 12, nummer 3 (1987), p. 12-14. Na “een omwerking en actualisering” publiceerde Speliers het essay in: Hedwig Speliers, 1992 *De tong van de dichter. Een modellenpoëtica*, speciaal nummer van *Kruispunt*, jaargang 33, nummer 148, p. 23-60.

en stond “het pad van het dichterlijke avontuur en het persoonlijke experiment” voor haar open. (Idem: 46) Het hoogtepunt van deze ontwikkeling lag volgens Speliers, net als De Geest beargumenteerde, in *Mirages* (1989). (Ibidem) “Christine D’haen evolueert van traditionalisme naar modernisme, van klassieke naar linguïstische dichtkunst” (Idem: 49) en men wist niet meer *hoe* haar poëzie gelezen diende te worden. De kritiek kreeg het moeilijk in haar appreciatie van D’haen; ze was een probleem geworden. (Idem: 59)

De argumentatie en het gebruik van de term “probleem” door De Geest en Speliers, doet denken aan het eerder aangehaalde boek *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* (2003) van Thomas Vaessens en Jos Joosten. Volgens Vaessens en Joosten duidt voornamelijk de ontoereikendheid van traditionele leesstrategieën op postmoderne poëzie. Deze leesstrategieën, zoals *close reading*, New Criticism en in Nederland de analysemethode in en rondom het tijdschrift *Merlyn*, hadden als einddoel een op coherentie en samenhang gerichte interpretatie te bereiken. Literatuur die zich op deze manier niet meer adequaat laat becommentariëren en zich tegen een dergelijke, op modernistische leest geschoeide lezing verzet, is volgens de twee auteurs postmodern. (Vaessens & Joosten 2003: 28) Postmoderne poëzie is een vorm van literatuur die door onder andere niet-narratieve, fragmentarische en associatieve elementen niet bevredigend geanalyseerd kan worden met traditionele leesstrategieën. Hierdoor problematiseert postmoderne poëzie wat Vaessens en Joosten noemen “moderne vanzelfsprekendheden”. In bovenstaande bespreking van *De Kwadratuur van de Onyx* (1986) van Paul Claes kwamen enkele van deze “problemen van de postmoderne poëzie”, zoals Vaessens en Joosten ze noemen, reeds aan de orde. Ook in de receptietekst van De Geest worden deze problemen geïmpliceerd. Overeenkomstig met Vaessens en Joosten, stellen Claes, De Geest en Speliers een vernieuwde leeshouding voor om de ‘struikelblokken’ in D’haens poëzie te vermijden.

Claes, De Geest en Speliers maken duidelijk dat D’haen halverwege de jaren ’80 een nieuwe literaire positie had ingenomen. Met het postmodernisme aan haar zij, was ze aan de kant van de avant-garde gaan staan. Tom van Deel schreef in 2003 over deze periode: “Op dat moment was D’haen, die wars van elke moderniteit zich beriep op Vondel en Milton, in oude spelling schreef en zich bediende van de barokke en classicistische retoriek, al geëvolueerd van een traditionele tot een misschien zelfs postmodern te noemen, tekstenverwerkende dichter, die het experiment [...] allerminst schuwde.” (Van Deel 2003)

5.9 Juryrapporten: nuancering op postmodernistische leeshouding

Zoals duidelijk werd in bovenstaande besprekingen zorgden Claes, De Geest en Speliers in de jaren '80 voor de recuperatie van D'haen als postmodernistische dichter. Dit betekende echter geenszins dat in alle receptieteksten uit die tijd D'haen gepositioneerd werd als postmodernistisch. In tegendeel, in een groot deel van de corpusteksten uit en na de jaren '80 wordt D'haen ontvangen en beschreven als een traditionele en klassieke dichteres. Vooral in niet-academische media, zoals landelijke en regionale kranten, bleef een postmodernistische leeshouding ten opzichte van D'haens poëzie afwezig. Twee duidelijke voorbeelden hiervan zijn de berichtgevingen omtrent de toekenning van de Cultuurprijs van de Stad Gent in 1987 en de Prijs van de Vlaamse Poëziedagen in 1990. De Vlaamse kranten *De Standaard* en *Gentenaar* berichtten in december 1987 naar aanleiding van het juryrapport dat D'haen de Cultuurprijs van Gent ontving voor haar "hooggestemde liefdeslyriek, geschreven in een beheerste traditionele vorm" (*Gentenaar* 1987) en "met reminiscenties aan de antieke mythologie" (*De Standaard* 1987). Beide receptieteksten benoemen een ontwikkeling in haar poëzie ("aanvankelijk [...] gaandeweg"), maar laten postmodernistische, experimentele of avant-gardistische elementen buiten beschouwing.

Nog opvallender is het ontbreken van zulke receptietermen in de berichtgeving omtrent de Prijs van de Vlaamse Poëziedagen, die D'haen in 1990 ontving. De prijs werd haar toegekend voor *Mirages*, de bundel die De Geest ertoe had aangezet een nieuwe leeshouding aan te nemen, maar opvallend genoeg legde de *Gazet van Antwerpen* de nadruk juist op de traditie: "[Met de prijs] bekroont de jury het werk van een oudere dichteres, die gedurende een kleine halve eeuw opvallend trouw is gebleven aan een traditionele poëtica." (*Gazet van Antwerpen* 1990)

5.10 Groeiende bekendheid

Anne Marie Musschoot legde in 1983 in het boek *Literatuur. De twintigste eeuw* uit dat D'haens onbekendheid vóór 1983 samenhang met het feit dat traditioneel gerichte dichters gedurende de voorgaande decennia in de schaduw waren gebleven of maar heel korte tijd en in beperkte kring de aandacht hadden getrokken. (Musschoot e.a. 1983: 102) Alleen uitzonderlijk talentrijke traditionele dichters konden volgens haar in die periode er in slagen vanuit de literaire periferie hun stem te laten horen. Eén van die uitzonderingen was Christine D'haen. (Ibidem) Na de verschijning van *Onyx* werd het duidelijk dat D'haens stem inderdaad

gehoord werd. Aan het eind van de vierde periode van D'haens dichterschap gebeurde wat Berghuis en Carette aan het begin van deze periode hoopten en voorspelden: D'haen kreeg erkenning in Nederlandse receptieteksten en bleef daarmee het centrum van het literaire landschap benaderen. Zoals eerder vermeld, laat Van Renssens proefschrift zien dat D'haen de vierde meest besproken Vlaamse dichter en de meest besproken Vlaamse dichteres in Nederland was tussen 1980 en 1995. (Van Renssen 2011: 334)

In 1989 omschreef de Nederlandse Hans Warren de bundel *Onyx* als één van de “belangwekkendste poëziebundels van het bijna verstreken decennium” (Warren 1989) en het Nederlandse opinieweekblad *De Tijd* noemde D'haen in navolging van Johan Polak “de grootste levende dichteres van België”. (C.S. 1990: 38) Niet alle kritiek uit het Noorden was echter louter positief. Warren noemde D'haens poëzie in hetzelfde artikel “gekunsteld”, “onbezield” en “overdadig”. Hij schreef dat de bundel *Mirages* irritatie bij hem opwekte en hij stelde: “In vrijwel alle gedichten wordt op een prachtige manier niets gezegd.” (Warren 1989) *De Tijd* uitte kritiek op de vele aantekeningen achterin *Mirages* en schreef dat D'haen zelden met een beeldende visie weet te verleiden. (A.Z. 1990: 38)

Ook in Vlaanderen bleef D'haens bekendheid groeien. De herwaardering van haar werk door de uitgave van *Onyx* en de aandacht voor haar poëzie binnen een postmodernistische leeshouding zorgden ervoor dat haar poëzie met terugwerkende kracht ook in de schijnwerpers kwam te staan. Zo selecteerden Brems en De Geest haar debuutbundel *Gedichten* voor het overzicht “Een keuze uit de dichtbundels uit 1951” in hun poëziesliteratuurgeschiedenis *Wij bloeien maar bloeien vergeefs* (1988). (Brems & De Geest 1988: 116) De keuze voor deze bundel, naast *Aan de zelfkant* van Marcel Beerten, *Hoog water* van Albert Bontridder, *Een kleine ruïnemuziek* van Remy C. van de Kerckhove en *De gelieven* van Urbain van de Voorde, is opvallend omdat het destijds niet in de handel was verschenen. Brems en De Geest werden bij het samenstellen van de lijst duidelijk beïnvloed door D'haens positie aan het eind van de jaren '80.

Ook in Nederland werd er teruggeblikt op de tijd dat D'haen nog ‘onbekend’ was. Schrijver en columnist Hugo Brandt Corstius schreef onder het pseudoniem Battus over D'haen: “Ik had haar graag als een geheime zonde voor mezelf gehouden.” (Geciteerd in: Vandevoorde 1998a) Ook de Nederlandse dichter, prozaschrijver en criticus Pierre H. Dubois blikte terug. In zijn memoires *Memoranda. Retour Amsterdam-Brussel (1942-1952)* schreef hij dat hij in de jaren '50, toen hij als literair adviseur voor uitgeverij Meulenhoff werkte, de Vlaamse dichteres Christine D'haen “ontdekte”. Zijn plannen werden echter “gedwarsboomd” omdat de uitgever “het niet opportuun [vond] haar verzen te publiceren”. (Geciteerd in: Van

Hulle 1990) Het is duidelijk dat Dubois met deze anekdote niet alleen D'haen strategisch wil positioneren, maar ook zichzelf: hij gebruikt het 'succes' van D'haen in de jaren '80 om zijn bekwaamheid en inzicht als literair adviseur tentoon te stellen. Duidelijk is ook dat dit soort terugblikkende receptieteksten bewijzen dat D'haens centrale positie in het literaire landschap van de jaren '80 een feit was.

De bekendheid van en de waardering voor D'haens poëzie werd zelfs zo groot, dat sommigen een toekenning van de grootste en meest prestigieuze prijs van Vlaanderen en Nederland voorspelden. Hans Vandevoorde was bijvoorbeeld zeer lovend over *Onyx* en voorzag een succesvolle toekomst voor deze "poeta doctus": "[W]at mij betreft is de volgende met de Prijs der Nederlandse letteren te bekronen auteur bekend." (Vandevoorde 1988: 9) Vier jaar later zou hij gelijk krijgen.

6. 1991-2000

Bundels

1992: *Merencolie*, Amsterdam: Querido

1995: *Morgane*, Amsterdam: Querido

1995: *Tien dizains*, Landgraaf: Herik.

1996: *Dodecaëder. Twaalf douzains*, Gent: Ergo Pers

1998: *Bérénice. Vier-en-twintig neniën*, Deventer: Brokaat

1998: *Dodecaëder/Dantis meditatio*, Amsterdam: Querido

2000: *Leda*, Apeldoorn: Eikeldoorpers

Prijzen

1991: Anna Bijnsprijs voor haar gehele oeuvre

1992: Prijs der Nederlandse Letteren voor haar poëzie

6.1 Grootste bekendheid

De vijfde fase van D'haens oeuvre wordt gekenmerkt door een explosie aan bekendheid voor de dichteres in Vlaanderen en Nederland. Deze ontwikkeling in de receptie werd veroorzaakt door de Prijs der Nederlandse Letteren, die op 28 oktober 1992 door koningin Beatrix aan D'haen werd uitgereikt. De toekenning werd op 23 juni 1992 bekend gemaakt in een persbericht, waarna het aantal receptieteksten begon te stijgen. D'haens bekendheid groeide deze periode ook door de publicatie van boeken buiten het poëziegenre. Aan het eind van de jaren '80 was het eerste deel van haar autobiografisch prozareek verschenen, *Zwarte sneeuw* (1989), en had ze in 1989 voor haar omvangrijke studie over Guido Gezelle, *De wonde in 't hert* (1987), de Henriëtte de Beaufortprijs ontvangen. In de jaren '90 publiceerde D'haen nog vijf delen autobiografisch proza: *Duizend-en-drie* (1992); *Een brokaten brief* (1993); *Schouwtoneel* (1994); *Een paal, een steen* (1996) en *Kalkmarkt 6* (1999). Daarnaast verscheen een tweede bloemlezing van D'haens hand, *Het geheim dat ik draag* (1998) (een vernieuwde uitgave van *Ik ben genoemd meisje en vrouw* (1980)) en een bundel opstellen over Guido Gezelle, *Het Schrijverke* (1997). In 2003 werd het laatste deel van de autobiografische reeks uitgebracht, *Het huwelijk* (2003). Daarnaast werden de zeven autobiografische boeken, plus vier nieuwe boeken, gebundeld in *Een uitgespaard zelfportret* (2004), waarvoor D'haen in 2007 voor de tweede maal de Henriëtte de Beaufortprijs ontving. De relatie tussen D'haens

poëzie en proza is complex en zorgde zowel voor extra als negatievere kritiek voor de poëzie.

In deze fase bevond D'haen zich door de Prijs der Nederlandse Letteren, de publicatie van haar proza en de introductie van een postmodernistische leeshouding door Claes, De Geest en Speliers het dichtst bij het centrum van het literaire veld dat ze ooit zou zijn. Dit is te zien aan het corpus: meer dan 40% van alle corpusteksten is afkomstig uit deze periode en de fase bevat twee sleutelmomenten.

6.2 Anna Bijnsprijs: het vrouwelijke

In 1991 was Christine D'haen de eerste Vlaamse auteur die de Anna Bijnsprijs ontving, een oevreprijs die tweejaarlijks afwisselend wordt toegekend aan proza en poëzie van een Nederlandstalige schrijfster. D'haen kreeg de prijs toegekend voor haar poëzie. Opvallend zijn de *mentions* “Vasalis” en “Ida Gerhardt” in het juryrapport. De jury vergeleek de kwaliteit van D'haens poëzie met die van de twee Nederlandse dichters, maar benadrukte dat D'haen nooit de erkenning daarvoor heeft ontvangen. (Van Soest 1991: 69) De reden voor de beperkte bekendheid van D'haens gedichten werd vervolgens in verschillende receptieteksten bij D'haen zelf gelegd. D'haen stond bekend als een auteur die publiciteit rond haar persoon afwees en niet graag in de schijnwerpers stond. De *mention* “Zuster Bertken”, een Nederlandse kluizenares en dichteres uit de vijftiende eeuw, is typerend voor dit imago. D'haen gebruikte de ‘stem’ van Bertken al vroeg in haar schrijverschap (Dinaux 1961: 256) en zou in latere werken ook aan haar refereren (*Morgane* (1995)), waardoor de met Bertken geassocieerde teruggetrokkenheid en eenzaamheid D'haen en haar poëzie zouden typeren. (Groenewegen 1995 en Claes 2011a: 67) In interviews sprak D'haen bewonderend over de dichteres en benijdde ze haar jarenlange afzondering. Marjo van Soest berichtte na de toekenning van de Anna Bijnsprijs dat D'haen zelfs een Zuster Bertkenprijs wilde ontvangen: “De dichter is blij met de [Anna Bijns]prijs, maar verklaart desgevraagd dat ze zou wensen dat er voor mensen als zij de Zuster Bertkenprijs in het leven geroepen zou worden, naar de non die zich in 1427 vrijwillig 57 jaar lang, tot aan haar dood, liet opsluiten. De beloning van deze prijs zou volgens D'haen moeten bestaan uit een langdurige opsluiting om in alle rust aan haar oeuvre te kunnen schrijven.” (Van Soest 1991: 69) Deze opmerkingen benadrukken D'haens gewenste *posture* als afgezonderde, onafhankelijke en studerende dichter. (Zie paragraaf 7.5)

Paul Claes schreef in het juryrapport van de Anna Bijnsprijs dat D'haen de prijs ontving voor haar poëzie, die zich kenmerkt “door een ongewone eruditie, een groot poëzie-technisch vernuft, een enorme taalrijkdom en een vrouwelijke verbeeldingskracht van een

ongeziene zinnelijke en zintuiglijke geladenheid.” (Van Gool 2009) De “vrouwelijke verbeeldingskracht” die D’haens poëzie werd toegeschreven hing samen met het doel van de Anna Bijnsprijs, namelijk het bekronen van een oeuvre dat in stijl, vorm en thematiek uiting geeft aan de realiteit en de verbeeldingswereld van vrouwen.

De toekenning van de prijs zorgde voor een toename in aandacht voor ‘het vrouwelijke’ in D’haens oeuvre, met speciale nadruk op ‘het erotische’ en ‘het seksuele’. Een citaat van D’haen uit een brief aan Paul Claes werd hierbij soms (deels) aangehaald: “Wij schrijven gedichten omdat we in gedichten dezelfde liefdesverenigingen kunnen bewerken als met ons lichaam: paringen van klanken, versmeltingen, verleidingen, distanties en hevige toenaderingen van syntaxis, onderwerpingen en beheersingen van casussen, ornamenten en exhibitie, geheime uitstallingen van verboden objecten, terughouding en overgave, castraties en deliria: la poésie fait tout et plus que tout.” (Opgenomen in: Claes 1986a) Ook in interviews kwam de nadruk te liggen op ‘het vrouwelijke’ en ‘het seksuele’. Zo publiceerde het feministische opinieblad *Opzij* naar aanleiding van de prijs een interview met D’haen met de titel “‘De relatie tussen seksualiteit en lyriek heb ik al vroeg geraden’, Anna-Bijnsprijs voor dichteres Christine D’haen”. (Van Soest 1991: 68-70) Uit verschillende vragen die Marjo van Soest aan D’haen stelde wordt de positie van het tijdschrift duidelijk. Soest wilde zowel de vrijgevochten en controversiële kant van D’haens poëzie benadrukken als de moeilijkheden voor een dichteres in de jaren ’50 aan de kaak stellen, maar lijkt niet geheel op de hoogte te zijn van de feiten: “U bent wegens de vrijmoedigheid van uw eerste erotische gedichten bekritiseerd. Om die reden is zelfs een eerste bundel uit 1951 niet verspreid. Hoe kijkt u daarop terug? Was een man hetzelfde overkomen?” D’haen antwoordde: “Ik weet niet zeker of ik bekritiseerd ben wegens de vrijmoedigheid van mijn erotische gedichten. Ik heb ervoor de eerste Arkprijs van het vrije Woord gekregen!” (Idem: 69) Opvallend genoeg schreef Van Soest, ook al corrigeerde en nuanceerde D’haen haar vraag in 1991, hetzelfde in een artikel in *Vrij Nederland* in 1994. Van Soest voerde wederom de woorden “erotisch” en “vrijmoedig” als reden aan voor het feit dat D’haens debuutbundel niet werd verspreid. (Van Soest 1994: 46) Het beeld van D’haen als ‘vrijgevochten’ vrouw leek Van Soest in stand te willen houden.

Daarnaast leidde de toekenning van de Anna Bijnsprijs tot vernieuwde aandacht voor de bloemlezing die D’haen in 1980 had samengesteld onder de titel *Ik ben genoemd meisje en vrouw. 500 gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde*. De thematiek die D’haen in dit boek behandelde en uitspraken die D’haen destijds deed over de bloemlezing, werden naar aanleiding van de Anna Bijnsprijs in receptieteksten boven water gehaald. Deze

uitspraken werden vervolgens gekoppeld aan D'haens poëzie. Marcel Van Nieuwenborgh citeerde D'haen bijvoorbeeld op 1 oktober 1991 in *De Standaard*: “Daar de poëzie een van de belangrijkste wijzen van kennen is, is deze in poëzie gekende vrouw de ware en de echte’, gaf Christine D'haen zelf ooit als haar mening te kennen, toen ze een bloemlezing van gedichten over de vrouw samenstelde. Dat zal ook wel voor haar eigen poëzie gelden.” (Van Nieuwenborgh 1991) We zullen zien dat receptieteksten vaker uitspraken van D'haen gebruikten om conclusies te trekken over haar poëzie. Vooral citaten uit D'haens autobiografisch proza werden in de jaren '90 ingezet om D'haens poëzie te duiden.

6.3 Prijs der Nederlandse Letteren

Op 28 oktober 1992 werd de prestigieuze Prijs der Nederlandse Letteren, die om de drie jaar door het Comité van Ministers van de Nederlandse Taalunie wordt toegekend, door koningin Beatrix aan D'haen uitgereikt. Tijdens de prijsuitreiking werd het jurydossier beschikbaar gemaakt. D'haen was de eerste vrouw die de prijs in ontvangst mocht nemen en de toekenning vormde een hoogtepunt in haar schrijverschap en receptiegeschiedenis. Critici in Vlaanderen en Nederland besteedden naar aanleiding van de toekenning aandacht aan haar poëzie en blikten terug en vooruit op haar schrijverschap. De bekendheid die D'haen had opgebouwd, met als krachtige stimulansen de publicatie van de verzamelbundel *Onyx* en de nieuwe benadering van haar poëzie door Claes, *De Geest en Spelers* in de voorgaande periode, kende na de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren een climax, waardoor D'haen in de jaren '90 de meest centraal geplaatste positie in het literaire landschap had die ze ooit zou innemen.

In dit hoofdstuk bespreek ik de opvallendste kenmerken van de reacties op de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren (ook wel “de Grote Prijs” of “de Prijs” genoemd). Het jurydossier speelde een hoofdrol in de receptie van D'haens poëzie in de eerste helft van de jaren '90 en bestaat uit de toespraak van koningin Beatrix, het dankwoord van D'haen, het juryrapport en het persbericht. Een uitgebreide versie van het dossier, als bibliofiel boek uitgegeven door de Nederlandse Taalunie in een oplage van 500 genummerde exemplaren, bevat daarnaast zes persoonlijke teksten van juryleden Anne Marie Musschoot, Ed Leeflang, Herman de Coninck, Benno Barnard, Geert van Istendael en Dick van Halsema. Het jurydossier is een sleutelmoment, al dan niet hét sleutelmoment, in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie, omdat het zorgde voor de grootste bekendheid die D'haens poëzie zou genieten, omdat het receptietermen gebruikt die critici tot na D'haens leven

zouden herhalen en omdat het een postmodernistische leeshouding voor D'haens poëzie definitief bevestigt.

6.4 Uniek en eigenzinnig

De receptietermen “uniek” en “eigenzinnig” beleefden door het juryrapport een opleving in de receptieteksten in de jaren '90. De unieke positie van D'haen was na de afsluiting van het plaatsingsdebat in het Vlaamse literaire landschap al vaker aan de orde gekomen in Vlaamse receptieteksten. Zo werden haar “heel eigen stem” (Brill 1960: 163) en “zelfstandige plaats” (Dinaux 1961: 258) meermaals geroemd. Er werd geschreven dat ze “temidden van de huidige poëzie-stromingen geheel apart” stond (Ibidem) en Paul Claes schreef in het juryrapport van de Anna Bijnsprijs in 1991: “Uit alles blijkt dat het oeuvre van Christine D'haen uniek is in de Nederlandse letteren.” (Van Gool 2009)

Het rapport van de Prijs der Nederlandse Letteren benadrukte deze afzijdige, unieke positie. In haar toespraak stelde koningin Beatrix dat D'haen slechts erkenning genoot “in selecte kring”, door “mensen die ervoor openstaan”. (Nederlandse Taalunie 1992) De jury noemde het oeuvre van D'haen “eigenzinnig” en stond stil bij “de uitzonderlijke positie die deze uitheemse verschijning inneemt in de Nederlandstalige letterkunde.” (Nederlandse Taalunie 1992) De speciale positie van D'haens poëzie zag de jury echter ook als reden voor nog meer afzondering: “[H]aar ontwikkeling [is] een volkomen authentieke geweest, dwars tegen de dominerende ontwikkelingen in en met als instrument een gedurfde, moedwillige gekunsteldheid die, gecultiveerd in onmodieuze afzondering, betaald werd met nog meer afzondering.” (Idem) De afzijdigheid moest echter wel genuanceerd worden volgens de jury. D'haens poëzie kende een afzijdige positie in het literaire landschap, maar stond niet geheel los van haar omgeving: “In de geschiedenis van de Nederlandstalige poëzie na de Tweede Wereldoorlog zijn dichterschap en werk van Christine D'haen een geval apart. Zich ontwikkelend buiten groepsvorming en literaire mode om - geen interview of het komt ter sprake - heeft ze een oeuvre tot stand gebracht dat, in zijn ogenschijnlijke afzijdigheid van de literaire actualiteit, - in sommige stadia van zijn ontwikkeling - de ontwikkelingen in groter verband niettemin nauw blijkt te raken.” (Idem)

De tweezijdigheid van D'haens poëzie (afzijdig én betrokken bij andere literaire ontwikkelingen) werd in het juryrapport verbonden aan de ontwikkeling in haar dichterschap. Net zoals Hugo Brems en Dirk De Geest een jaar ervoor beschreven in *‘Opener dan dicht is toe’* (Brems & De Geest 1991: 75), stelde de jury van de Prijs dat D'haens poëzie aandacht kreeg in de jaren '50, vervolgens niet meer “als belangrijk [werd] erkend” in de jaren '60 en

'70, om ten slotte in de jaren '80 en '90 weer in de schijnwerpers te worden gezet: "In het laatste decennium is gebleken dat deze schijnbare tocht terug de poëzie van Christine D'haen op een punt heeft gebracht waar juist haar verbindbaarheid met hoogst actuele literaire vraagstellingen in het oog springt." (Nederlandse Taalunie 1992)

In de receptie van de toekenning van de prijs werd de nadruk van de jury op de unieke positie van D'haens poëzie opgevolgd. Er werd bijvoorbeeld geschreven over de "aparte positie" (Vervliet 1993) en het "eigengereid poëzieconcept" (Van der Hoeven 1993: 571) van D'haens werk. Eén van de weinig positieve receptietermen in het kritische artikel van Guus Middag in het *NRC Handelsblad* is het woord "uniek". (Middag 1992) Verschillende kranten namen het zinsdeel "onmodieuze, volstrekt eigenzinnige toon en thematiek" letterlijk over uit het persbericht (o.a. Van Deel 1992). Anderen gaven er hun eigen draai aan, bijvoorbeeld Karel Segers, die stelde dat de "onmodieuze toon" van D'haens poëzie de reden was dat de poëzie "slechts een handvol bewonderaars" kende, zoals Polak en Claes. (Segers 1992) Door middel van een donker-licht-metafoor verwoordde Segers vervolgens die afzijdige positie van D'haen in het literaire landschap: "Meer dan 35 jaar heeft haar poëtisch werk in de schaduw gestaan van experimentele, nieuw-realistische en nieuw-romantische nieuwlichters." (Segers 1992) Dat dit inderdaad het geval was, bewijst Bernard Dewulf in *De Standaard*. Naar aanleiding van het persbericht over de toekenning van de Prijs wijdde hij een pagina aan de dichteres: "Het vermoeden bestaat dat D'haens werk niet gegrift staat in het geheugen van een ruim publiek. Daarom vindt u op deze bladzijde een selectie uit haar werk en haar uitspraken." (Dewulf 1992b)

Niet alleen het 'idee' dat D'haens poëzie uniek was en een afzijdige positie innam in het literaire landschap werd opgevolgd, ook de uit het juryrapport en persbericht afkomstige receptieterm "eigenzinnig" kende een grote aanwezigheid in de receptieteksten. Bernard Dewulf schreef in *De Morgen*: "Eigenzinnig: het woord is van toepassing op bijna alles wat Christine D'haen publiceerde. Niets staat ooit geheel los van zijn tijd en zijn omgeving, maar het werk van D'haen lijkt haast een uitzondering te vormen op die onontkoombaarheid. Zeker haar poëzie heeft weinig van doen met wat vandaag ten onzent wordt geschreven. Dat valt snel op." (Dewulf 1992a: 15) Ook Guus Middag beschreef "een zekere eigenzinnigheid, die [...] vanaf het begin in haar poëzie te vinden is" (Middag 1992) en Doorman benoemde de "erudiete eigenzinnigheid" en "het eigenzinnige karakter van haar poëzie" (Doorman 1993). Twee jaar na de prijs nam Paul Claes de term op in het *Kritisch Literatuur Lexicon*: "Gaandeweg is haar poëzie [...] zo eigenzinnig geworden dat zij nog moeilijk in een hedendaagse stroming plaatsbaar is". (Claes 1994)

Het woord “eigenzinnig” speelt overigens een interessante rol in de categorisering die ik uiteenzette om receptietermen op normativiteit in te delen. (Zie paragraaf 1.2.5) Het wisselt namelijk per corpustekst of de term normatief, semi-normatief of niet-normatief wordt gebruikt. Geregeld wordt het ingezet om D’haens poëzie (schijnbaar) neutraal te beschrijven, waarbij de nadruk ligt op het feit dat de poëzie anders is dan alle andere poëzie in de Lage Landen. In andere teksten speelt de term een normatieve rol. In het artikel van Guus Middag gaat er bijvoorbeeld een negatieve klank uit van het woord, omdat het afwijkende van de poëzie als reden wordt gezien voor de ontoegankelijkheid en de onbekendheid van D’haens werk. Maarten Doorman daarentegen neigt in *De Volkskrant* meer naar de positieve betekenis van het woord: “Dichters heten individualisten te zijn. Men beschouwt het als een diskwalificatie als hun poëzie op die van een ander lijkt. Wanneer het unieke en onafhankelijke inderdaad een waarmerk is voor kwaliteit, dan zijn de gedichten van Christine D’haen uitzonderlijk goed.” (Doorman 1993) De betekenis van de receptieterm “eigenzinnig” wordt dus weerspiegeld in de manier waarop critici het gebruiken.

6.5 Verbazing

De eigenzinnigheid en vooral de unieke, afzijdige positie van D’haens poëzie zorgden voor één van de veelvoorkomende reacties op de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren: verbazing. D’haen was daarbij zelf één van de actoren die te kennen gaf verrast te zijn. In het dankwoord voor de Prijs schreef ze: “Ik ben blij dat mij deze waardevolle prijs wordt toegekend. Toen ik het vernam, was ik verbaasd, en vele mensen waren nog verbaasder. ‘Hoe is nu zoiets mogelijk!’” (Nederlandse Taalunie 1992) De reactie doet denken aan haar reactie op de Arkiprijs van het Vrije Woord, die ze een kleine halve eeuw ervoor ontving. D’haen schreef dat de mensen verrast reageerden op het feit dat zij de eerste was die deze controversiële prijs in ontvangst mocht nemen: “Ze zien mij verbaasd komen, de burgers.” (Geciteerd in: Van den Hoof 2010: 45) In 1992 lijkt er niet veel veranderd te zijn. Critici uitten hun verwondering en echoden de verbazing van anderen: “Toen Hugo Claus zes jaar geleden (na het roemrijke ‘Het verdriet van België’) uitgeroepen werd tot de beste Vlaamse auteur, vond iedereen dat vanzelfsprekend. Dat Christine D’haen nu woensdag door koningin Beatrix als zijn opvolgster wordt bekroond, heeft velen verrast. Wie dit toen had voorspeld, zou op hoongelach onthaald zijn.” (Segers 1992) Naast de vergelijking met Hugo Claus is vooral de laatste zin in dit citaat opvallend. Het was Segers blijkbaar ontgaan dat Hans Vandevoorde vier jaar eerder een artikel over D’haen had afgesloten met de voorspelling dat de dichteres de Prijs zou winnen. (Vandevoorde 1988: 9)

Vooraf in Nederland werd de toekenning van de Grote Prijs aan D'haen met verbazing ontvangen. Tom van Deel schreef in *Trouw* het “frappant” te vinden dat D'haen “nu in één rijtje figureert met andere winnaars van de Prijs der Nederlandse Letteren als Roland Holst, Bloem, Vestdijk, Gilliams, Lucebert, Claus en Kouwenaar”. (Van Deel 1992) En Guus Middag opende zijn “Portret van de winnares van de Prijs der Nederlandse Letteren” in het *NRC Handelsblad* met de veelbetekenende zin: “Wie is Christine D'haen? Christine D'haen is vooral onbekend.” (Middag 1992) Duidelijk is dat Middag voor een Nederlands publiek schrijft én dat hij kritisch is over D'haen. Hij had een andere winnaar verwacht: “Verrassend. Dat is wel het minste wat je kunt zeggen van de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren aan Christine D'haen.” (Middag 1992)

6.6 Waarvoor ontving D'haen de Prijs?

Een veelvoorkomende vraag die in de corpusteksten na de Prijs expliciet en impliciet werd gesteld was: waarvoor ontving D'haen eigenlijk de Prijs? Kenmerkend hiervoor is de titel van het artikel dat Jooris van Hulle op 25 juni 1992 in *De Standaard* publiceerde naar aanleiding van het persbericht over de Prijs: “Christine D'haen: wie werd bekroond?” (Van Hulle 1992b) Aangezien D'haen in 1992 zowel poëziebundels, prozaboeken, essays en een Guido Gezelle-biografie op haar naam had staan en in het reglement van de Prijs der Nederlandse Letteren staat dat de “prijs kan worden toegekend voor het gehele oeuvre van een schrijver of voor een apart werk in de genres poëzie, verhalend proza of drama” (Prijs der Nederlandse Letteren [z.j.]), vroegen critici zich af voor welk genre D'haen de Prijs ontving. Toen het jurydossier in oktober 1992 verscheen, leek de vraag beantwoord. Koningin Beatrix sprak namelijk: “Het is thans de tweede keer dat de prijs toevalt aan een vertegenwoordiger van de dichtkunst. [...] U ontvangt de prijs vooral als dichteres, ook al weten wij uit uw proza-werken dat die vorm van schrijven u evenzeer vertrouwd is.” (Nederlandse Taalunie 1992) D'haen liet in een interview merken er ook zo over te denken: “Mijn proza en poëzie zijn twee verschillende kanten van mijn kunnen. Toch beschouw ik mezelf vooral als dichteres. Ik geloof dat de Prijs op de eerste plaats een prijs voor mijn poëzie is.” (Segers 1992) Critici bleven zich echter afvragen waarvoor D'haen *precies* bekroond was. De afweging die Van Hulle maakte bleef geldig: waren het D'haens “meer traditionele dichtvormen”, haar “style docte”, of toch “de intellektualistische poëzie in de jongerenlijn Spinoy, Hertmans en Van Bastelaere. Wie werd uiteindelijk bekroond?” (Van Hulle 1992b)

6.7 Prijs voor postmoderne poëzie

Het juryrapport en het persbericht beschreven D'haens poëzie met een scala aan receptietermen. Haar gedichten werden bestempeld met woorden die elkaars tegengestelden lijken zoals “traditioneel” en “ontraditioneel” (enkel in het persbericht), “archaïserend” en “gematigde moderniteit”, “klassieke poëtica” en “experiment”. (Nederlandse Taalunie 1992) Opvallend is de nadruk die de jury legde op de meest actuele ontwikkeling in D'haens poëzie. Volgens het juryrapport maakte de verzamelbundel *Onyx* “een ontwikkeling in D'haens werk zichtbaar waarin een traditioneel soort van interpreteerbaarheid wijkt voor beweeglijker en diffuzer [sic] mogelijkheden van betekenisvorming. Het intertekstuele vermogen van het gedicht wordt daarbij uitgebuit; het gedicht wordt door de citerende en refererende dichteres aangesloten op een netwerk van oudere teksten en tekstsoorten die even suggestief als onbestemd hun schaduwbreng hebben in de nieuwe tekst. In deze rijke fusie zijn de verbindingsmogelijkheden legio”. (Idem) Het accent op de intertekstualiteit en brede betekenisvorming doet denken aan Claes, De Geest, Speliers en de koppeling van D'haens poëzie aan het postmodernisme. Het verbaast dan ook niet dat de volgende alinea opent met: “Wie het werk van Christine D'haen in deze belichting ziet, ziet een poëzie die op allerlei punten raakt aan *up to date* literatuuropvattingen waarin begrippen als intertekstualiteit en postmodernisme een hoofdrol spelen. De critici Paul Claes en Hedwig Speliers hebben, met alle verschil in aanpak en uitkomst, beiden daarop gewezen.” (Idem) Naast “Paul Claes” en “Hedwig Speliers” past ook de later genoemde *mention* “Derrida” bij de receptie uit de voorgaande fase.

Speliers zou later de *mention* van zijn naam in het juryrapport van de belangrijke prijs van Vlaanderen en Nederland gebruiken om zichzelf strategisch te positioneren als hoogstaande en invloedrijke criticus. In een “In Memoriam” tekst over D'haen in *Poëziekrant* in 2009 schreef hij over de *mentions* “Paul Claes” en “Hedwig Speliers”: “Nu bleek dat de jury in haar keuze van Christine D'haen sterk door hen was gestimuleerd en in haar formulering stevig leunde op hun kritische schouders. De jury sprak over intertekstualiteit en postmodernisme in het latere werk van Christine”. (Speliers 2009: 59) Speliers gaf zichzelf terecht dit subtiele (want hij schrijft in de derde persoon) schouderklopje. Het Comité van Ministers van de Nederlandse Taalunie liet zich inderdaad leiden door de verandering in leeshouding die Speliers en Claes (en mijns inziens ook De Geest) hadden veroorzaakt. Bovendien haakte de receptie van de toekenning van de Prijs ook in op deze “*up to date*” en postmodernistische benadering van D'haens poëzie. Hugo Brems gaf in 1993 bijvoorbeeld

een Derridaanse analyse van D'haens sonnetten, waarin volgens hem “spiegeleffecten en ambivalenties [zijn] gecomprimeerd” en “het zelf en de andere, het hier en elders, nu en toen, man en vrouw, het hogere en het lagere elkaar voortdurend achternazitten, oproepen en verbergen.” (Brems 1993a: 396) Karel Segers was explicieter toen hij in 1992 in een interview in *Belang van Limburg* aan D'haen de vraag stelde: “Een prijs voor moeilijke, postmoderne poëzie die je pas kan lezen als je er encyclopedieën en woordenboeken bijhaalt, als je Grieks-Latijnse en (in uw geval) Bijbelstudie gedaan hebt?” (Segers 1992)

De *mention* “Paul Claus” werd ook naar aanleiding van het juryrapport in de daarop volgende receptie aangehaald. Guus Middag nam het bijvoorbeeld op in zijn artikel in het *NRC Handelsblad* en combineerde het met receptietermen die, net als de *mention*, in de jaren '80 opkwamen en door het juryrapport werden onderstreept: “[Er zijn] artikelen van essayisten als Speliers en Claes die ons duidelijk kunnen maken dat het in D'haens poëzie niet meer draait om ‘reactionaire grapjes’ [Middag verwijst hiermee naar: Brems & De Geest 1991: 75, KvdS], maar om actuele intertekstualiteit en hedendaags postmodernisme. De dichteres zelf moet niet al te veel hebben van zulke toeëigeningen (‘ach, die termen’) en gaat gewoon haar eigen gang.” (Middag 1992) Benno Barnard besteedde in *De Morgen* het meeste aandacht aan een postmodernistische lezing van D'haens poëzie. Hij schreef over “een geestige deconstructie” die verborgen zit in het gedicht ‘Domus’ en de “postmodernistische puzzel” in het gedicht ‘Daimoon megas’. (Barnard 1993) Daarnaast verbindt hij D'haens archaische spelling aan het postmodernisme: “Door veertig jaar gelden *daimoon* op zijn Grieks te spellen, was ze het postmodernisme eigenlijk veertig jaar voor”. (Idem) Barnard lijkt haar soort ‘postmodernisme *avant la lettre*’ echter meer te waarderen dan het ‘postmodernisme van vandaag’: “[A]nders dan de teksten van allerlei postmodernistische apparatsjiks (‘teksten’: dat woord waarvan het copyright bij haar lijfexegeet Paul Claes schijnt te berusten...), roept *Daimoon megas* een eeuwen omspannende levensfilosofie op door een monsterlijk mythisch iets sprekend in te voeren.” (Idem) Ook een aantal *mentions* in receptieteksten uit 1992 verwijst naar het postmodernistisch gedachtegoed. Jo Cobbaut stelde bijvoorbeeld de bundel *Mirages* op bepaalde manieren gelijk aan de bundel *Narrenschip* van Stefan Hertmans door enkele gedichten aan een vergelijking te onderwerpen. (Cobbaut 1992) Jooris van Hulle nam opvallend genoeg vier *mentions* op van dichters die een jaar later, samen met D'haen, een ‘postmodernistische groep’ zouden vormen in de bloemlezing *Plejade*: Ducal, Spinoy, Hertmans en Van Bastelaere. (Van Hulle 1992b)

6.8 Prijs voor klassieke en moderne poëzie

Niet alle critici volgden daarentegen blindelings de postmodernistische stempel die het juryrapport op D'haens poëzie had gedrukt. Er werd bijvoorbeeld nog steeds over “streng-classicistische”, “traditionele”, “klassieke” en “maniëristische” gedichten geschreven en in een aantal corpusteksten ontbreken de receptietermen “intertekstualiteit” en “postmodernisme”. Sommige critici lijken juist te willen benadrukken dat D'haens oeuvre ‘boven’ alle classificerende termen staat. Benno Barnard stelt bijvoorbeeld over ‘Daimoon megas’: “Het is dan ook helemaal geen modern gedicht, hoewel het na de oorlog is geschreven: het is een tijdloos gedicht.” (Barnard 1993) Opvallend genoeg beweerde Louis Paul Boon gedurende het plaatsingsdebat een kleine halve eeuw ervoor precies het tegenovergestelde over hetzelfde gedicht: “[V]oor wil ik verwijzen naar het gedicht ‘Daimoon Megas’ [sic]. Dit is inderdaad een modern gedicht.” (Boon 1951) De afweging die Boon in 1951 maakte (is D'haen modern of traditioneel?), was aan het begin van de jaren '90 nog steeds (in lichtere mate) aan de orde. Bernard Dewulf schreef bijvoorbeeld in *De Morgen*: “De jury [...] heeft in de eerste plaats een belangrijke dichteres bekroond, die op vreemde wijze tegelijk klassiek en modern is”. (Dewulf 1992a: 15) *Gazet van Antwerpen* meldde dat D'haen “een eigen, klassiek én modern geluid [bracht] in de Nederlandse literatuur”. (*Gazet van Antwerpen* 1992) Ook Guus Middag besteedde aandacht aan D'haens “dubbelzinnige houding ten opzichte van de traditie”. (Middag 1992) Zijn conclusie was: “Als haar poëzie traditioneel is, is dat vooral omdat ze veel gelezen heeft” en “de liefde voor taal en voor woorden [...] maken haar tot de experimentele dichteres die zij in wezen is.” (Idem) Tom van Deel leek ook te worstelen met de twee uiteenlopende karakteristieken van D'haens poëzie. Hij zag in de gedichten “iets experimenteels, door een uitbundige taalbehandeling en een bijna lichamelijk genieten van het woord, maar de grondslag van haar werk is toch gelegen in traditie.” (Van Deel 1992) Maarten Doorman tenslotte, stelde vast dat er sprake was van een “hybride”. De combinatie van “de meest verschillende stijlmiddelen en onderwerpen” zorgde volgens hem voor een afwisseling tussen experiment en traditie: “[O]nversneden emotie wordt afgewisseld met vergaande gekunsteldheid en te midden van aan de Vijftigers verwante zintuiglijkheid en postmodern geciteer bloeit een keur aan vergeten woorden en archaïsche spelling. De gedichten van D'haen vormen al met al een koppig allegaartje voor lezers met geduld en een encyclopedie onder handbereik.” (Doorman 1993)

6.9 Prijs voor vrouwelijke stem

In de receptieteksten na de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren is een verschuiving zichtbaar naar een nadruk op D'haen als vrouwelijke dichter, de 'vrouwelijke stem' in haar poëzie en de 'vrouwelijke leefwereld' die in haar gedichten vorm krijgt. Nadat Buckinx in 1956 de nadruk had gelegd op het feit dat D'haen een vrouw was, was hier in de receptie verder weinig aandacht aan besteed. (Buckinx 1956: 37) Het ontstaan van een 'vrouwelijke rode draad' in D'haens receptiegeschiedenis ligt bij de toekenning van de Anna Bijnsprijs in 1991. Zoals vermeld loofde de jury destijds D'haens "vrouwelijke verbeeldingskracht van een ongeziene zinnelijke en zintuiglijke geladenheid" (Van Gool 2009), wat samenhangt met het doel van de Anna Bijnsprijs. Na de toekenning van de Prijs in 1992 begon 'het vrouwelijke' een nog prominentere rol te spelen in de receptieteksten. Dit kwam niet alleen door het feit dat D'haen de eerste vrouw was die de prijs ontving, maar ook door een zin die de Nederlandse Taalunie in het persbericht liet opnemen: "De dichteres inspireert zich op een lange, West-Europese traditie waarvan zij de antieke mythes vervormend integreert in haar moderne, vrouwelijke leefwereld." (Nederlandse Taalunie 1992) Opvallend is dat de term "vrouwelijke leefwereld" uitsluitend in het persbericht voorkwam; het juryrapport maakt geen melding van het woord "vrouwelijk". Toch werd het een belangrijke receptieterm. *Gazet van Antwerpen* schreef bijvoorbeeld over een "belangrijke erkenning van de vrouwelijke stem in onze letteren" en D'haens "uitgesproken – ook erotische – vrouwelijkheid". (*Gazet van Antwerpen* 1992) En Benno Barnard ontdekte "een mooi tegendraads feminisme" (een term die daarvóór niet voorkomt in de corpusteksten) in het gedicht 'Domus'. (Barnard 1993)

Net als in de receptieteksten na de Anna Bijnsprijs, betrokken critici D'haens bloemlezing *Ik ben genoemd meisje en vrouw* (1980) bij de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren. Jo Cobbaut betrok het boek bijvoorbeeld in de titel van zijn artikel over de toekenning van de Prijs, "Christine D'haen, 'genoemd meisje en vrouw': Driejaarlijkse Prijs der Nederlandse Letteren". In de tekst werpt hij vervolgens de vraag op of de bloemlezing invloed had op de toekenning van de Prijs: "D'haen is misschien hoofdzakelijk dichteres, maar ze kwam vooral in de belangstelling met dagboeknotities [...] en het verzenboek dat zij samenstelde met 500 gedichten over de vrouw in de Nederlandstalige letterkunde 'Ik ben genoemd meisje en vrouw'. Wie weet speelde dat laatste boek mee een rol [sic] bij de toekenning: D'haen is de eerste vrouw die de prijs kreeg." (Cobbaut 1992)

Opvallend zijn de bevestigende handelingen en uitspraken van D'haen omtrent deze

‘vrouwelijke rode draad’ in de receptiegeschiedenis. De over het algemeen aandachtsschuwe dichteres was bijvoorbeeld aanwezig op een feestavond die de Anna Bijns Stichting organiseerde ter viering van de Prijs der Nederlandse Letteren. De avond lag duidelijk in de lijn van de stichting; er traden uitsluitend vrouwen op. Mies Bouhuys, Patricia Lasoen, Ankie Peypers en Elly de Waard droegen eigen werk voor, Sonja Prins las een gedicht van Elisabeth Augustin voor en Anja Meulenbelt herhaalde enkele woorden uit het Anna Bijnsjuryrapport. (Ruiter 1992: 3) Ook D’haens uitspraken tijdens het feest bevestigden haar positie als dichteres die de “vrouwelijke leefwereld” vormgeeft in haar gedichten: “En dat van ‘de vrouwelijke stem’, dat klopt, hè. Dat is heel bewust, bij mij. Ik wilde die thematiek brengen die er nog niet was.” (Ibidem) Enkele jaren later zou D’haen deze positie nogmaals benadrukken, met de publicatie van een tweede bloemlezing over de vrouw: *Het geheim dat ik draag* (1998).

Aan het eind van de jaren ’90 kwam het ‘vrouwelijke’ in D’haens poëzie extra in de schijnwerpers te staan. Aanleiding hiervoor was de bundel *Bérenice. Vier-en-twintig neniën* (1998), die in een oplage van 350 exemplaren als eerste uitgave verscheen van de op vrouwelijke auteurs gerichte uitgeverij Brokaat in Deventer. (Brokaat 1998) De uitgever deelde in een persbericht het doel van de uitgeverij mee: “[O]m poëzie (Goudbrokaatreeks) en proza (Zilverbrokaatreeks) uit te geven, geschreven door vrouwelijke auteurs. Het uitgangspunt voor de vormgeving is: samengaan van woord en beeld.” (Dirkmaat-Planting 1998) Het boekje bundelde alle grafgedichten van D’haen, waaronder de twaalf grafgedichten voor D’haens vroegere hospita in Amsterdam, Kira van Kasteel, en de grafgedichten voor de jonggestorven Bérénice, de geliefde van Paul de Wispelaere. (Swinkels 1993) Met deze uitgave positioneerde D’haen zich wederom strategisch als ‘vrouwelijke’ auteur. Naast een speciale prijs voor vrouwelijke auteurs, beschrijvingen in de receptie van een “vrouwelijke verbeeldingskracht” (Van Gool 2009) en een “vrouwelijke leefwereld” (Nederlandse Taalunie 1992) en uitspraken van D’haen zelf over een “vrouwelijke stem” in haar poëzie, werd nu ook een ‘vrouwelijke uitgeverij’ toegevoegd aan de eigenschappen van D’haens oeuvre. Deze elementen zorgden er onder andere voor dat D’haen postuum een “[f]eministe *avant-la-lettre*” werd genoemd. (Detrez & De Vos 2010: 26)

De receptie aan het eind van de jaren ’90 volgde wederom deze ‘vrouwelijke rode draad’. Hilde van den Hooff en Maaïke Meijer besteedden bijvoorbeeld in het boek *Veel te veel geluk verwacht*, het eerste deel van de reeks *Schrijfsters over schrijfsters*, aandacht aan de “vrijmoedige intellectueel” wiens poëzie “zich met vrucht vanuit een feministische invalshoek lezen laat.” (Van den Hooff & Meijer 1996: 139) Ook in deze bespreking worden accenten gelegd op “de erotische en seksuele betekenislaag” (Van den Hooff & Meijer 1996:

131) die volgens de auteurs voortkomt uit “een zeldzame combinatie van intellectualiteit en vrijmoedigheid ten aanzien van seksualiteit”. (Idem: 134) Opvallend genoeg leggen Van den Hooff en Meijer een verband tussen deze karakteristieken van D’haens poëzie en uitspraken die D’haen deed in interviews en haar autobiografisch proza. De interpretatie van het gedicht ‘Hortus Conclusus’, opgenomen in *Ick sluit van daegh een ring* en *Onyx*, wordt bijvoorbeeld geleid door citaten uit D’haens proza waarin D’haen vertelt over de seksuele connotaties die ze als meisje had en als volwassen vrouw nog steeds heeft bij een roos. (Idem: 132) Daarnaast gebruiken de auteurs het proza om in de poëzie op zoek te gaan naar de verschillende ‘rollen’ die D’haen als vrouw vervult: dichter, schrijver, onderzoeker, echtgenote en moeder. (Idem: 136) Het inzetten van D’haens proza om de poëzie te ‘ontcijferen’ is een tendens die aan het begin van de jaren ‘90 opkomt in de receptie.

6.10 Prijs voor poëzie en proza

In reacties op de toekenning van de Prijs speelde de relatie tussen D’haens poëzie en proza een significante rol in een verschuiving in de receptie van D’haens poëzie. D’haen had in 1989 het eerste deel van haar autobiografisch proza gepubliceerd onder de titel *Zwarte sneeuw*. In het jaar van de Prijs kwam het tweede deel uit, *Duizend-en-drie*. Later zouden er nog vijf prozadelen en een verzameling van de zeven autobiografische boeken verschijnen. De wisselwerking tussen D’haens poëzie en proza en de invloed van die wisselwerking op de receptie van D’haens poëzie is complex. In een uitgebreid artikel in *Dietsche Warande en Belfort* in 1993, naar aanleiding van de bundel *Merencolie* (1992) die ter gelegenheid van de uitreiking van de Prijs der Nederlandse Letteren was uitgegeven door Querido, besprak Hugo Brems de “perifere verklaringen” voor het feit dat er “vernieuwde belangstelling” voor D’haen was ontstaan en in veel mindere mate voor haar tijdgenoot Hubert Van Herreweghen. Brems droeg verschillende redenen aan voor dit verschil. Naast de rol van “de goed in de markt liggende criticus Paul Claus, die het werk van D’haen duidde in de terminologie van de modische literatuurwetenschap”, de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren en het feit dat D’haen door Nederlandse uitgeverijen werd gepubliceerd, gaf Brems het bestaan van D’haens proza als één van de redenen voor de groeiende bekendheid van D’haen aan het eind van de jaren ’80 en het begin van de jaren ’90. D’haens autobiografische prozaboeken vervulden volgens hem een “katalyserende rol” die “achter de ‘geleerde’ en bizarre gedichten plots een boeiende en heel concrete vrouw lieten zien.” (Brems 1993a: 393-394) Van Herreweghen voldeed aan geen van deze extraliteraire kwaliteiten. Zijn imago was “helemaal

fout”: hij gaf uit bij Lannoo, in een reeks die “niet echt uitblinkt door gewaagde vernieuwing”, hij ging gebukt onder “het imago van katholiek Vlaamse oubolligheid” en vooral: “hij schrijft alleen maar gedichten”. (Idem: 394) Brems was er dus van overtuigd dat de publicatie van het proza een grotere bekendheid betekende voor D’haen. Segers was het met hem eens: “Pas toen de laatste jaren een eigenzinnig tweedelig autobiografisch werk verscheen, kwam ze definitief voor het voetlicht.” (Segers 1992) Echter, de bekendheid kende ook een andere kant. Terwijl de prozaboeken ervoor zorgden dat D’haen als prozaschrijver een centralere plek veroverde in het literaire veld, veroorzaakten ze tegelijkertijd een vermindering in aandacht voor D’haens poëzie. Paul Claes schreef hierover in 1994: “Over de nieuwe poëzie van D’haen is veel minder geschreven dan over haar proza, zelfs nadat bekend geworden was dat zij de hoogste literaire onderscheiding in ons taalgebied had verworven.” (Claes 1994) Het juryrapport van de Grote Prijs had volgens hem de vinger reeds op de wond gelegd door te stellen dat de onmodieuze afzondering van haar poëzie betaald werd met nog meer afzondering. (Idem) Daarnaast zorgde de publicatie van proza voor een kritischere kijk op de poëzie. Critici percipieerden de twee genres die D’haen beoefende op verschillende manieren. Het autobiografische proza werd voornamelijk als toegankelijk en vernieuwend voorgesteld, terwijl de poëzie over het algemeen als hermetisch en intellectualistisch werd beschouwd. Dit gebeurde onder andere doordat critici de poëzie met het proza vergeleken, waarbij vooral de verschillen werden besproken, bijvoorbeeld: “Haar proza is aanmerkelijk minder exuberant dan haar poëzie, maar de toon ervan is even hartstochtelijk, de sfeer ervan even erotisch” (Brouwers 1992) en “In 1989 verscheen *Zwarte sneeuw*, dit jaar *Duizend-en-drie*. Twee dunne boekjes, die het fragmentarische, het vaak aforistische en de simpele formulering gemeen hebben – alles wat D’haens gedichten *niet* kenmerkt.” (Dewulf 1992a: 15) De relatie tussen het poëzie- en prozagenre in D’haens oeuvre is dus een complex element in de receptiegeschiedenis. De prozapropublicaties belichtten én overschaduwden tegelijkertijd de poëzie-uitgaves. Aan de ene kant genereerden ze meer aandacht voor D’haen als auteur in het algemeen, maar aan de andere kant namen ze (positieve) aandacht weg bij de poëzie.

De tweede complexiteit omtrent de relatie tussen proza en poëzie in de receptie is de mate waarin critici het proza gebruikten als “een sleutel tot haar poëzie”, zoals Paul Demets het verwoordde. (Demets 2004b) Critici leken de twee genres niet meer los van elkaar te kunnen zien. Een typerende titel is in deze context: “Taal als tweespalt. Leven en poëzie in het werk van Christine D’haen”. (Van der Zee 1995) Opvallend is dat de jury van de Prijs der Nederlandse Letteren men aanspoorde het proza als verheldering te gebruiken voor de poëzie: “Het moge duidelijk zijn dat de bewondering van de jury voor haar poëzie zich uitstrekt tot

ver voorbij deze kleine canon. De jury wijst in het voorbijgaan op de essays die Christine D'haen in de loop der jaren heeft geschreven. Ze zijn, evenals de recente prozaboeken *Zwarte sneeuw* (1989) en *Duizend-en-drie* (1992), uiterst verhelderend voor haar dichterschap.” (Nederlandse Taalunie 1992) D'haen zou zelf aan het eind van het decennium ook benadrukken dat haar proza verhelderend kon werken voor het lezen van haar poëzie. In een interview met Pascal Cornet zei ze: “Mijn poëzie blijft het belangrijkste, hoe dan ook. De autobiografie is niet essentieel, ze kan hoogstens bijdragen tot een beter begrip van mijn gedichten.” (Cornet 2000: 8)

Verhelderingen op basis van het proza werden bijvoorbeeld gezocht rondom de koerswijzigingen in D'haens dichterschap. Zo kwam de *mention* “Roland Barthes” op doordat D'haen in *Duizend-en-drie* schreef dat zijn theorieën haar poëzie hadden beïnvloed. Jan van der Hoeven werd door deze bekentenis aangezet tot een *close reading* van de poëzie om het “breukvlak” aan te wijzen dat Barthes veroorzaakt had in D'haens oeuvre. De conclusies nam hij vervolgens op in zijn monografie over D'haen. (Van der Hoeven 1991: 6-7) Jooris van Hulle gebruikte een citaat uit D'haens proza om de verschuivingen in haar poëzie te duiden: “Het jaar 1968 betekende voor Christine D'haen een breuk in litteris. Roland Barthes publiceerde zijn *Le système du monde*. Waar voordien nog kon worden geloofd in een tekst, werd die opeens voorwerp van kennis. D'haen: ‘En nu is het 1992. Ik heb geleefd in een tijd waarin de mens zijn tekst tot voorwerp van wetenschap heeft gemaakt.’ (Duizend-en-drie)”. (Van Hulle 1992a) Critici gebruikten het proza ook om de poëzie te bespreken zonder expliciet te vermelden dat ze zich hadden laten leiden door de autobiografische aantekeningen. Rudolf van de Perre gaf in zijn boek *Woorden om wakker te lezen. Vijftig gedichten kort belicht* (1992) bijvoorbeeld een biografische lezing van D'haens werk door te stellen dat we in de gedichten “haar interne ontwikkeling [kunnen] volgen van jonge intellectuele vrouw, studente, minnares, tot echtgenote en moeder”, zonder erbij te vermelden dat deze “interne ontwikkeling” het onderwerp is van D'haens proza. (Van de Perre 1992: 42)

Toen er aan het eind van het decennium zes prozadelen verschenen waren, schreef Marja Pruis een artikel in *De Groene Amsterdammer*, waarin ze expliciet D'haens proza toepaste op de poëzie. Pruis gebruikte de autobiografische teksten om zowel D'haens poëzie als dichterschap te duiden, want in het laatste ligt volgens haar een geheim dat aan de hand van het proza ontrafeld moet worden: “Het grootste mysterie is dat van de kiem van haar dichterschap in een milieu dat niets met schone kunsten of geletterdheid van doen had.” (Pruis 2000: 31) Een typerend voorbeeld waarbij Pruis een citaat uit het proza toepast op de poëzie is: “‘Het gedicht dat ik zou maken kon niet lijken op de andere contemporaine, het kon niet

passen in de enge korte tijd van nu; dat nog nooit geziene gedicht zou al het oude in zich bevatten. Het moest het oude ontwikkelen, er de consequenties uit afleiden, erop variëren en ook verbeteren, de fouten herstellen, vormen vormen uit vormen.’ Programmatische woorden die, in het licht van D’haens klassieke oeuvre bezien, geheel bewaarheid zijn geworden.” (Pruis 2000: 31) Op deze manier duidde Pruis enkele zaken in D’haens poëzie en dichterschap, maar haar conclusie luidde dat het mysterie niet was opgelost: “[D]e figuur van de dichteres blijft wezenlijk onkenbaar en onaantastbaar. [...] Het raadsel van haar gedichten heeft standgehouden.” (Ibidem) Acht jaar later zou Pruis nogmaals een artikel in *De Groene Amsterdammer* wijden aan de relatie tussen D’haens poëzie en proza. Hierin verdedigde Pruis dezelfde stelling, gebruikte ze veel dezelfde citaten uit D’haens proza en formuleerde ze haar mening op enkele plekken in precies dezelfde bewoording als in 2000, om te beargumenteren dat D’haens autobiografisch proza aanwijzingen bevat voor het lezen van haar poëzie:

“Christine D’haen weigert naar buiten te treden anders dan door haar werk. In haar autobiografische notities zijn aanwijzingen te vinden over wie de dichteres is.” (Pruis 2008)

Er kwam ook kritiek op dit ‘autobiografisch lezen’ van D’haens poëzie. Zo schreef Dietlinde Willockx in 2003 tweemaal over het “probleem” dat het combineren van de poëzie met het proza met zich meebracht, in *De Tijd* en in *Spiegel der Letteren*. Volgens Willockx kan de poëzie en het proza van D’haen niet gescheiden worden, wat de relatie complex maakt: “In combinatie met het proza komt echter een complexer beeld naar voren. Leven en lezen blijken niet te scheiden, het ene beïnvloedt het andere onvermijdelijk en maakt het vaak onnadenkend gebruikte epitheton ‘autobiografisch’ tot een regelrecht probleem.” (Willockx 2003a) Daarnaast zijn volgens Willockx ook D’haens proza en poëzie niet te scheiden: “De verwevenheid van proza en poëzie valt in D’haens gehele oeuvre waar te nemen.” (Willockx 2004) Heel D’haens oeuvre is volgens Willockx “een hectere literaire ruimte die als autobiografisch kan worden bestempeld”, maar dat is geen vrijkaart voor louter op autobiografische feiten gestoelde interpretaties van D’haens gedichten. (Willockx 2003b) Ook Paul Demets behandelt ‘het autobiografische’ van D’haens werk kritisch: “Autobiografisch proza kan bedrieglijk zijn, omdat het ik van degene die de herinneringen opschrijft uiteindelijk een constructie is, maar tegelijk verheldert het, omdat het minstens één licht op de dingen werpt.” (Demets 2003) Jo Cobbaut is de eerste die in het corpus over deze problematiek schreef. Hij uitte in 1992 zijn kritiek op de fixatie van de critici op de autobiografische elementen in D’haens proza en de biografische lezingen van D’haens poëzie die daarop volgden. De prozaboeken kregen volgens hem “vooral aandacht om de verkeerde redenen”. (Cobbaut 1992) Het proza ging namelijk om meer dan alleen de anekdote, hetgeen

waar critici vooral over schreven: “Van *Zwarte Sneeuw* onthield de kritiek vooral de seksuele taboes die de jeugd van D’haen blijkbaar beheersten, en men kwam dus niet los van het anecdotische. Een geldige, maar zeer oppervlakkige lezing van het werk.” (Idem) Waar het proza daadwerkelijk over handelde en wat wél een thema was dat aan de poëzie gekoppeld kon worden, was volgens Cobbaut: taal. “Het boekje is immers wel degelijk opgebouwd rond autobiografische feiten, maar eigenlijk gaat het over taal en bijna niets anders dan taal. Wie geïnteresseerd is in mentaliteitsgeschiedenis, krijgt een aantal sterke staaltjes van een vooroorlogse Vlaams-katholieke kuisheidsobsessie. Maar in wezen is *Zwarte Sneeuw* een (zeer geslaagd) formeel experiment waarin de mogelijkheden worden afgetast om via taal een nieuwe realiteit te creëren die los staat van de (auto)biografie.” (Idem)

6.11 Prijs voor taalgerichte poëzie

Cobbaut was niet de eerste die “taal” als hoofdthema aanduidde in D’haens oeuvre. Zoals bij veel onderwerpen in de receptie na de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren, werd de focus op taal aangewakkerd door het jurydossier. Koningin Beatrix sprak in haar toespraak zowel over taal in het algemeen, waarbij ze het maatschappelijk belang van taal en taal als “drager van de eigen identiteit” benadrukte, als over de taal in het werk van D’haen: “Uw werk toont ons met zijn rijke beelden en symboliek de mogelijkheden van de taal”. (Nederlandse Taalunie 1992) In haar dankwoord legde ook D’haen een accent op de rol van taal in het dichterschap:

[Dichters] hebben ook geen apart gereedschap: hun materiaal is niet een viool, of olieverf, maar de taal die ieder mens gebruikt. [...] De taal behoort aan ieder mens; alle mensen mogen op scheppende wijze de taal gebruiken, zij mogen haar bovenindividuele Wet spelenderwijze doen fluctueren. [...] In die sprekende mensenwereld doet de dichter iets bijzonders: hij gebruikt de taal van de mensen anders. Hij onderjukt de taal aan een nog strengere wet, de Verswet (de wetten van de versbouw) en die Wet gaat hij dan weer ondergraven. Hij gebruikt de taal op een deviërende, per-verse [sic] manier. (Idem)

Twee jaar later volgde Paul Claes deze opmerkingen door D’haens stijl te beschrijven als “een uitputtende exploratie van alle taalmogelijkheden” (Claes 1994) in het *Kritisch Literatuur Lexicon* en ging Bart Vonck in een interview in *De Standaard* “wat dieper in op

wat taal en poëzie voor Christine D'haen betekenen". (Vonck 1994) Hij gaf daarbij expliciet aan dat dit onderwerp gekozen was naar aanleiding van het juryrapport en het dankwoord uit 1992. D'haen stelde in het gesprek, net als in haar dankwoord, dat dichters "de vormkracht" krachtig moeten laten ingrijpen op de taal en dat de formele regel de voorwaarde tot kunst is. De taal moet volgens haar "[v]ormen in de wereld brengen" en daarom zag D'haen het wegvallen van het metrum als een zwakte voor de poëzie. (Vonck 1994) Het onderwerp 'taal' zorgde er hierdoor voor dat D'haen haar strategisch repertoire kon inzetten en haar *posture* kon vormgeven. Ten eerste om duidelijk te maken wat zij als literaire norm beschouwde (vormvastheid), en ten tweede om haar poëzie te distantiëren van andere poëzie uit die tijd: "Ik ben geneigd de huidige poëzie 'teksten' te noemen, maar geen 'poëzie' omdat elke formele regel (metrum, rijm, strofen...) ontbreekt. De basis voor die regels is een gegeven dat de mens bevalt; *variërende herhaling*. Maar de concrete regels waren konventies, afspraken. Men kan ze wegvegen. Maar als er geen regels zijn, is er geen of weinig vorm." (Idem)

In hetzelfde jaar legde Jean-Paul den Haerynck een verband tussen het thema 'taal' in D'haens poëzie en het postmodernisme. In zijn artikel "Postmoderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*" in *Poëziekrant* noemde hij D'haens "pre-occupatie met de taal en het schrijven" een voorbeeld van de "postmodern getinte evolutie" die haar poëzie meemaakte vanaf de publicatie van *Mirages* (1989). (Den Haerynck 1994: 29) Ook het postmodernistische fenomeen "intertekstualiteit" verbond Den Haerynck aan D'haens "taligheid". D'haens hantering van taal kenmerkt zich door het plaatsen van haar poëzie in een netwerk van teksten: "[D]e taal verwijst ook voortdurend naar andere teksten die voorafgingen: naar Hooft, Shakespeare, Homerus, de bijbel. Of schrijft en herschrijft zich in talloze varianten en omkeringen". (Ibidem)

6.12 Negatieve kritiek

Ten slotte valt de negatieve kritiek op in de reacties op de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren. D'haens receptiegeschiedenis kent een explosie aan reacties in 1992. De bekendheid van de Vlaamse dichteres steeg zienderogen. Haar naam dook op in een waaier aan Vlaamse en Nederlandse media, ze werd ingezet door 'populistische' instanties ("Om over seks te spreken was ze tot twee keer toe zelfs welkom in een bekend tv-blad, dat zich nu meer toelegt op groepszelfmoorden." (Vandevoorde 1998a)) en in de armen gesloten door poëziefhebbers ("Al bij al werd ze na de Grote Prijs een tijdlang het lieverdje van wie zich in Vlaanderen graag op een ontdekking of een goede poëtische smaak laat voorstaan." (Idem)). Maar niet alle reacties waren uitsluitend positief. "In '92 kreeg [D'haen] de

belangrijkste literaire onderscheiding in ons taalgebied, de Prijs van de Nederlandse letteren.” meldde Hans Vandevoorde achteraf in 1998, “Dat gebeurde niet zonder gemor en geknor in hier en daar een Vlaamse krant”. (Idem) Hugo Brems meldde eerder iets soortgelijks: “[W]anneer onlangs Christine D’haen bekroond werd met de Prijs der Nederlandse Letteren, kon de uitgesproken conservatieve recensent van *De Standaard* het niet nalaten om daar een nogal meesmuilend commentaar bij te schrijven.” (Brems 1993a: 393) De “conservatieve recensent” was Jooris van Hulle, die de toekenning “onvoorspelbaar” en “onvoorzienbaar” vond, maar er tussen haakjes aan toevoegde: “hoewel: als je de samenstelling van de jury-van-dienst bekijkt...”. (Van Hulle 1992b) Benno Barnard liet zich in 1993 negatief uit over D’haens poëzie door te stellen dat de verzameling aantekeningen “nogal potsierlijk aandoet en de indruk wekt dat ze graag op zichzelf zou willen promoveren.” (Barnard 1993) Ook over sommige gedichten heeft Barnard geen goed woord over: “Haar slechtste verzen zijn een en al gezwollen vertoon van geleerdheid, galmende glossen bij de Europese mythologie, ronkend en wagnerend [sic] als een op hol geslagen kerkorgel.” (Idem) Maarten Doorman bestempelde hetzelfde jaar D’haens gedichten als “hermetisch” en “moeilijk” en pleitte: “Poëzie moet verleiden, met klank, met een beeld of wat dan ook en de gedichten van D’haen zijn bepaald niet even verlokkelijk.” (Doorman 1993) Hugo Brems bekritiseerde in 1993 in *Dietsche Warande en Belfort* de soms onheldere complexiteit in D’haens werk: “Het zou nogal bekrompen en onrechtvaardig zijn om van poëzie als deze helderheid en overzichtelijkheid te verlangen. Die kan er net niet zijn. Maar er bestaat een soort poëtische helderheid, een directe aanwezigheid van de complexiteit en van de verwarring. Die bestaat, maar ze wordt hier zelden bereikt. [...] [I]k mis toch de overweldigende, beroezende taalweelde van haar vroegere werk. Ik vrees toch dat zij een beetje het slachtoffer is geworden van een teveel aan intellectualisme.” (Brems 1993a: 397) De laatste zin in dit citaat werd de jaren erna geregeld aangehaald door andere critici. Vaak vergaten zij erbij te vermelden dat Brems in het rest van zijn artikel over het algemeen zeer positief was over D’haen. (O.a. Vandevoorde 1998b: 665)

Guus Middag uitte in 1992 niet alleen kritiek over D’haens poëzie, maar ook over de manier waarop de dichteres een “wankele positie” had ingenomen in het literaire landschap, waardoor haar poëzieoeuvre “klein, onbekend [en] invloedloos” was gebleven. Men kende D’haen volgens Middag als prozaschrijfster, vertaalster, bloemlezer of schrijfster van de Gezelle-biografie. Daarom was het des te opvallender dat ze de Prijs te danken had aan “haar vijfenveertigjarig dichterschap, neergelegd in zes bundels, of eigenlijk vijf (want de eerste werd opgenomen in de tweede), of, nog beter, in viereneenhalf (want de vijfde bestond voor

een groot deel uit een keuze van de eerste vier).” (Middag 1992) De institutionele keuzes van D’haen keurde Middag ook af: “Dat deze zes bundels bij zes verschillende uitgeverijen verschenen en dat alleen de laatste twee nog in de handel zijn, zegt iets over haar zwalkende bestaan als dichteres en over de wankele positie van haar poëzie.” (Idem) Blijkbaar was Middag van mening dat de stabiliteit van de positie van een dichter in het literaire landschap mee zou moeten tellen in de overweging een dichter een prijs toe te kennen. Volgens hem voldeed de positie van D’haen niet aan de eisen.

6.13 *Merencolie*

In 1992 gaf Querido ter gelegenheid van de uitreiking van De Prijs der Nederlandse Letteren de bundel *Merencolie* uit, in een oplage van 175 exemplaren. Het boek zorgde voor een opleving in aandacht voor haar poëzie die, ondanks de toekenning van de Prijs, overschaduwde was geweest door de uitgave van twee delen autobiografisch proza. Rudolf van de Perre sprak in 1995 zelfs over een “meer dan gewone belangstelling” voor D’haens poëzie na de publicatie van *Merencolie*. (Van de Perre 1995: 71) De corpusteksten bewijzen dat dit inderdaad het geval was. Naast verschillende besprekingen van de bundel (bijvoorbeeld de hierboven geciteerde Brems 1993a) besteedde de media ook ‘speciale’ aandacht aan het boek. Zo publiceerde *De Standaard* op 10 april 1993 het volledige gedicht ‘Hier’ in de krant, met daaronder de naam van de auteur, titel, uitgever en verkoopprijs van *Merencolie*. (*De Standaard* 1993)

Ook in non-discursieve media genoot de dichteres van extra aandacht. De Vlaamse uitgeverij HKM Literatuur bracht bijvoorbeeld in samenwerking met de Nederlandse uitgeverij CNR-boek in 1993 het luisterboek *Christine D’haen leest* op de markt; een CD met gedichten uit verschillende bundels, voorgelezen door de auteur. (D’haen 1993) Het Letterkundig Museum in Den Haag bracht hetzelfde jaar een dertig minuten durend videoportret uit in de serie *Schrijvers in beeld*. (De Wispelaere 1993) Auteur, criticus, hoogleraar en vriend van D’haen, Paul de Wispelaere, speelde een rol bij de realisatie van de korte film. De tekst op de omslag van de videoband en de tekst in het bijbehorende persbericht leggen de nadruk op hoe uniek de korte documentaire is, omdat de dichteres bekend stond als mediaschuw: “Dat dit programma er nu is, mag een wonder heten. Christine D’haen bleek een onbenaderbare figure [sic]. Haar leven en haar persoon dienen volgens haar onbekend te blijven. ‘Een lyricus heeft geen leven’ schrijft zij aan de samenstellers wanneer dezen haar voor dit programma benaderen.” (Swinkels 1993) Daarnaast onderstreepten de samenstellers, Jessica Swinkels en Jan van Vuure, op een haast ‘populaire’ manier dat de

video meer dan alleen gedichten biedt. Naast een interview door De Wispelaere waarin D'haen vertelt over haar leven en haar gedichten, visualiseert het videoportret de poëzie “door haar dichtregels te laten klinken tegen de achtergrond van classicistische en erotische schilderijen. Zo is dit schrijversportret een poëtisch portret geworden.” (Idem) De afbeeldingen die de documentairemakers aan de poëzie van D'haen verbinden is een voorbeeld van de non-discursieve dimensie die Meizoz onderscheidt in het concept *posture*. Het zijn non-verbale uitingen waarmee D'haen wordt gepresenteerd en waarmee D'haen, door mee te werken aan de video, ook zichzelf presenteert. Door het gebruik van classicistische en erotische afbeeldingen wordt D'haens *posture* gevormd in de richting van een traditionele en klassieke dichteres en een dichteres die over erotiek schrijft.

6.14 Plejade: postmodernisme bevestigd

De postmodernistische leeshouding ten opzichte van D'haens poëzie die door Claes, De Geest en Speliers in de tweede helft van de jaren '80 was ingezet, door het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren was onderstreept en in de receptie op de toekenning van de Prijs was uitgebreid, werd in november 1993 geconcretiseerd toen de bloemlezing *Plejade. Zeven Vlaamse dichters* verscheen, met gedichten van Charles Ducal, Stefan Hertmans, Dirk Van Bastelaere, Peter Verhelst, Erik Spinoy, Paul Claes en Christine D'haen. Ondanks de kleine respons op de bloemlezing en de zelden voorkomende *mention* “*Plejade*” in de rest van de receptiegeschiedenis, is de *Plejade* mijn inziens een sleutelmoment. De bloemlezing is namelijk een bevestiging van wat tot dan toe critici, academici en een jury enkel hadden besproken: de positie van D'haen als postmodernistische dichteres. Het boek vormt een ‘handeling’ van wat daarvoor alleen werd ‘gezegd’. Het bevestigt mijns inziens onbetwistbaar de verschuiving in D'haens receptiegeschiedenis naar een postmodernistische leeshouding.

In het hoofdstuk over de jaren '60 werden de opvallende overeenkomsten besproken tussen *Plejade* en de bloemlezing *Een zevengesternte*, die in 1967 werd samengesteld door Willy Spillebeen. Het grootste verschil tussen de twee bloemlezingen is het feit dat de dichters in de eerste als een groep worden voorgesteld en in de tweede niet zozeer. Spillebeen schoof zijn zeven dichters duidelijk als één groep naar voren onder de noemer “romantisch classicisme”, maar merkte op dat er naast gemeenschappelijke kenmerken ook sterke individuele verschillen waren. (Spillebeen 1967: 6) Hugo Brems en Geert van Istendael daarentegen, die respectievelijk het “Woord vooraf” en de “Voorrede” van *Plejade* schreven, benadrukken dat er geen sprake is van een groep met een “gezamenlijk programma”. (Van Istendael 1993: VII) De keuze was volgens Brems een combinatie van willekeur en noodzaak:

“Op het eerste gezicht hebben ze niets met elkaar te maken, de willekeurige greep van een amateur. Maar die amateur is ook een lezer, die hen in zijn lectuur tot dit noodzakelijke verhaal heeft samengelezen.” (Brems 1993: V)

Toch gebruikt *Plejade* mijns inziens, net als *Een Zevengesternte*, een strategisch repertoire. Voor *Plejade* is dat het postmodernistisch repertoire, dat in de jaren '90 het centrum van het literaire veld geleidelijk had ingenomen. Ook al wordt de term niet expliciet genoemd, verschillende standpunten van Brems en Van Istendael wijzen naar een postmodernistische selecteer- en leeshouding (vergl. het “samengelezen” in bovenstaand citaat van Brems). Volgens Van Istendael hebben de dichters bijvoorbeeld één ding gemeen, waarvoor hij de postmodernistische term “intertextualiteit” gebruikt, niet toevallig de titel van één van D’haens opgenomen sonnetten: “Ze zijn, misschien op één na, allemaal verslaafd aan poëtische bedriegerijen in het algemeen en aan die welke gemeenlijk met een samenvattende term intertextualiteit (wat een lelijk woord) worden genoemd in het bijzonder.” (Van Istendael: VIII) In de opmerking die hier tussen haakjes staat weerklinkt, net als in de opmerking die in de titel van zijn inleiding tussen haakjes staat, namelijk “(intertextueel natuurlijk)”, een soort ‘postmodernismevermoeidheid’. De toevoeging “intertextueel natuurlijk” wijst naar Van Istendaels opmerking dat alle opgenomen gedichten intertekstuele eigenschappen hebben, maar impliceert ook de gedachte dat het in deze bloemlezing uit deze periode niet anders had gekund. Postmodernisme was begin jaren '90 zo dominant geworden in het literaire veld, dat een postmodernistische leeshouding de norm was geworden. Van Istendaels lijkt te verzuchten dat hij als actor in dit door postmodernisme gedomineerde literaire veld niet meer onder het secundair repertoire uit kan waarin intertekstualiteit een literaire norm is.

Van Istendaels kritiek op het woord “intertextualiteit” en zijn ‘postmodernismevermoeidheid’ hangen wellicht ook samen met het feit dat hij geen liefhebber of bewonderaar is van de poëzie die in *Plejade* is opgenomen, zoals hij openlijk schrijft in zijn inleiding. (Idem: XI) Hij zegt blij te zijn dat hij niet hoeft te zeggen “welk werk ik nou beter of minder goed vind, ik hoef hier gelukkig niets te recenseren, ik moet mijn mening dus ook niet opdringen.” (Ibidem) Echter, op het eind van de inleiding komt zijn mening via een met de Plejaden geassocieerd Deens sprookje toch aan het licht. In het sprookje strijden zes broers om één prinses, waarna God ze uiteindelijk alle zeven laat sterven en als sterren aan de hemel plaatst. Van Istendael ziet een overeenkomst met de bloemlezing, waarin zes mannen en één vrouw zijn opgenomen. Zijn voorkeur wordt aan de hand van het verhaal duidelijk: “De meest schitterende ster is de prinses, Christine D’haen natuurlijk.” (Idem: XIII) De tweede en laatste

dichter die hij uitlicht is niemand minder dan D'haens mentor: “De kleine, matte ster vlak bij haar is de meesterdief. Zou dat Paul Claes niet zijn?” (Ibidem) Zo begint de lezer aan de gebloemleesde gedichten met het fenomeen ‘D’haen’ vers in het geheugen.

De gemeenschappelijke kenmerken die Brems opsomt zijn ook aan het postmodernisme te verbinden. Zo benoemt hij taal als hetgeen dat volgens deze dichters het enige middel is waarover de mens beschikt om met de goden in het strijdperk te treden. (Brems 1993: V) Ook benadrukt hij dat iedere taaluiting gedoemd is te mislukken (Ibidem) en sluit hij zijn inleiding af met een derridaanse opvatting over taal: “De willekeur van ontsnappende, tomeloze betekenissen, verwijzingen en ideeën, in strijd, speels en dramatisch, met het verlangen naar de noodzakelijke vorm, de definitieve formulering. Die ook gevreesd wordt, die er niet is.” (Idem: VI) Ten slotte gebruikt Brems een strategische formulering om de groep *Plejade*-dichters te distantiëren van de poëzietendensen die lange tijd het centrum van het literaire veld hadden gedomineerd, voornamelijk het nieuw-realisme en de neo-romantiek: “Dat is wat hen samenbindt: ze schrijven een poëzie die zich niet bekommert om de anekdote, die de realiteit alleen erkent als uitvalsbasis om de hemel te bestormen met het enige middel waarover de mens beschikt om met de goden in het strijdperk te treden, de taal.” (Idem: V)

Uit de receptie van *Plejade* blijkt dat ook critici het gebruik van het strategisch postmodernistisch repertoire erkenden. Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters schreven in de inleiding tot hun controversiële bloemlezing *Hotel New Flandres* (2008) dat Christine D'haen en Paul Claes voorbeelden zijn van “oeuvredichters” die “tegen hun zin – maar vaak ook met stilzwijgende toestemming vanwege de extra aandacht – door de kritiek tot een bepaald paradigma [zijn] gerekend”. (Van Bastelaere e.a. 2008a: 20) D'haen en Claes werden “nadrukkelijk als postmodernisten gecast” en wel voornamelijk in één instantie, namelijk in de bloemlezing *Plejade*. (Ibidem) Jean-Paul den Haerynck plaatste *Plejade* ook midden in het “postmoderne klimaat” (Den Haerynck 1994: 27) en gebruikte het zelfs in de titel van zijn artikel in *Poëziekrant*: “Postmoderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*”. Anne Marie Musschoot schaarde de zeven dichters ook onder die noemer, al voegde ze er wel het bijvoeglijk voornaamwoord “zogenaamde” aan toe: “[D]e bundel toont aan hoe rijk en hoe divers de traditie van de zogenaamde postmodernisten wel is.” (Musschoot 1994: 597) De groep dichters is volgens haar vernieuwend en nadrukkelijk taalbewust, vergelijkbaar met de Franse *Pléjade* die, net als Van Istendael beschrijft in zijn inleiding, in de zestiende eeuw een vernieuwing van de Westeuropese poëzie inluidde: “De Vlaamse *Plejade*-dichters vertonen een vergelijkbare samenhang door hun positie tegenover

de traditie.” (Idem: 596) Ze manifesteren zich namelijk bewust als erfgenamen van de Westerse traditie, waarmee ze een dialoog aangaan. De opgenomen gedichten van D’haen vindt Musschoot, samen met het werk van Claes en Hertmans, hiervan het duidelijkste voorbeeld. (Idem: 597) De overeenkomstige kenmerken die Den Haerynck de zeven dichters toeschrijft zijn ook van een postmodernistische aard: “[Z]e zijn zich bewust van hun paradoxale levens- en artistieke visie, van de versplintering, de vermenging, het eclectische, het autistische, de inauthenticiteit en het meta-karakter van hun poëzie.” (Den Haerynck 1994: 29) Hij benadrukt echter dat er meer sprake is van een “configuratie” dan van een groep en van “een generatie” kan al helemaal niet gesproken worden, gezien de leeftijdsverschillen van de opgenomen dichters. Toch kan een “min of meer gelijklopende artistieke visie” onderscheiden worden in *Plejade*, die iedere dichter op “volkomen individuele wijze” invult. (Ibidem)

Het leeftijdsverschil tussen de dichters in *Plejade* is iets waar zowel Brems, Van Istendael, Musschoot en Den Haerynck aandacht aan besteden. Brems: “[Z]even dichters uit verschillende generaties en tradities, van Christine D’haen, 70 jaar, tot Peter Verhelst, amper 31 jaar.” (Brems 1993: V) Van Istendael: “Bovendien vind ik het verheugend dat dichters van jong tot oud en met elk toch een eigengereide poëtica hier naast elkaar staan.” (Van Istendael: XII) Musschoot: “[V]erschillen in leeftijd, stijl en thematiek”. (Musschoot 1994: 597) Den Haerynck: “In *Plejade* zijn trouwens drie of vier generaties vertegenwoordigd.” (Den Haerynck 1994: 29) Kenmerkend voor D’haens oeuvre en receptiegeschiedenis is het feit dat de generatiekloof tussen haar en de veel jongere dichters in *Plejade* geen invloed heeft op haar literaire positie in de bloemlezing. De samenstellers en critici beschouwen haar als legitiem lid van de groep en zetten geen vraagtekens bij de keuze om haar op te nemen in een postmodernistische bloemlezing. Dat is niet vanzelfsprekend; zowel Den Haerynck als Musschoot lichten één dichter uit de bloemlezingen die volgens hen “enigszins buiten de groep valt.” (Musschoot 1994: 597) Dit is niet Christine D’haen, die met haar 70 jaar en reputatie als (deels) klassieke en traditionele dichteres wellicht voor de hand zou liggen als meest on-postmodernistisch van de groep. Het is Charles Ducal, die met zijn “zakelijk registrerende poëzie” en “de trekken van een ‘klassiek’ dichter” volgens Musschoot het minst in het boek past. (Ibidem) Den Haerynck stelt zelfs dat “[z]ijn aanwezigheid in *Plejade* betwistbaar [is], tenminste als je de bloemlezing als een postmoderne constellatie wil zien”, omdat hij “slechts in beperkte mate postmodernistische trekjes” toont. (Den Haerynck 1994: 29)

Ten slotte blijkt uit de receptie van *Plejade* ook dat het postmodernisme als een

Vlaams verschijnsel wordt gepositioneerd. Floor van Renssen schreef in haar proefschrift dat er een herleving van de Vlaamse literatuur plaatsvond in de tweede helft van de jaren '80 en begin jaren '90. Dit uitte zich onder meer in “speciale bloemlezingen die Vlaamse auteurs als een groep in de Nederlandstalige literatuur lanceerden”. (Van Renssen 2011: 174) Als voorbeelden noemt ze de *Mooie jonge goden* (1986), *Twist met ons* (1987), *Nieuwe Vlaamse verhalen* (1993) en *Plejade* (1993), waarvan volgens haar vooral *Twist met ons* en *Plejade* als programmatische postmodernistische uitgaven werden ontvangen. (Ibidem) (Vergl. de titel van Den Haeryncks artikel in *Poëziekrant*: “Postmoderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*”). Ook Den Haerynck beschouwt *Plejade* als een belangrijke uitgave omdat het het postmodernisme als Vlaams verschijnsel op de kaart zette: “Er hadden andere, onbekendere namen kunnen in staan, of een gedicht van Claus, of een bijdrage uit het Noorden. Toch lijkt het mij niet misleidend om de postmoderne tendensen, vooral waar het poëzie betreft, als een hoofdzakelijk Vlaams verschijnsel te zien. In die zin is *Plejade* dan weer een mijlpaal.” (Den Haerynck 1994: 29)

6.15 Morgane

In 1995 verscheen D'haens bundel *Morgane* bij Querido. In de bundel werd de cyclus ‘Zes lezingen over lezen’ opgenomen die haar postmodernistische positie in *Plejade* had bevestigd. De bundel ontlokte relatief veel reacties in de Vlaamse en Nederlandse media (bijna alle invloedrijke Nederlandse kranten en tijdschriften bespraken de bundel: *NRC Handelsblad*, *Trouw*, *Volkskrant*, *Vrij Nederland*, *Elsevier*), maar de ‘hype’ rond de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren was bedaar. Bovendien valt de negatieve toon op in de besprekingen. Hans Vandevoorde vatte deze periode in D'haens receptiegeschiedenis pakkend samen in 1998: “In Nederland was men [na de toekenning van de Prijs] voor een tijdje weer zoet met een Vlaams curiosum. [...] Sindsdien is de aandacht flink geluwd. Hier en daar verschijnt nog eens een meesmuilende recensie van een nieuwe dichtbundel. Daarbij beklagt de criticus van dienst zich steevast over de vele mythologische allusies in de tekst en vergelijkt de nieuwe poëzie met die van vroeger. Die was toch veel beter (ook al kreeg die natuurlijk vroeger precies dezelfde afwijzende reacties).” (Vandevoorde 1998a) Albert Hagnaars concludeerde in hetzelfde jaar iets soortgelijks: “De dichteres won diverse belangrijke prijzen maar bereikte vrijwel nooit het grote publiek. Dit heeft alles te maken met het erudiete karakter van haar poëzie, de gecompliceerde structuren en de weerbarstige zeggingswijze. Om diezelfde kenmerken wordt ze in kleine kring juist hogelijk gewaardeerd.” (Hagnaars 1998)

Het corpus bevestigt wat Vandevordes en Hagenaars beweren. Arie van den Berg liet bijvoorbeeld in het *NRC Handelsblad* onomwonden blijken niet gediend te zijn van “D’haens poëtische vormgeving: maniëristisch, archaïsch, retorisch, vol herhalingen, opsommingen, ongewone woordschikkingen en inversies”. (Van den Berg 1995: 5) De gedichten vindt hij “niet vanzelfsprekend” en “te ‘bedacht’”. Een glimlach is bovendien uitzonderlijk, “want doorgaans is de dichteres doodernstig. Het is die soms loden ernst die me ergert in *Morgane*”. Van den Berg zou willen dat D’haen de “vormdwang” losliet. De dichteres komt namelijk “dichter bij haar lezers wanneer ze zich niet door strakke rederijvormen laat intomen.” (Ibidem) Rob Schouten ging een stap verder en beschreef in *Vrij Nederland* zijn “allergie” voor “de stofferding, de latinismen, de inversies, de daverende namen, de ononderbroken plechtstatigheid” in de bundel. (Schouten 1995) De “stroeve stijlfiguren” en de ouderwetse woordkeuze waren volgens hem voor geen enkele lezer uit de twintigste eeuw, een tijd die door D’haen “straal wordt genegeerd”, weggelegd: “[D]e hedendaagse lezer [is] niet geboren om zulk ultraklassiek, anachronistisch taalgebruik nog gewoon te slikken.” (Idem) Koen Vergeer uitte in *De Morgen* vooral kritiek op de vele noten achterin de bundel: “Het commentaar neemt helaas te veel dubbelzinnigheid weg. [...] Onnodig commentaar. Het gedicht zegt het zelf wel, en veel beter”. (Vergeer 1996) Ook Joris Gerits ergerde zich aan de aantekeningen. In het tijdschrift *Streven* schreef hij over het lezen van de voetnoten: “[D]an voel ik mij een voorgeprogrammeerde scholier, een louter passieve recipiënt van jufs oeverloze kennis.” (Gerits 1996: 637)

Het hoge aantal receptieteksten na de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren laat zien dat de bekendheid van D’haens poëzie een hoogtepunt bereikte in de eerste helft van de jaren ’90. De afzijdige positie die D’haen jarenlang had ingenomen in de periferie, “in de schaduw [...] van experimentele, nieuw-realistische en nieuw-romantische nieuwlichters” (Segers 1992), waar ze slechts erkenning vond “in selecte kring” door “mensen die ervoor openstaan” (Nederlandse Taalunie 1992), werd ingeruild een centralere literaire positie, waarbij haar poëzie aandacht kreeg van de meeste grote Vlaamse en Nederlandse media. De bredere aandacht voor D’haens poëzie zorgde ook voor een breder scala aan meningen. Zoals hierboven is uitgelegd, maken receptieteksten uit deze periode duidelijk dat niet alle critici buiten de “selecte kring” openstonden voor de eruditie van D’haens gedichten. De vormvastheid, de vele verwijzingen en het ouderwets taalgebruik riepen weerstand op. Bovendien werd D’haens poëzie deels overschaduwd door haar prozapublicaties, die meer aandacht en waardering kregen.

Er moet echter niet over het hoofd worden gezien dat er in de eerste helft van de jaren

'90 ook receptieteksten verschenen die positief waren over D'haens poëzie. Peter de Boer schreef bijvoorbeeld in *Trouw* dat de poëzie van hoogstaande kwaliteit is: “[D]eze Poëzie verdient haar hoofdletter P met glans.” (De Boer 1995) De kritiek op de vele aantekeningen vond De Boer onterecht:

Het veelgehoorde verwijt dat haar gedichten kennelijk niet op eigen benen kunnen staan, lijkt mij niet terecht. De kwestie is veeleer dat de *moderne lezer*, doorgaans beter thuis in de wereld van Internet dan in die van, om maar wat te noemen, de klassieke en bijbelse mythologie, in deze context nauwelijks nog op eigen benen kan staan. Meestal komt D'haens commentaar de gedichten ten goede. Zo wint een gedicht als ‘Intertextualiteit’ voor de niet in Shakespeare en Keats geschoolde lezer enorm aan zeggingskracht dankzij de aantekening erbij.

(Idem)

Stefan van den Bossche was ook positief over de “geroemde intertekstualiteit”. Samen met de “beheerste, virtuoze tekstbehandeling” maakt het *Morgane* volgens hem tot een “intrigerende en verrassende bundel verzen”. (Van den Bossche 1996: 252)

De bundel *Morgane* riep naast uiteenlopende negatieve en positieve kritiek ook de vraag op *hoe* D'haens poëzie gelezen diende te worden. Aan het eind van de jaren '80 hadden Claes, De Geest en Speliers een postmodernistische leeshouding voorgesteld, die mede in het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren en door de uitgave van *Plejade* en de ontvangst van de bloemlezing was onderstreept. In het midden van de jaren '90 werd duidelijk dat er toch vraag was naar een nog andere leeshouding. Critici stelden namelijk regelmatig dat de ‘moeilijke’ gedichten van D'haen ‘ontoegankelijk’ waren en om studie en aandacht vroegen om begrepen en gewaardeerd te worden. Invloedrijke critici met een academische inslag gingen dieper in op het vraagstuk. Hans Groenewegen, die door Dirk de Geest “met stip de beste poëziecriticus van het ogenblik” (De Geest 2006: 142) en door Marc Kregting “een van de grote essayisten over poëzie uit de laatste decennia” (Kregting 2013) werd genoemd, schreef in 1995 naar aanleiding van *Morgane* een artikel waarin hij de lezer aanspoorde met “ontvankelijkheid” de gedichten van D'haen te lezen. Groenewegen opent het artikel door te stellen dat D'haens poëzie moeilijk is. De eerste zin van zijn tekst luidt: “De Vlaamse dichter Christine D'haen (1923) schrijft ontoegankelijke poëzie.” (Groenewegen 1995) Met dit ‘cliché’ over D'haens poëzie grijpt Groenewegen meteen de aandacht van de lezer. Uniek is hoe de criticus vervolgens niet de poëzie om deze reden afwijst, zoals de meeste

recensenten doen die D'haens poëzie als 'ontoegankelijk' en 'moeilijk' bestempelen, maar uitlegt hoe de poëzie wél benaderbaar is. Groenewegen geeft toe "huiver" te hebben voor D'haens poëzie, iets waar de meeste lezers zich waarschijnlijk mee kunnen identificeren, maar neemt de lezer aan de hand mee om te laten zien waarom die afwijzende reactie onterecht is. Groenewegen besteedt aandacht aan "haar liefde voor citeren" door te laten zien hoe er "interne samenhang" bestaat in de gedichten, welke rol de voetnoten spelen en hoe D'haen intertekstualiteit gebruikt als "luchtspiegelingen" (de betekenis van "mirages", de titel van één van de vorige bundels). Groenewegen laat op overtuigende wijze zien dat de lezer de gedichten moet aanschouwen als lichtspiegelingen die hem of haar uitnodigen om dichterbij te treden, waarna de luchtspiegelingen oplossen en de lezer zich de dorst gewaar wordt, "de dorst naar zuivere taal en heldere beelden." (Idem) De criticus voert de lezer vervolgens nog dichterbij de gedichten. Anders dan in andere receptietekst legt Groenewegen zorgvuldig de vorm uit die D'haen gebruikt. Wat zijn dizains en neuvains precies? Hoe speelt D'haen met rijm en zinsbouw?

Ook de manier waarop Groenewegen aandacht besteedt aan het feit dat D'haens poëzie losstaat van onze tijd is uniek in het corpus. Rob Schouten vond de gedichten "provocerend wereldvreemd" omdat voor D'haen "het hedendaagse niet eens [lijkt] te bestaan" en de twintigste eeuw door haar "straal wordt genegeerd". (Schouten 1995: 79) Groenewegen nuanceert deze negatieve insteek door D'haens "wereldvreemde" houding vernuftig te verbinden met de thematiek van haar oeuvre en de leeshouding die nodig is om haar gedichten te begrijpen. D'haens poëzie staat volgens Groenewegen, net als de dichters die zij citeert, buiten de wereld. Deze houding noemt Groenewegen "wereldmijding". Om de poëzie te begrijpen en te waarderen is het nodig om ook zelf (tijdelijk) buiten de wereld te raken. De lezer moet door D'haens poëzie worden overgehaald "zich gewonnen te geven aan de weerbarstige poëzie, mee te wandelen in de ballingschap, er moeite voor te doen en het een oor te lenen." (Groenewegen 1995) In de slotzin van zijn bespreking verwijst Groenewegen naar het begin van zijn tekst. Hij heeft willen laten zien dat D'haens gedichten toegankelijk worden wanneer de lezer openstaat voor de poëzie. De gedichten "tonen lezen en schrijven van poëzie als geestelijke oefening. Niet de toegankelijkheid van de poëzie is de kwestie, maar de ontvankelijkheid van de lezer." (Idem)

Literatuurhistoricus en criticus Hugo Brems besteedde een jaar later ook aandacht aan de vraag *hoe* D'haens gedichten gelezen moesten worden. De openingszin van zijn artikel onderstreept, net als het begin van Groenewegens bespreking, de ontoegankelijkheid van de gedichten: "Er is echt wel een serieuze dosis goede wil en doorzettingsvermogen nodig om de recente poëzie van Christine D'haen te lezen. Zo gesloten, versleuteld, ingedikt en impliciet is

die geworden.” (Brems 1996: 269) Zijn conclusie is echter anders dan die van Groenewegen. Volgens Brems kan een lezer ook van D’haens bundels genieten zonder ‘mee te gaan’ in de eruditie van de poëzie en zich te verdiepen in de vorm, rijm, zinsbouw, verwijzingen of thematiek. Brems nuanceert dan ook de hierboven geciteerde openingszin: “[M]isschien [is het] niet helemaal waar, wat ik in de eerste zin van deze recensie schreef, dat er veel doorzettingsvermogen nodig is om deze poëzie te lezen. Je kan je als lezer ook overgeven aan de zinnelijke bedwelming die ervan uitgaat en waaruit hoe dan ook het vermoeden opdoemt van een spirituele en intellectuele betekenis. En pas dan beslissen of je al of niet op die uitnodiging tot nadenkend zoeken ingaat. Het vinden en ontcijferen daarvan geeft een meerwaarde, maar is geen voorwaarde.” (Idem: 270) De aantekeningen spelen volgens hem geen significante rol om de gedichten te waarderen: “Vergeet vervolgens de aantekeningen en geniet van het spel van echo's, herhalingen, variaties, omkeringen, anagrammen, rijmen en binnenrijmen - van wat het gedicht toch in de eerste plaats is, ook al reikt het naar betekenis: a thing of beauty”. (Ibidem) Er zou volgens Brems een leeshouding aangenomen moeten worden waarin op zoek wordt gegaan naar “plezier” en “schoonheid”. (Idem: 271) En als de aantekeningen toch gelezen moeten worden, dan als onderdeel van de poëtische hoofdtekst:

[Z]e vormen samen als het ware een eigen tekst, een essayistisch-filosofische tekst, die naast en tegenover de gedichten staat en de thematiek van de bundel op een geheel eigen wijze ter sprake brengt. Al begint ook daar soms de poëzie door te dringen, zoals in de gedichten zelf natuurlijk ook wel de essayistische component soms naar voren komt. Een aantekening als gedicht, om te besluiten: ‘Willen wij dat er zijnde zij? Wij hebben het niet zelf gewild, wij kunnen het alleen maar willen als een ander ons wil, wiens wil goed is en ons goed vindt. Samen een derde scheppend wordt het zijnde beaamd.’

(Ibidem)

Brems is de eerste die in het corpus aandacht besteedt aan de aantekeningen als onderdeel van de gedichten. Hij is ook de eerste die op deze manier een aantekening citeert. Yves T’Sjoen was in 2010 de eerste die de toevoeging van aantekeningen in D’haens bundels uitgebreid onderzoekt als een strategische inzet van peritexten om een auteursintentie te construeren. (T’Sjoen 2010a en T’Sjoen 2010b) Een jaar later nam hij de bevindingen van het onderzoek, dat deels op het concept *paratext* van Gérard Genette gebaseerd is, op in het boek

Dingenzoeken in Taka-Tukaland. Periteksten in de moderne Nederlandstalige poëzie.

(T'sjoen 2011: 115-121)

6.16 *Dodecaëder/Dantis Meditatio*

In 1998 publiceerde Querido de dubbelbundel *Dodecaëder/Dantis Meditatio*. De bundel bestaat uit twee delen, die ieder aan één kant van het boek beginnen. Wanneer het boek wordt omgedraaid, kan het andere deel gelezen worden. In *Dantis Meditatio* bundelde D'haen “overdenkingen” bij het beroemde veertiende-eeuwse gedicht ‘Divina Commedia’ van de Florentijnse dichter Dante Alighieri. Het andere deel, *Dodecaëder*, bevat twaalf douzains die in 1996 reeds bibliofiel werden uitgegeven door Ergo Pers te Gent onder de titel *Dodecaëder. Twaalf douzains*.

De ontvangst van de dubbelbundel was divers. Sommige critici waren bijna uitsluitend positief. Kees Fens bijvoorbeeld vergeleek D'haen in *De Volkskrant* met drie dichters die hij zeer hoog achtte: Vestdijk, Nijhof en Faverey. Deze drie dichters hebben volgens Fens gemeen dat ze de lezer een gevoel van geluk geven met hun gedichten. De criticus besefte na het lezen van *Dodecaëder/Dantis Meditatio* dat ook D'haen dit teweeg brengt: “Het geluk van het door de dichter gegeven beeld beleefde ik deze week. Het betreft het vierde vers van ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’ van Christine D'haen”. (Fens 1998)

Andere critici toonden vooral negatieve kritiek. Maarten Doorman schreef bijvoorbeeld in het *NRC Handelsblad* dat D'haen weinig toevoegt aan de tekst van Dante, dat de zorg die D'haen besteedt aan vorm een “overkill” is en dat haar gedichten nauwelijks standhouden en nooit verrassen. (Doorman 1998) Ook Jan Paul Bresser miste verrassing. Hij schreef in het Nederlandse nieuws- en opnieuweblad *Elsevier*: “Het zal best interessant zijn, maar de ontroering, de glimlach, de verbazing ontbreken en dus de herkenning. Dit is hermetisch afgesloten poëzie voor ingewijden [...] Dat ga je toch niet onmiddellijk enthousiast aan je buurman laten lezen.” (Bresser 1998: 75)

Een derde groep critici gaf zowel positief als negatief commentaar. Jos Joosten bijvoorbeeld schreef in *De Standaard* aan de ene kant over “bewondering voor het vakmanschap van D'haen”. (Joosten 1998: 9) Hij was van mening dat D'haen “met haar eruditie, belezenheid en dichterlijke kwaliteiten [...] alles in huis [heeft] om zich met dit werk [van Dante] te meten.” (Ibidem) Aan de andere kant vond hij het gebruik van de vele hoofdletters storend, bekritiseerde hij gedichten die zo “dicht” zijn dat de lezer “geen moment lucht voelt of ruimte krijgt voor suggestie” en schreef hij dat D'haen gehinderd leek door “een té groot respect voor háár meester en lichtend voorbeeld [Dante]”. (Ibidem)

In de receptie van *Dodecaëder/Dantis Meditatio* overheersen niet alleen normatieve receptietermen. Critici grepen ook de kans aan om hun kijk op de ontwikkeling van D'haens dichterschap te geven. Jos Joosten stelde bijvoorbeeld dat D'haens poëzie nog steeds geregeld als “traditioneel” werd gezien, terwijl ze vanaf haar eerste bundel “al behoorlijk haar eigen gang” ging en “provocatiever” schreef dan “de al ingeburgerde ‘experimentelen’”. (Joosten 1998: 9) Joosten wijst daarnaast constanten en verschuivingen aan in D'haens poëzie-oeuvre. De “nadrukkelijke, bijna ambachtelijke vormbeheersing” is volgens hem “vanaf de allereerste gedichten aanwezig”, terwijl Roland Barthes in 1968 voor een keerpunt zorgde in haar poëzieontwikkeling (net als Van der Hoeven 1991: 6-7 en Van Hulle 1992a baseert Joosten zich hiervoor op het prozaboek *Duizend-en-drie*). In latere bundels, zoals *Mirages* en *Morgane*, werd volgens Joosten steeds duidelijker hoezeer D'haen zich bewust entte op bestaande teksten: “De werkelijkheid als bron voor poëzie bleek definitief ingeruild voor de tekst.” (Joosten 1998: 9)

Ook Hans Vandevoorde besteedde aandacht aan de verschuivingen in D'haens poëzie. In *Ons Erfdeel* schreef hij over een “evolutie” in haar dichterschap. Volgens Vandevoorde was *Onyx* (1983) een breukpunt. Vóór de verzamelbundel bevond D'haens poëzie zich in een “inhoudelijk existentieel-referentiële en formeel klassieke periode”, terwijl na *Onyx* “een talig-beschrijvende en barok-maniëristische” fase aanbrak. (Vandevoorde 1998b: 664) Vanaf *Mirages* (1989) brokkelde de klassieke vorm vervolgens steeds verder af, totdat het vrije vers overheerste en de culturele verwijzingen eclecticischer en heterogener waren dan ooit. (Idem: 664-665) Dit zorgde volgens Vandevoorde voor een vermindering in aandacht voor D'haens poëzie: “De meeste critici die haar tijdelijk naar aanleiding van de Grote Prijs aan de boezem drukten, haakten snel weer af. Eerder hadden de liefhebbers van traditionele poëzie zich van haar afgekeerd. Zelfs de oude bewonderaars die haar relatief trouw waren gebleven, zinde het niet dat het allemaal niet meer zong.” (Idem: 665) Ten slotte benadrukt Vandevoorde dat de evolutie die hij schetst “van een klassieke over barok-maniëristische naar (post)modernistische poëzie [...] een rechtlijnige ontwikkelingsgang [suggereert] die er niet is.” (Idem: 669) Alle bundels kennen uitzonderingen op de door hem geschetste ontwikkelingslijn. Bovendien zijn er ook constanten aan te wijzen, zo heeft “bijna heel het oeuvre van D'haen een allegorische inslag.” (Idem: 661)

6.17 Komrij

De receptie in de jaren '90 werd afgesloten met een positieve noot van de Nederlandse dichter, criticus en bloemlezer Gerrit Komrij. In de bloemlezing *In liefde Bloeyende. De*

Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de twintigste eeuw in 100 en enige gedichten nam hij niet alleen het gedicht ‘Daimoon megas’ op (dat had hij al eerder gedaan), maar voegde hij er een verklaring aan toe voor zijn keuze: “Dit is een van de gedichten waarvoor ik, gesteld dat ik een Turk was, Nederlands zou willen leren. Het geeft zich niet makkelijk gewonnen, maar al bij eerste lezing begrijp je dat er iets bijzonders aan de hand is.” (Komrij 1999: 313) De invloedrijke status van Komrij zorgde ervoor dat deze uitspraak in de jaren erna door critici aangehaald werd bij het bespreken van ‘Daimoon megas’, D’haens poëzie in het algemeen en de receptie van D’haens werk (o.a. Hellemans 2009b) en betekende extra erkenning van haar poëzie in Nederland. De positieve aandacht die de gevreesde polemist Komrij gaf aan D’haens poëzie was opvallend. Eerder had hij D’haens Gezelle-biografie “zonder concurrentie de meest ridicule biografie van de twintigste eeuw” genoemd. (Geciteerd in: Decorte 2008: 139) En later, in 2005, schreef hij over D’haens poëzie:

Haar manier werd een maniertje, het verhevene werd hoogdravend. Ze groeide uit tot iemand die zichzelf parodieerde en dat geen moment in de gaten had. [...] Ze werd een halfroomse, halfklassieke Sibylle die ervan overtuigd leek dat ze in alles het laatste woord hoorde te hebben omdat ze in raadselen sprak. [...] Taalgevoel voor een verdwenen taal, stem zonder publieke echo.
(Komrij 2005: 59-62)

D’haen bekende in 2008 in een interview met Luc Decorte erg dankbaar te zijn voor het “moment van genade” die “onze Komrij” haar in 1999 had gegeven in zijn bloemlezing *In liefde Bloeyende*. (Decorte 2008: 140)

7. 2001-2008

Bundels

2001: *Fabula mundus*, Amsterdam: Regulierenpers

2002: *Miroirs*, Amsterdam: Querido

2002: *De twaalf werken*, Amsterdam: Regulierenpers

2004: *Mirabilia*, Amsterdam: Querido

2007: *Innisfree*, Amsterdam: Querido

Prijzen

2001: Bernheimprijs voor haar poëzie

7.1 Met de tijd mee

In het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw gaf D'haen bundels uit die in Vlaanderen en Nederland werden besproken, ontving ze de Bernheimprijs voor haar poëzie en werd haar bundel *Innisfree* (2007) genomineerd voor de VSB Poëzieprijs, maar de grote belangstelling uit de jaren '90 was bedaard. Critici schreven weer over de ontorechte onbekendheid van de dichteres, maar die moet wellicht genuanceerd worden. D'haen werd deze fase namelijk opvallend vaak (schriftelijk) geïnterviewd, wat receptieteksten opleverde die een interessante kijk geven op de verschillen tussen haar gewenste *posture* en de positie die critici haar toebedeelden. Enkele jaren voor D'haens overlijden kwam ze, mede door de VSB Poëzieprijsnominatie van *Innisfree*, een bundel die critici moeilijk en archaïsch vonden, en uitspraken die ze deed over de staat van de poëzie, bekend te staan als een dichteres die niet met haar tijd meeging. De samenstellers van de bloemlezing *Hotel New Flandres* lieten in 2008 echter een tegengeluid horen en positioneerden haar als hedendaags, belangrijk en postmodernistisch.

7.2 Buelens en Brems

In 2001 verscheen de omvangrijke receptie- en invloedenstudie *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie* van Geert Buelens, dichter, criticus en vanaf 2005 hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Utrecht. In de studie bespreekt Buelens de ontwikkeling van de moderne Vlaamse poëzie door te reconstrueren hoe dichters en critici hebben gereageerd op het werk en de persoon van Paul van Ostaijen. Christine D'haen, die zowel in haar poëziekritiek in de jaren '50 als in haar latere autobiografisch proza Paul van Ostaijen noemt en citeert (Buelens 2001: 795 en 880), krijgt in Buelens'

literatuurgeschiedenis een unieke tussenpositie toebedeeld. Buelens beargumenteert aan de hand van het debat tussen Herreman en Claus en de reactie van Boon (zie hoofdstuk 2) dat D'haen zich in de jaren '50 in een positie bevond tussen de opkomende experimentelen en de “zichzelf marginaliserende groep” van de traditionelen. (Idem: 879) Buelens is van mening dat deze tussenpositie ook geldt voor de rest van haar schrijverschap. In alles wat Buelens van D'haen bespreekt (haar poëzie, proza, kritiek en poëtische beschouwingen) maakt hij de afweging of het traditioneel of modern is. Telkens luidt zijn conclusie een parafrase van één van de eerste zinnen over D'haen in zijn omvangrijke studie: “Een intrigerende mix van modern en klassieke elementen maakte Christine D'haen (1923).” (Ibidem) Haar vroege verzen maken haar een “klassieke dichteres”, maar “zeker niet in de betekenis van ongeproblematiseerd en ‘heel’” (Idem: 880), haar autobiografisch proza “vat de tussenpositie van D'haen mooi samen” (Idem: 881) en haar opstel “Enkele principiële beschouwingen over dichtkunst”, dat in 1962 in *De Vlaamse Gids* verscheen, zet een poëtica uiteen “die zowel klassiek als modern, classicistisch én romantisch” is. (Ibidem)

Buelens' bespreking van D'haens oeuvre blijft algemeen en beknopt, zonder veel van haar titels te noemen en zonder over een ‘ontwikkeling’, ‘evolutie’, ‘kentering’ of ‘keerpunt’ te spreken. Een keuze die gerechtvaardigd is door de opzet en het doel van het boek; een analyse van de receptie van het werk van Paul van Ostaijen. Toch is het opvallend dat Buelens zwijgt over de latere postmodernistische lezingen van haar werk (de term valt niet één keer) en de recuperatie van haar poëzie door academici Paul Claes en Dirk de Geest en postmoderne dichters waaronder Dirk van Bastelaere. Dit is vooral frappant omdat het onderzoek “tot heden” loopt, gezien de titel van het boek, en een bestudering van D'haens rol in een door een postmodernistische leeshouding gedomineerd literair landschap significante inzichten zou kunnen toevoegen aan de stelling dat D'haen een tussenpositie bekleedt tussen modern en klassiek.

Hugo Brems deed dit enkele jaren later wél in zijn bijna net zo vuistdikke literatuurgeschiedenisboek. Brems had samen met Dirk de Geest D'haens poëzie in 1991 “postmodern” genoemd in de driedelige serie poëziegeschiedenisboeken *Poëzie in Vlaanderen*. In 2006 deed hij dit wederom, in het door hem verzorgde deel van de grote literatuurgeschiedenisreeks van Bert Bakker: *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. In het hoofdstuk “De literatuur in 1995”, onder de subkop “Diversiteit in de poëzie” merkte hij op: “[Z]elfs de bij uitstek klassiek ogende poëzie van Christine D'haen in *Morgane* werkt door de extreme concentratie op de vorm en de klank van woorden, door de ritmes van zinnen en fragmenten,

gecombineerd met talrijke culturele en historische verwijzingen dermate ontregelend, dat zij halverwege tussen postmodern en klassiek gesitueerd kan worden.” (Brems 2006: 597) Ondanks het feit dat de tussenpositie abstract blijft (waar is “halverwege tussen postmodern en klassiek” precies?), kaart Brems hier de toen meest actuele ontwikkelingen in de receptie van D’haens poëzie aan.

Opvallend is dat Brems dit in 2001 niet deed, toen hij samen met drie andere universitaire professoren (Toon Brouwers, Hendrik van Gorp en Anne Marie Musschoot) en één journalist (Marc Reynebeau) in de jury van de Emile Bernheimprijs zetelde die D’haen bekroonde voor haar poëzie. (*De Standaard* 2001) Ook Anne Marie Musschoot had eerder over de postmodernistische ontwikkeling in D’haens poëzie geschreven: in 1992 als juryvoorzitter van de Prijs der Nederlandse Letteren (Nederlandse Taalunie 1992) en in 1994 over de bloemlezing *Plejade* (Musschoot 1994). Het juryrapport van de Emile Bernheimprijs en de reacties op de toekenning benoemden echter de “verstrengeling van mythologie en alledaagsheid”, de “verinnerlijking en reflectie op tijd” en de “hoge eruditie” van de gedichten en besteedden geen aandacht aan eventuele postmoderne elementen. De zin “Modieuze literaire stromingen zijn aan haar niet besteed” sluit zelfs twee van de drie corpusteksten over deze prijs af. (*Het Belang van Limburg* 2001 en *Gazet van Antwerpen* 2001)

7.3 Onterecht onbekend

In het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw verschenen twee bibliothele bundels van D’haen bij Regulierenpers, *Fabula mundus* (2001) en *De twaalf werken* (2002), die later allebei werden opgenomen in *Mirabilia* (2004). Beide bundels werden gedrukt door de Nederlandse *private press* Regulierenpers, die in 1984 was opgericht door de voormalige eigenaar-directeur Ben M. M. Hosman van de Nederlandse uitgeverij Athenaeum-Polak & van Gennep. Regulierenpers had in 1985 bekendheid vergaard met de uitgave van het gedicht ‘Cheops’ van J.H. Leopold, die door D’haen en Claes naar het Engelse was vertaald, en stond bekend om kwalitatieve bibliothele uitgaven. Naast de twee bibliothele bundels werden in deze periode de verzamelbundel *Miroirs* (2002), de bundel *Mirabilia* (2004) en D’haens laatste bundel *Innisfree* (2007) gepubliceerd, die allen bij Querido verschenen. In de receptie van deze bundels valt het op dat het vaak dezelfde recensenten zijn die aandacht besteden aan de boeken (o.a. Paul Demets, Dietlinde Willockx en Tom van Deel). Daarnaast is een tendens zichtbaar waarin ‘geklaagd’ wordt dat ten eerste D’haens poëzie onterecht weinig aandacht geniet en ten tweede dat D’haens gedichten verkeerd worden geclassificeerd.

In 2003 schreef Yves T’Sjoen in een bespreking van *Miroirs* dat hij het “[s]pijtig”

vond dat D'haen “te weinig gelezen, onvoldoende naar waarde geschat en niet echt bestudeerd” werd. (T’Sjoen 2003) Ook Paul Demets uitte zijn ongenoegen: “[Z]e verdient zeker een breder lezerspubliek dan tot nu toe.” (Demets 2004a) Paul Claes schreef in 2011 iets soortgelijks: “Het stemt bitter dat zelfs een winnares van de Prijs der Nederlandse letteren in de Lage Landen niet de egards krijgt die ze verdient.” (Claes 2011c) In 2008 legde Luc Decorte de in deze citaten geformuleerde gedachte aan D'haen voor in een interview in het kunsttijdschrift *Vlaanderen*: “Een grote lezersschare heb je nooit verworven.” (Decorte 2008: 140) Hij voegde eraan toe dat hij ter voorbereiding van het interview Brems’ meest actuele literatuurgeschiedenis *Altijd weer vogels die nesten beginnen* erop na had geslagen, maar D'haens naam slechts enkele keren zag staan: “[I]k kom beschamend weinig over je te weten, zeg maar: nagenoeg niets. Jij kunt dat zelf moeilijk ergerlijk noemen (ik moet dat doen), maar is het niet frustrerend dat jouw dichterschap - Paul Claes noemt het weergaloos - met zo weinig sympathie en empathie en waardering en begrip wordt bejegend?” (Ibidem) D'haens reactie was typerend kort, nuchter en bescheiden: “Ik word niet beledigd door mensen voor wie ik weinig respect heb. Ik ben in goed gezelschap als ik niet goed ingeschat word.” (Ibidem) Over de onbekendheid van haar werk zei ze in 2005 dat ze wenste dat men meer aandacht zou besteden aan haar teksten, in plaats van aan het construeren van een levensportret: “Het enige dat nodig is, is de *tekst* bestuderen. Geen van de mensen die je noemt [interviewer Luc Decorte had P. Claes, P. Demets, Y. T’Sjoen en B. Vonck genoemd, KvdS] is daarmee bezig, ik ben hun onderwerp niet. Ik had gehoopt dat Hans Vandevoorde het zou doen, maar een mens moet tijd en gelegenheid hebben. Misschien komt er over 100 jaar iemand die mijn teksten analyseert. ‘Ik zal het hooren.’” (Ibidem)

Een reden voor de beperkte aandacht is volgens sommigen dat D'haens poëzie verkeerd ‘gelabeld’ wordt. “D'haens poëzie wordt vaak op een piëdestal geplaatst, voorzien van een goed sluitende stolp, door ze intellectualistisch of traditioneel te noemen. Daardoor krijgt ze niet de ademruimte die ze verdient” stelde Paul Demets bijvoorbeeld in 2003. (Demets 2003) Het jaar daarop verzuchtte hij dat men D'haen soms als “een strenge oma op leeftijd” beschouwde, terwijl dat volgens hem geenszins het geval was: “Helemaal niet: Christine D'haen durft de dingen bij hun naam te noemen, maar dan wel met taalwellust.” (Demets 2004a)

7.4 Nuancering op onbekendheid

Deze ‘klachten’ over de onbekendheid en het tekort aan waardering voor D'haens poëzie

moeten enigszins genuanceerd worden. Het is waar dat D'haens bundels uit deze periode en D'haens dichterschap in het algemeen minder aandacht kregen dan in de jaren '90, toen haar bekendheid een hoogtepunt kende, maar het is mijns inziens overdreven te stellen dat ze onbekend was en geen egards kreeg. Iedere bundel (afgezien van de bibliothele uitgaven) werd besproken in Vlaanderen en Nederland, D'haen ontving in 2001 de Emile Bernheimprijs, in 2003 werd er naar aanleiding van haar tachtigste verjaardag een themadossier aan haar gewijd in het hoogstaande en invloedrijke academisch tijdschrift voor Nederlandse literatuurgeschiedenis en literatuurwetenschap *Spiegel der Letteren*, in 2007 ontving ze voor *Uitgespaard zelfportret* (2004) voor de tweede keer de Henriëtte de Beaufortprijs (in 1989 ontving ze de prijs voor de biografie *De wonde in 't hert* (1987)), een jaar later werd *Innisfree* (2007) genomineerd voor de VSB-poëzieprijs en in 2008 werd D'haen opgenomen in de bloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie. 1945-2005*. Daarnaast werd er buiten de literaire wereld ook erkenning voor haar werk getoond toen een foto van haar werd gebruikt voor de uitgave van een speciale jubileumpostzegel. Het postzegelblaadje met de titel *Schrijfsters. Auteurs féminins* werd op 26 februari 2007 door de Belgische posterijen uitgebracht en bevatte vijf zegels van 0,52 euro. D'haen stond op de uitgave centraal, tussen Julia Tulkens, Madeleine Bourdouxhe, Jacqueline Harpman en Maria Rosseels. (Afbeelding 1.)



Afbeelding 1. Jubileumpostzegelblaadje *Schrijfsters. Auteurs féminins*, op 26 februari 2007 uitgegeven door de Belgische posterijen, naar een ontwerp van Nora Theys. V.l.n.r.: Julia Tulkens, Madeleine Bourdouxhe, Christine D'haen, Jacqueline Harpman en Maria Rosseels. (De afbeelding is overgenomen uit: Decorte 2008: 136)

Net als in haar dankwoord op het ontvangen van de meest prestigieuze literaire prijs van het Nederlands taalgebied (“Een prijs krijgen is mede het gevolg van omstandigheden: de ene is de ziek, de andere is dood.” (Nederlandse Taalunie 1992)) bleef D’haen bescheiden, praktisch en een tikkeltje pessimistisch over de uitgifte van de postzegel. Toen Luc Decorte aan haar vroeg hoe verguld ze was antwoordde ze: “Dat je aandacht krijgt en erkend wordt, is altijd prettig. Maar een postzegel kan je tegenwoordig van jezelf laten maken. Belgische postzegels vind ik meestal niet zo mooi. Ja, ik heb een aantal postzegels gekregen en ben daar erg blij mee, gaan halen is zeer lastig en ook zeer duur.” (Decorte 2008: 136)

Het tekort aan aandacht kan ook genuanceerd worden door de relatief vele interviews die D’haen gaf in de periode 2001 tot 2008. D’haen stond bekend als een media- en aandachtschuwe vrouw die zelden interviews gaf (C.S. 1990: 38, Cornet 2000: 6-10 en T’Sjoen 2011: 120), maar liet zich in de laatste jaren van haar leven toch een aantal keer interviewen. Al ging dat niet altijd van harte: ze liet in 2008 per brief weten aan de redactie van het Nederlandse opinieweekblad *De Groene Amsterdammer*, die haar wilde interviewen naar aanleiding van de nominatie voor de VSB Poëzieprijs, dat alles wat de dichter van zijn werk af houdt slecht is en het geven van een interview daar ook onder valt. (Pruis 2008) Bovendien, voegde D’haen er aan toe, is promotie de taal van de commerciële mensen: “In onze tijd heerst de reclame en haar bedrog. Dat is fataal. Ook voor de poëzie.” (Idem) Deze afzijdigheid verbond Marja Pruis vervolgens in een artikel over D’haens dichterschap in een speciale VSB Poëzieprijs-bijlage van *De Groene Amsterdammer* aan D’haens oeuvre en poëtica: “D’haens weigering anders dan door haar proza en poëzie naar buiten te treden, past bij de aard van haar werk en haar opvatting over poëzie. Poëzie is naar haar mening geen spontane uiting, maar net als muziek of tekenkunst een cultuuruiting die je alleen door inspanningen en nog meer inspanningen kunt verwerven.” (Idem) Een maand na de verschijning van de speciale bijlage ontving de redactie alsnog antwoorden op de vragen die ze D’haen had gesteld en namen ze op in het tijdschrift van 2 april 2008: “Nu alsnog – met het oog op de uitreiking van de VSB Poëzieprijs op 11 april – drukken we haar brief af, die begon met een prangende mededeling: ‘U belooft op uw eer, u zweert dat u geen woord verandert aan mijn uitspraken. Voor een schrijver is het ene woord het andere niet.’” (Kuiper & Pruis 2008)

Niet alleen het interview in *De Groene Amsterdammer* vond schriftelijk plaats. Alle interviews uit deze periode in het corpus werden per brief afgenomen: Pascal Cornet in *Poëziekrant* (Cornet 2000: 6-10), Paul Demets in *Knack* (Demets 2005), Margot Vanderstraeten in *De Morgen* (Vanderstraeten 2007, later opgenomen in het boek *Schrijvers*

gaan niet dood (Vanderstraeten & Vanfleteren 2008)) en Luc Decorte in *Vlaanderen* (Decorte 2008). Soms mochten interviewers D'haen in haar huis in Brugge opzoeken om extra uitleg te ontvangen bij de antwoorden die zij schriftelijk had gegeven, maar alles wat dan gezegd werd was “*off the record*”. (Decorte 2008: 136) Op de vraag waarom D'haen zich enkel schriftelijk liet interviewen antwoordde ze in 2008: “Ik heb ervaren dat bij mondeling interviewen elk woord vervangen wordt door een van de vragen – en het menselijk contact vraagt ook te veel van mijn psyche: ik ben een schuw wezen.” (Kuiper & Pruis 2008) Naast interviews over D'haens schrijfwerk liet de ondertussen bejaarde dichteres haar stem ook met enige regelmaat via interviews horen over haar woonplaats Brugge. D'haens kritiek op de koetsen, de koetsiers, de geluidsoverlast dat ze veroorzaakten en het “overtourisme” dat haar woonplaats Brugge verpestte brachten haar daarbij ook extraliteraire ‘bekendheid’ op. (O.a. Decorte 2008: 137 en Raspoet 2007: 63)

7.5 Interviews: incongruenties tussen *posture* en positie

De interviews laten niet alleen zien dat D'haens poëzie en persoon in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw aandacht kregen in de (voornamelijk Vlaamse) media. Ze tonen ook hoe D'haen vorm probeerde te geven aan haar *posture*, iets wat ze al vanaf het begin van haar dichterschap leek na te streven. Hedwig Speliers noemde D'haen in 1963 al als voorbeeld van een auteur die “van haar uitzonderlijke, uiterlijk neutrale situatie gebruik [maakt] om zo haar eigen evolutie te bepalen.” (Speliers 1963) Zoals reeds werd vermeld, stemt de daadwerkelijke positie van een auteur in het literaire veld niet noodzakelijk overeen met zijn/haar *posture*. De auteur kan zijn/haar *posture* proberen in te zetten om een bepaalde gewenste positie te bereiken of om zijn/haar positie te verbeteren, maar dit betekent niet dat het altijd het gewenste effect heeft. (Bongers 2011: 8-9) De autofiguratie, zoals Meizoz de manier noemt waarop de auteur via teksten en uiterlijk gedrag de beeldvorming rondom hem/haar probeert vorm te geven, kan in interviews goed worden bestudeerd. Vooral de incongruenties tussen de positie-innames van D'haen en de uitspraken door critici elders zijn interessant. Ze laten namelijk zien dat de *posture* die D'haen wilde uitdragen, niet altijd op die manier werd ontvangen.

Een voorbeeld van een incongruentie tussen D'haens zelfpositionering en de positionering van haar door anderen is de rol van de theorieën van Roland Barthes in haar dichterschap. Zoals we in de vorige hoofdstukken zagen, wezen critici naar aanleiding van autobiografische aantekeningen over de theoreticus in het boek *Duizend-en-drie* een “kentering”, “verschuiving” of “breukvlak” aan in 1968, toen Barthes zijn *Le système du*

monde publiceerde. (Van der Hoeven 1991: 6-7, Van Hulle 1992a en Demets 2003) D'haen vertelde echter in 2005 aan Demets: "Het klopt niet dat ik anders ben gaan schrijven onder invloed van het structuralisme, zoals men wel eens beweert, want dat is niet een manier van schrijven, maar van lezen. Nee, ik wist meer. En het leven breidde zich uit." (Demets 2005)

Een ander verschil tussen D'haens gewenste *posture* en het *posture* dat receptieteksten van haar vormden is dat critici D'haens poëzie als "moeilijk" en "ontoegankelijk" bestempelden, terwijl D'haen haar poëzie juist positioneerde als alles behalve ontoegankelijk: "Naar eigen zeggen is haar werk hermetisch en raadselachtig, wat iets anders is dan ontoegankelijk." (Pruis 2008) Bovendien beargumenteerde ze in verschillende interviews dat haar gedichten eenvoudiger waren dan die van andere dichters uit haar tijd:

Ik geloof niet dat mijn poëzie zo moeilijk is. [...] Waarom denkt u dat ik mijn bundels laat vergezellen van bladzijden aantekeningen? Precies. Opdat de lezer de realia sneller zou kunnen vinden. Ik vind *De Oostakkerse Gedichten* van Hugo Claus veel moeilijker. Begrijpt u Lucebert? De experimentele poëzie laat de lezer veel meer in het ongewisse en refereert óók voortdurend. Wat je wél van mijn poëzie kunt zeggen is dat ze erudiet is, maar moeilijk? Als ik Stefan Hertmans lees, beken ik eerlijk dat ik veel moeite heb om hem te volgen.

(Segers 1992)

De verwijzingen naar bestaande antieke mythes en andere verhalen uit de wereldliteratuur, in combinatie met de aantekeningen, beschouwde ze bovendien als een referentiekader dat haar poëzie makkelijker maakte dan de individualistische poëzie van anderen:

Als het referentiekader mijn persoonlijke geschiedenis is, zonder verwijzingen, dan begrijpt geen mens het. Het was, meen ik, Hugo Pernath, of was het eerder Magerman, die schreef in een gedicht de regel: 'trein van tien voor zeven en de trein van zes voor acht'. Het bleek dat hij altijd met zijn vader die trein nam. Dat kan geen mens weten, zei ik hem, de hele impact van die regel valt weg. Maar hij vond dat het zó ook al iets zegt. Natuurlijk, als ik dat lees en me afvraag wat het betekent, dan werkt het al. Maar ik kan nooit achter de betekenis komen. 't Staat niet in Van dale [sic].

(Ruiter 1992: 3)

Ook toen Johan Vandenbroucke in een interview in *Knack* een citaat van Hugo Brems voorlegde aan D'haen, greep ze de kans om zichzelf te positioneren als 'niet-moeilijke' dichter:

Hugo Brems schreef: ‘Niet iedereen loopt met een pasklare encyclopedie in het hoofd.’ D’haen: ‘Het is toch niet zo geleerd? Ze zeggen dat wel, maar het is niet waar. Ten eerste geef ik voetnoten, dat is al een grote hulp. Ten tweede staat het meeste in Van Dale, je hoeft niet in encyclopedieën te zoeken, hoor. Ten derde heeft elke tekst zijn moeilijkheden; ik vind mijn gedichten makkelijker dan die van Hugo Claus, echt waar. Bij mij kun je het meestal nog vinden in een woordenboek, bij Claus vaak niet. Het vraagt een zekere moeite, maar een beetje moeilijk is toch plezierig? Als je het allemaal direkt begrijpt is het toch ook niet leuk?’

(Vandenbroucke 1992: 132)

In hetzelfde interview gaf ze uiting aan haar aversie tegen de uit proportie media-aandacht voor bepaalde schrijvers. Zelf gaf ze toe mediaschuw te zijn en dit als onterechte reden te zien voor haar relatieve onbekendheid: “Eco of Rushdie, dat is moeilijke literatuur, bijna niemand kan het lezen. Waarom kopen ze het dan? Omdat er grote tamtam rond gemaakt wordt [...] Ik zou heel graag hebben dat men gedichten van mij zou bestuderen.” (Idem: 134) Aan de andere kant had D’haens vormgeving van haar *posture* ook invloed op de receptie waarbij critici haar mening overnamen. Paul Claes parafraseerde D’haens uitspraken bijvoorbeeld in het *Kritisch Literatuur Lexicon*: “Wellicht laten de critici zich wat al te gemakkelijk afschrikken door wat in feite oppervlakkige moeilijkheden zijn. De culturele referenties en syntactische complexiteit van deze poëzie zijn al bij al begrijpelijker dan de niet in noten verduidelijkte intertekstualiteit en de ongrammaticaliteit van de Vijftigers of de postmodernisten.” (Claes 1994)

Ten derde is er een verschil te zien tussen hoe D’haen een positie probeert in te nemen die losstaat van haar tijdgenoten en de manier waarop recensenten in de tweede helft van haar dichterschap juist overeenkomsten aanwijzen. D’haen beweerde in meerdere interviews dat ze aan het begin van haar dichterschap niet was beïnvloed door de Vijftigers. Ze onderstreepte in veel interviews dat ze een eenzaam mens en kunstenaar was die nooit tot een groep behoorde. Regelmatig gebruikte ze haar studietijd in Edinburgh (1949-1950) als reden dat ze niet door de Vijftigers was beïnvloed. Een voorbeeld is een interview in 1994 in *De Standaard*, waarin Bart Vonck haar vroeg of ze zich er van bewust was geweest dat toen ze begon te schrijven in de jaren ’50, er in de Nederlandse poëzie een revolutie uitgebroken was. D’haen antwoordde:

Ik ben een studierend mens, en een eenzaam mens. [...] Door alleen te zijn, kom ik er nooit toe in een groep te treden. Dus zag ik mijn kunst als een nieuwe manier van schrijven (want het overdoen van iets wat al eens gedaan is, vond ik overbodig). Maar

dat nieuwe zou een resultante zijn van alle verschillende soorten andere literatuur. En dat was totaal heterogeen. Op het precieze moment dat de ‘Vijftigers’ optraden, was ik in Engeland en ik vernam er niet veel van. [...] Ik kende Joyce, Pound, Eliot, dat was mij toen genoeg.

(Vonck 1994)

Een ander voorbeeld: “Ik wilde tot geen groep behoren, ik las geen tijdschriften, vernam niets over de experimentelen. Eén keer ging ik naar een dichter-bijeenkomst bij A. van Duinkerken, waar ik M. van der Plas ontmoette. Ik wilde liever studeren en dichten [...] Ik had geen behoefte aan de dichters, als ik de gedichten had. [...] In 1949 vertrok ik naar Edinburgh: nu hoorde ik niets meer over de nederlandstalige wereld, ik las en bestudeerde uitsluitend de Engelse literatuur.” (Brems & De Geest 1988: 198) Voor haar afzijdigheid in latere stadia van haar leven vond ze ook genoeg redenen: “Brugge, het Rijksonderwijs, huwelijk en kinderen hielden mij ver van alle literaire contacten, maar zo wou ik het toch zelf. Ik wilde altijd wel het individu, niet de groep.” (Ibidem) In het laatste jaar van haar leven was D’haen niet van mening veranderd. In een interview met Luc Decorte zei ze: “Ik zou niet in groep ‘aan kunst kunnen doen’, zoals zovele anderen. Dat lukt me niet. Ik ben een eenzaat.” (Decorte 2008: 141) In haar dankwoord voor de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren in 1992 sprak ze wederom over de afgezonderde positie, maar benadrukte dit keer dat het eigen was aan iedere kunstenaar: “Wat doet de maatschappij met zo'n mens (met de kunstenaar in het algemeen, want mijn zuster Elsa is tekenares en heeft soortgelijke problemen), met iemand die niet of weinig meespeelt in het sociale spel, zich afzondert, en alleen met zichzelf in zichzelf, in zichzelf naar de wereld ziend maar zonder de wereld, de woorden in klankpatronen, syntaxis, beelden vangt? De dichter is onassimileerbaar door de maatschappij. En toch is het geen gek, die asociaal of onaangepast is, maar een mens, onderworpen aan alle menselijke wetten, maar tegelijkertijd door iets gedwongen alleen te zijn.” (Nederlandse Taalunie 1992)

Mede door bovenstaande uitspraken van D’haen kwam de dichteres bekend te staan als “een *Einzelgänger*” (Peeters 2010), een onafhankelijke schrijver zonder groep en zelfs zonder stroming, die haar leven wijdde aan lezen, studeren, kennis en intellectualisme. Buelens benadrukte bijvoorbeeld haar onafhankelijke positie als studente in Amsterdam en Edinburgh in de jaren '40 en '50, waar ze “helemaal afgezonderd [was] geweest van het (experimentele) literaire leven in Vlaanderen.” (Buelens 2001: 879) Andere critici zagen de onafhankelijkheid als een karakteristiek van de Vlaamse dichteres: “Tegendraadsheid en

eigenzinnigheid zijn constanten in het leven en werk van Christine D'haen”, schreef Paul Demets in 2004, “[A]ls jonge dichteres wou ze niet bij de avant-garde horen. Zo stond ze ver af van de Vijftigers, want een groepsgevoel was haar helemaal vreemd.” (Demets 2004b)

Toch zagen critici in dat D'haens poëzie niet geheel los stond van de poëzie van haar tijdgenoten. In het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren stond bijvoorbeeld dat D'haen een “geval apart” was dat zich ontwikkelde “buiten groepsvorming en literaire mode om - geen interview of het komt ter sprake -”, maar ook dat deze afzijdigheid “ogenschoonlijk” is en D'haens poëzie de literaire actualiteit altijd nauw heeft geraakt. (Nederlandse Taalunie 1992) Hans Groenewegen was nog explicieter, toen hij in 2005 een uitgebreide vergelijking maakte tussen D'haen en de ‘Keizer der Vijftigers’ Lucebert. (Groenewegen 2005) Ook Guus Middag beweerde dat D'haen indertijd even “lichamelijk” schreef als de Vijftigers. (Middag 1992)

Ten slotte is er een verschil aan te wijzen tussen hoe D'haen zichzelf positioneerde als ‘kleine’, insignificante dichter en hoe critici haar een hoge positie gaven in het Nederlandstalige literaire landschap. Yves T'Sjoen stelde bijvoorbeeld dat “haar poëzie tot het beste behoort van wat de afgelopen decennia in ons taalgebied is geschreven.” (T'Sjoen 2003) Margot Vanderstraeten nam in de titel van een artikel in *De Morgen* op dat het een interview behelsde met “de belangrijkste dichteres van Vlaanderen” (Vanderstraeten 2007: 4). En Paul Demets noemde D'haen de “meest bepalende” en “de belangrijkste” dichteres van na de Tweede Wereldoorlog in “het Nederlandse taalgebied en ver daarbuiten”. (Demets 2003 en Demets 2005) Deze uitspraken staan in schril contrast met D'haens bescheiden houding tegenover haar dichterschap, bijvoorbeeld: “Hoe oud ik ook ga worden, kunnen dichten zal ik nooit”, dat Segers als titel gebruikte voor een artikel naar aanleiding van de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren. (Segers 1992) D'haen was nooit geheel tevreden over haar gedichten: “Is mijn gedicht goed? Soms ja, maar nooit zo goed als het hoogste, het beste. Een goed criticus (?) zal fouten en tekortkomingen vinden, en ikzelf ook.” (Decorte 2008: 137) Anne Marie Musschoot typeerde D'haen na haar dood als “aarzelend” en “selectief”: “Het perfecte gedicht waarnaar ze tot in haar laatste dagen streefde was en bleef voor haar een onbereikbaar ideaal. ‘Wat je ook doet, het is nooit goed genoeg’, is een van haar bekende uitspraken, waarmee ze aangaf nooit tevreden te kunnen zijn met wat ze zelf deed.” (Musschoot 2009: 104)

Er zijn ook elementen in D'haens *posture* die overeenkomen met een deel van de receptie en verschillen vertonen met een ander deel. Interessant hierbij is de rol van de aantekeningen die D'haen vanaf de jaren '80 opnam in haar bundels. Deze voetnoten zijn

parateksten die deels losstaan van de ‘hoofdttekst’, maar ook sporen van auteursintentie kennen (T’Sjoen 2010a, T’Sjoen 2011 en T’Sjoen 2010b) en soms even poëtisch zijn als de gedichten die ze willen ‘verklaren’. (Brems 1996: 271) Deze aantekeningen waren voor D’haen, net als interviews en autobiografische teksten, een plaats om haar *posture* vorm te geven. Soms werd het beeld dat zij in de voetnoten schetste overgenomen door critici. In *Innisfree* staat bijvoorbeeld in een voetnoot dat de lezer ook zonder de kennis die D’haen gebruikte om het gedicht te schrijven, het gedicht kan waarderen. Paul Demets gebruikte deze uitspraak ter argumentatie van zijn stelling dat de schoonheid van D’haens poëzie ook zonder begrip van de eruditie en verwijzingen gewaardeerd kon worden. (Demets 2007) Andere critici weken af van wat D’haen in haar *posture* probeerde vorm te geven en legden juist de nadruk op het gebruik van de erudiete voetnoten om de poëzie te waarderen. (O.a. Groenewegen 1995)

7.6 Miroirs

De uitgave van de verzamelbundel *Miroirs* in 2002 zorgde, net als de publicatie van de verzamelbundel *Onyx* in 1983 en de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren in 1992, voor een bloei van terugblikken op D’haens dichterschap in de receptie. Opvallend is dat in deze terugblikken steevast een ontwikkeling van classicistisch en traditioneel, naar postmodern, experimenteel of vernieuwend wordt beschreven. Tom van Deel schreef over D’haens evolutie van een “traditionele” dichter met een “barokke en classicistische retoriek” naar een “postmodern te noemen, tekstenverwerkende dichter, die het experiment [...] allerminst schuwde.” (Van Deel 2003) Yves T’sjoen was in de door hem verwoorde evolutie wat specifiek, door een tijdsaanduiding toe te voegen: “D’haens werk werd aanvankelijk als traditioneel getypeerd, tot in de jaren tachtig bevrijding kwam: zowel de poëzie van De Haes als die van D’haen werd voortaan beschouwd als vernieuwend (lees: eigengereid), intertekstueel en intellectueel diepgaand.” (T’Sjoen 2003) Ook wees hij een bundel aan waarin de grootste veranderingen plaatsvonden: “Sinds die vroege gedichten is er een en ander veranderd, vooral sinds de bundel *Mirages* (1989). D’haen ging compacter componeren, hanteerde voortaan elliptische constructies, en werkte fragmentarischer.” (Idem)

De “eigenzinnigheid” en “uniciteit”, die in de receptie van de jaren ’90 een opleving beleefden in de terugblikken die critici gaven van D’haens dichterschap naar aanleiding van de toekenning van de Prijs, keerden ook terug in de receptie van *Miroirs*. Dietlinde Willockx typeerde D’haens poëzie bijvoorbeeld als “een aangenaam tegengewicht voor de anekdotische gemakzucht die al decennialang hoogtij viert in onze poëzie en poëziereceptie. Niemand heeft

de jongste jaren de Nederlandse klankkleur onderzocht en de grenzen van het metrum verkend zoals Christine D'haen.” (Willockx 2003a) G.J. van Bork vermeldde in de beschrijving van D'haen in het DBNL biografieënproject *Schrijvers en dichters* ook de aparte positie van de dichteres in het literaire veld: “De poëzie van Christine D'Haen is moeilijk plaatsbaar. Ze neemt in feite een aparte, geïsoleerde positie in, omdat ze niet aansluit bij de actuele normen, maar bij de gehele westerse traditie: klassiek, christelijk, maar ook symbolistisch.” (Van Bork 2003)

7.7 Poëzie en proza

In 2004 verscheen D'haens verzameld proza (*Een uitgespaard zelfportret*), dat in 2007 werd bekroond met de Henriëtte de Beaufortprijs. Net als in de jaren '90, toen de eerste delen van de autobiografische reeks verschenen, publiceerden recensenten in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw artikelen waarin zowel aandacht aan het proza als de poëzie werd besteed. In beide periodes gebruikten critici het proza als “een sleutel tot haar poëzie”.

(Demets 2004b) Marja Pruis schreef in 2000 bijvoorbeeld over het gebruik van de prozaboeken om het dichterschap en de persoon van D'haen beter te begrijpen. (Pruis 2000: 31) Ze deed dit in 2008 nog eens (Pruis 2008), ondanks de kritiek die het autobiografisch lezen van D'haens poëzie had gekregen door onder anderen Jo Cobbaut, Dietlinde Willockx en Paul Demets. (Cobbaut 1992, Willockx 2003a en Demets 2003)

In 2005 zette Hans Groenewegen ook het proza in om de ontwikkelingen in D'haens schrijverschap te schetsen en haar poëzie te duiden. In het artikel “Genot als drijfveer, een rêverie” gebruikt hij citaten over D'haens leven, gedichten en poëtica uit verschillende delen van *Uitgespaard portret* (2004) om haar poëzie en dichterschap te duiden. Om de ontwikkelingen in D'haens schrijverschap te beschrijven grijpt Groenewegen bijvoorbeeld terug naar het gedicht ‘Abailard en Heloys’, dat in 1948 in *DWB* verscheen. Groenewegen gebruikt vervolgens informatie over D'haens leven en leesgedrag uit *Uitgespaard zelfportret* om het gedicht te duiden. Hij verwijst naar de biografische omstandigheden waarin het gedicht werd geschreven: “Zijzelf was bezig zich los te maken uit het benauwde rooms-katholieke milieu waarin ze was opgegroeid”. (Groenewegen 2005: 69) En hij verbindt het biografische feit dat D'haen vroeger het gedicht ‘Mei’ van Herman Gorter had overgeschreven in een schrift, aan intertekstuele verwijzingen naar het beroemde epische gedicht in ‘Abailard en Heloys’.

Anders dan Pruis, neemt Groenewegen een kritische houding aan ten opzichte van het gebruik van het proza bij het duiden van de poëzie:

Men zou kunnen tegenwerpen dat het autobiografisch proza kunstproza is. De dagboekfragmenten, herinneringen en reflecties zijn op zeer kunstige wijze geschikt. *Een brokaten brief* verdubbelt de fictie, doordat de autobiografie en de *defence of poetry* die dit kleinood behelzen, zijn gehuld in het gewaad van een fictieve autobiografie van de twaalfde-eeuwse Chinese dichters Li Tjing Tsjao. Door het kunstkarakter zouden de autobiografische geschriften hun waarde als referentiepunt voor de beschouwing van de poëzie verliezen. Andersom kan datzelfde kunstkarakter evengoed als argument vóór het gebruik naast de poëzie worden gebruikt. Het kunstmatige concentreert op de essenties van D'haens visie op de verwevenheid van haar poëzie en haar leven.

(Idem: 70)

Deze verantwoording geeft de criticus enigszins vrij spel bij het gebruiken van D'haens autobiografisch proza in zijn analyse van haar poëzie en poëtica.

Zeer uniek aan Groenewegens tekst is zijn uitgebreide vergelijking tussen D'haen en Lucebert. De afgelopen hoofdstukken hebben laten zien dat schrijvers van corpusteksten een vergelijking maakten tussen D'haen en de experimentelen. In de jaren '50 en '60 werd D'haen door sommigen als symbool geplaatst regelrecht tegenover de experimentelen. Urbain van de Voorde zette haar bijvoorbeeld in “als koninginnestuk [...] tegen de ‘atonale stamelaars’ van de zogenaamde experimentele dichtkunst”. (Geciteerd in: Van der Hoeven 1991: 6) Anderen herkenden wel degelijk moderne aspecten in haar gedichten, bijvoorbeeld Louis Paul Boon. (Boon 1951) In de jaren '70 loste het plaatsingsdebat op en werd de gedachte geëxpliciteerd dat D'haen een unieke tussenpositie innam tussen de traditionelen en de experimentelen. In de jaren '80 en '90 leek men het erover eens te zijn dat D'haens poëzie zowel klassieke als vernieuwende elementen bevatte. D'haen werd door critici bij het postmodernisme gepositioneerd, waardoor ze in een avant-gardistische hoek van het literaire landschap terecht kwam en de tegenstelling traditionelen-experimentelen grotendeels wegviel.

Groenewegen is de enige criticus in het corpus die uitgebreid stilstaat bij de overeenkomsten tussen D'haen en de Vijftigers. Guus Middag had in 1992 opgemerkt: “D'haen schrijft even ‘lichamelijke’ als de Vijftigers indertijd” (Middag 1992), maar gaf daar geen argumenten of voorbeelden bij. Groenewegen besteedde daarentegen in 2005 meer dan 5000 woorden aan een vergelijking tussen D'haen en de “Keizer der Vijftigers” Lucebert. (Groenewegen 2005: 77) In zijn tekst gebruikt hij D'haens autobiografisch proza wederom als

hulpmiddel. In *Kalkmarkt 6* stelt D'haen zelf een vergelijking op tussen zichzelf en haar tijdgenoten aan het begin van haar schrijverschap. Groenewegen citeert:

Een klein aantal jaren later zijn hier dichters gekomen met een andere ideologie: naar buitenlands model zouden ze de oude vormen (die ze te weinig kenden) afbreken; het was een andere manier van kunst maken, gedurfter, mannelijker, gevaarlijker. Maar ik, die zoveel vormen kende en beminde, die ze bestudeerde en nastreefde, kon nooit een revolutie, alleen een evolutie bewerken, een amalgaam dat de nieuwe tijd in zich opnam. De voorvaderen moesten in mij, herboren, voortleven, scheppend voor een verder gevorderde wereld.

(Geciteerd in: Groenewegen 2005: 71)

Groenewegen neemt aan dat D'haen hiermee de Vijftigers bedoelt. Als gedachte-experiment stelt hij zich voor hoe een ontmoeting tussen D'haen en Lucebert eind jaren '40 had kunnen verlopen. Voor de vergelijking tussen de twee dichters put Groenewegen wederom uit D'haens autobiografisch proza. Ook maakt hij gebruik van biografische gegevens over Lucebert (waarvoor hij geen bron vermeldt). Zo stelt hij dat voor beide dichters het jaar 1948 belangrijk was. D'haen debuteerde 'officieel' met 'Abailard en Heloys' en Lucebert (toen nog zonder dat pseudoniem) liet dat jaar zijn 'minnebrief aan onze gemartelde bruid indonesia' aan Gerrit Kouwenaar lezen, waarin een definitieve doorbraak tot stand kwam "naar een poëtische taal die na de Eerste Wereldoorlog in Nederland marginaal was gebleven." (Groenewegen 2005: 70) Lucebert en D'haen woonden in die tijd allebei in een 'commune' of 'woongroep', vijf minuten van elkaar vandaan in Amsterdam. Ze waren beiden afkomstig uit een milieu dat geen deel had aan de brede cultuur en ontwikkelden zich tot "uitzonderlijk erudiete autodidacten met een grenzeloze belangstelling: poëzie, proza, mystiek, mythologie, filosofie." (Idem: 72) Lucebert had bovendien ook "eindelozen oefeningen met de meer traditionele, rijmende verzen" uitgevoerd en net als D'haen schreef hij in schriften poëzie over van bewonderde voorgangers. (Ibidem) Allebei de dichters kenden een voorliefde voor het werk van Karel van de Woestijne, Dante en Paul Klee. Beiden hielden van "dichte klankclusters" en hun gedichten kenden een "vergelijkbare muzikaliteit" en "ritmische bouw". (Groenewegen 2005: 73) Daarnaast hanteerden zowel Lucebert als D'haen een afwijkende spelling en gebruikten ze vertragingstechnieken zoals het gebruik van "namen, vreemde woorden [en] opsommingen". (Idem: 79) De grootste verwantschap tussen D'haen en Lucebert vindt Groenewegen in de lichamelijkheid van hun taal:

Eén aspect van Christine D'haens poëzie in het bijzonder deed mij aan Lucebert denken. Lucebert muntte in zijn poëzie de term 'lichamelijke taal', voor zijn poëzie. De wijde en dichte vertakking die dit begrip door zijn werk krijgt, is in interpretaties en polemieken breed uitgesponnen. Erotiek, spreken, mystiek, poëzie en tekstgestalte komen erin samen. [...] Uit al het autobiografisch schrijven van Christine D'haen komt naar voren dat voor haar de ontdekking van lichaam en poëzie samenvallen. [...] Uitkomst is een uiterst lichamelijke poëzie.

(Groenewegen 2005: 74-75)

De opsomming van overeenkomsten en Groenewegens gedachte-experiment over een ontmoeting tussen de twee dichters eindigt in een vraag die vele corpusteksten impliceerden, maar nooit zo duidelijk stelden: “[W]aarom is D'haen niet de Keizerin der Vijftigers geworden?” (Idem: 77) Wederom grijpt Groenewegen naar wat D'haen er zelf over geschreven heeft: “Zijzelf geeft een antwoord in *Kalkmarkt 6*: ‘Om niet te gaan schrijven zoals mijn tijdgenoten, vermeed ik het veeleer, hun verzen te lezen.’” (Ibidem) Groenewegen wijst op het feit dat D'haen hier een andere reden geeft voor haar mijding dan in de hierboven geciteerde uitspraak dat haar tijdgenoten onvoldoende oefening in de vorm hadden. Groenewegen concludeert dat er tegenspraak is tussen D'haens poëtica en haar poëtische praxis. Het onbewuste duwt haar poëzie richting het experiment, terwijl haar versexterne opvattingen haar gedichten richting ideeënpoëzie drijven. In haar poëzie resulteert dit in een “hybride mengel”. (Ibidem) Groenewegens analyse vormt hierdoor een interessante kijk op de verschillen tussen D'haens gewenste *posture* (onafhankelijk van en niet beïnvloed door de Vijftigers) en haar daadwerkelijke positie in het veld (een zowel traditionele als vernieuwende dichteres wiens poëzie overeenkomsten vertoont met die van de Vijftigers). Groenewegens bespreking leunt sterk op het autobiografisch proza, maar kent een kritische en onderbouwde houding ten opzichte van het gebruik van versexterne uitspraken bij het bespreken van poëzie.

7.8 *Mirabilia* en de rol van religie

De verschijning van de bundel *Mirabilia* in 2004 werd enigszins overschaduwed door de uitgave van *Uitgespaard zelfportret* in hetzelfde jaar, waarin D'haens zeven prozaboeken werden verzameld en vier nieuwe autobiografische delen werden toegevoegd. Menig recensent besprak het nieuwste proza- en poëzieboek in één en hetzelfde artikel. In alle corpusteksten waarin dit het geval is, krijgt *Uitgespaard zelfportret* meer aandacht dan *Mirabilia*. Paul Demets recenseerde de poëziebundel in *Knack* zonder het prozaboek te

bespreken, maar ook hier moest de aandacht verdeeld worden; *Koffers zeelucht* van Hagar Peeters en *De tussentijd* van Anna Enquist waren ook onderwerp van het artikel. (Demets 2004a) Demets is echter wel zeer positief over *Mirabilia*. Hij noemt het “een voortreffelijke hommagebundel” met gedichten die “springlevend” zijn. Vooral het eerste gedicht in de bundel krijgt zijn lof: “Welke dichteres in ons taalgebied schrijft zo’n taalmuziek als in het openingsgedicht *Mol?*” (Idem)

Ook Tsead Bruinja’s bespreking van *Mirabilia* is over het algemeen positief. De Friese dichter en criticus is in zijn recensie enthousiast over de “raadselachtige” gedichten van D’haen, die niet “zonder humor of zonder zin” zijn. (Bruinja [2004]) Hij raadt zijn lezers aan om de bundel ter hand te nemen: “Het is een genot dat uw zoete appelwangetjes zal doen glimmen.” Zijn bespreking is uniek in het corpus, omdat het geen overzicht geeft van de productie en receptie van D’haens poëzie, maar zich richt op de interpretatie van één gedicht. Het gedicht ‘Mol’, waar Demets ook lovend over schreef en dat overigens anders is dan het bekende gedicht ‘De mol’ uit *Onyx* (1983), onderwerpt Bruinja aan een religieuze lezing. “Ga ik te ver door mijn vragen en interesse rondom de machinerie van het geloof te willen onderzoeken op basis van dit gedicht[?] Ik denk van niet. Ik denk dat D’haen in ieder geval speelt met het idee van religie, dus *bare with me.*” (Idem)

Bruinja’s religieuze insteek bij het analyseren van D’haens gedicht haakt in op een complex element in de receptie van D’haens poëzie. Paul Claes schreef in 1994 in het lemma over de dichteres in het *Kritisch Literatuur Lexicon* dat D’haen gedurende haar dichterschap verwikkeld raakte in twee polarisaties. (Claes 1994) De eerste was die tussen de traditionelen en de experimentelen, waar in dit onderzoek reeds aandacht aan is besteed. De tweede was die tussen vrijzinnigen en katholieken, waar ze in terecht kwam “doordat zij in tijdschriften van beide strekkingen publiceerde”. (Idem) De twee publicaties waar D’haen de meeste bekendheid mee verwierf voordat haar debuutbundel verscheen waren namelijk in het katholieke *Dietsche Warande en Belfort* en in het vrijzinnige *Nieuw Vlaams Tijdschrift*.¹⁸ Deze periodieken waren volgens Hedwig Speliers de “twee uitersten” op het gebied van de Vlaamse literaire tijdschriften omdat de één “uiterst koservatieve tendensen” voorstond en de

¹⁸ Matthijs de Ridder laat in zijn gedetailleerde studie in de *Spiegel der Letteren* over D’haens vroege tijdschriftpublicaties zien dat de dichteres vóór haar verschijning in *DWB* en *NVT* onder verschillende pseudoniemen publiceerde in uiteenlopende periodieken: “Zowel in het behoudende *Gentsche Bladen*, als in het pluralistische *Arsenaal*, als in het ultra-katholieke *Nieuwe Stemmen*. Het feit dat zij in al deze tijdschriften publiceerde, wijst erop dat D’haen niet actief deelnam aan de richtingstrijd. De kans die de tijdschriften haar boden om te publiceren, lijkt belangrijker dan de strekking van het blad.” (De Ridder 2003: 225) D’haen publiceerde daarnaast in *Golfslag*, volgens De Ridder een tijdschrift dat “een onverminderd strijdbaar flamingantisme” uitdroeg (De Ridder 2003: 232), volgens Jos Joosten een “alleszins suspecte collaborateurs-tijdschrift” (Joosten 2002: 189-190).

ander “revolutionair” wilde zijn. (Speliers 1963: 36-37) Speliers stelde in 1963 dat D’haen een uitzonderlijke, uiterlijk neutrale positie probeerde in te nemen door in beide tijdschriften te publiceren en “zo haar eigen evolutie te bepalen” als niet-verzuilde dichteres. (Ibidem) Volgens Claes zette D’haen zich inderdaad af “tegen een levensbeschouwelijke catalogisering” en zorgde ook haar poëzie inhoudelijk voor een aparte en geïsoleerd positie, onafhankelijk van religieuze tendensen. (Claes 1994) Echter, ook al publiceerde D’haen “als *ongelovige*, met ‘Abailard en Heloyse’ in het zeer katholieke *Dietsche Warande en Belfort*” (Detrez & De Vos 2010: 26, mijn cursivering), de dichteres werd vooral aan het begin van haar dichterschap toch ingedeeld bij het katholieke segment van het literaire veld. Dit hing gedeeltelijk samen met de rol die ze in de polarisatie tussen de traditionelen en de experimentelen aannam. Jo Cobbaut schreef in 1992 in een terugblik hierover: “Toen D’haen niet onmiddellijk op de experimentele trein der Vijftigers sprong, werd zij bijgezet in het kamp der traditionele, katholieke schrijvers.” (Cobbaut 1992) Dit is te zien aan receptietermen uit die periode. Dinaux noemde D’haen in 1961 bijvoorbeeld een “diep religieus [...] dichteres.” (Dinaux 1961: 256) Aan het eind van de jaren ’70 en aan het begin van de jaren ’80 werden enkele dichters gedurende de heropleving van traditie onttrokken aan het traditioneel-katholieke circuit waarbinnen ze tot dan toe functioneerden. (Brems & De Geest 1991: 75) Brems en De Geest noemden De Haes en D’haen als de meest duidelijke voorbeelden. D’haen kreeg een unieke positie toegeschreven tussen de twee kanten van de polarisatie in; ze werd niet meer gezien als uitsluitend katholiek of vrijzinnig, maar als een dichteres die elementen van beide kanten vermengde tot een syncretisme van christelijke en klassieke (heidense) elementen. Dit deed ze op een eigenzinnige manier, waarbij de antieke concepten nieuw leven werden ingeblazen en de christelijke elementen niet aansloten bij contemporaine vormen van religiositeit. (Claes 1994) Beide polarisaties werden op deze manier afgesloten. D’haen nam uiteindelijk zowel tussen de traditionelen en de experimentelen als tussen de katholieken en vrijzinnigen een aparte, geïsoleerde positie in, waarbij ze elementen van beide kanten liet samensmelten in haar poëzie.

Vanaf het eind van de jaren ’80 wierp het autobiografisch proza een nieuw licht op de rol van het katholicisme in D’haens leven en werk. De prozareeks maakte duidelijk dat D’haen zich in haar jeugd had geprobeerd los te maken “uit het benauwde rooms-katholieke milieu waarin ze was opgegroeid.” (Groenewegen 2005: 69) Ook al werd het proza daarnaast ook opgevat als een voornamelijk literair verschijnsel in plaats van een autobiografisch verschijnsel (o.a. Cobbaut 1992), het religieuze bleef een rol spelen in de

receptiegeschiedenis. Bruinja's bespreking van D'haens op een na laatste bundel is daar een voorbeeld van.

7.9 *Innisfree*

In 2007 verscheen *Innisfree*, de laatste bundel die D'haen bij leven publiceerde. In de receptie waaide een discussie op over *hoe* D'haens poëzie gelezen diende te worden. Deze vraag had in de jaren '80 ervoor gezorgd dat Claes en De Geest een postmodernistische leeshouding aanbevolen. In de jaren '90 hadden critici zich naar aanleiding van *Morgane* (1995) afgevraagd of het nodig was om mee te gaan in D'haens eruditie om de poëzie te waarderen, of dat alleen op zoek gaan naar schoonheid genoeg was. (Groenewegen 1995 en Brems 1996) Aan het eind van het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw kwam de laatste vraag weer op. Paul Demets pleitte in *De Morgen* voor wat Hugo Brems een decennium eerder ook had beweerd: "Je kunt dit gedicht perfect interpreteren zonder dat je weet dat het bestaat uit een collage van vertaalde of aangepaste verzen uit de Engelse poëzietraditie." (Demets 2007) Demets citeerde ter argumentatie een aantekening uit de bundel: "Het gedicht is mooier als de lezer weet in welke context die verzen staan. Maar ook zonder die kennis kan hij door zijn verbeelding een waas van betekenissen scheppen met een bijzondere, meditatieve sfeer." (Idem) Philip Hoorne was in *Knack* niet zo positief als Demets. In het artikel "Niet voor nitwits" schreef hij de bundel te "geleerd" en de eruditie te storend te vinden om de gedichten met plezier te kunnen lezen: "Als ik dit lees, voel ik mij opeens een beetje dom. Een bundel te moeten maken met een waslijst voetnoten, ik vermoed dat een mens daar een beetje eenzaam van wordt." (Hoorne 2007: 83) Het beeld dat hij hierdoor van de dichteres schetst is niet complimenteaus:

Ik stel me Christine D'haen voor als een niet meer zo jong besje – dat mag, ze werd geboren in 1923 – die in en een lange zwarte gotische jurk hele dagen tussen boeken vertoeft. Dikke boeken zonder prentjes, met goud of rood op snee en een strokend leeslint, waarin alles staat over de klassieke oudheid, het complete religieuze aanbod, de kunstgeschiedenis van Altamira tot heden, de wereldliteratuur en nog zoveel meer. En alsof het niet genoeg is dat de erudiete D'haen zich al die kennis heeft eigen gemaakt, verwerkt ze die ook nog eens in poëzie, die ze schrijft voor lezers die – hoe kan het anders – wis en zeker minder belezen zijn. [...] *Innisfree*: niet voor nitwits.

(Hoorne 2007: 83)

7.10 Poëzie is dood

Naar aanleiding van *Innisfree* publiceerde Margot Vanderstraeten in 2007 een schriftelijk interview met D'haen in *De Morgen*. (Vanderstraeten 2007) In het interview deed D'haen enkele uitspraken over poëzie die stof deden opwaaien op het internet. Zo stelde de dichteres: “Het begrip poëzie is dood. De idee zelf is verdwenen. Dat lijkt tegenstrijdig met de realiteit, want er wordt op dit moment onnoemelijk veel ‘poëzie geschreven’ en ‘aan poëzie gedaan’. Er zijn stadsdichters. Er zijn de Nachten van de Poëzie. En aan gedichtendagen ontbreekt het evenmin. Maar poëzie is een moeilijk metier. Ze is niet: een goed idee, een grapje, of wat losse flodders.” (Idem) Hendrik Carette schreef in de “Parlan.doc-reeks” op de poëziewebsite *Parlandoooooh!* dat hij het eens was met D'haen (Carette 2007), waarop Chrétien Breukers het citaat van D'haen op de poëzieweblog *De Contrabas* plaatste met als enig commentaar de kop “En zo is het”. (Breukers 2007) In de reacties op Breukers' blogbericht barstte, zoals vaker gebeurt op de polemische poëziewebsite, een discussie los over de staat, de definitie en de toekomst van de poëzie. Dichter Arne Schoenvuur vond het “treurig dat zo'n opmerking nu net van iemand als D'haen moet komen. Van iemand die er zo'n lange letterenreis heeft op zitten.” Poëziecriticus Gert de Jager vond juist dat D'haen gerechtvaardigd was om dergelijke stelling te verdedigen, omdat ze met haar “imposant oeuvre” liet zien wat wél ‘echte’ poëzie was.

Het Vlaams dichterscollectief *Het Venijnig Gebroed*, bestaande uit Albrecht Bdoemlicht, Denis S.M. Vercruyse, Frederik Lucien De Laere en Jan Wijffels, reageerde op het internet ook op D'haens opmerkingen: “Het Venijnig Gebroed kwam zaterdagavond bijeen om de toestand van de Vlaamse verskunst te bespreken, boog zich ook over de uitspraken van Christine D'haen in *De Morgen* en vond de tijd rijp voor een nieuw trimestrieel blad. Niet alleen goede ideeën, losse flodders of grapjes zullen aan bod komen, maar ook echte poëzie! We zullen bewijzen dat het begrip, het métier niet dood is!” (De Laere 2007b) Eerder dat jaar had *Het Venijnig Gebroed* D'haens bundel *Innisfree* gebruikt voor de eerste aflevering van de rubriek “De eerste indruk” op hun poëzieweblog. (De Laere 2007a) In een YouTube-filmpje is te zien hoe Albrecht en Frederik een rommelmarkt bezoeken met D'haens bundel *Innisfree* in de hand. De twee mannen vragen aan “de ‘gewone’ man en vrouw in de straat” (Idem) wat hun eerste indruk is van D'haens nieuwste bundel. De ondervraagde mensen vinden D'haens bundel er “sober” en “kerkelijk” uitzien. Na het bekijken van enkele gedichten merken mensen op dat het “zware kost” is en “katholiek” lijkt. Commentaar zoals

“wat een taal zeg” en “ge kunt dat natuurlijk niet op uw nachttafel leggen” passeren ook de revue. Vergelijkbare negatieve (maar genuanceerde) reacties doken een jaar later op in de media, nadat bekend was gemaakt dat *Innisfree* was genomineerd voor de VSB Poëzieprijs.

7.11 VSB Poëzieprijsnominatie

Zowel in papieren als in digitale media werd in 2008 gereageerd op de nominatie van *Innisfree* voor de VSB Poëzieprijs. Een aantal invloedrijke critici uitte zich negatief. Arie van den Berg schreef in het *NRC Handelsblad* dat de nominatie slechts een eerbetoon leek aan de oude D’haen. (Van den Berg 2008) Bovendien was hij het niet eens met het juryrapport. Van den Berg citeerde een deel van het verslag: “Met grote lichtvoetigheid dicht D’haen tegen de klippen van de tijd op. [...] Zelden was een bundel vol klassieke poëzie zo urgent, en zo hedendaags.” En reageerde vervolgens: “Een voorbeeld van urgente regels wordt echter niet gegeven, en dat voorbeeld zou ook moeilijk te vinden zijn. *Innisfree* is een archaïsche lofzang op bewonderde voorgangers uit voorbije eeuwen, vol verwijzingen en citaten. Een professioneel maar log bloemencorso, dat soms ah en oh oproept, maar de blik niet dwingt.” (Idem)

Piet Gerbrandy uitte zich in een bespreking van de vijf genomineerden in *De Volkskrant* ook zeer negatief over de bundel. Gerbrandy zet D’haen weg als een dichter die onbegrijpelijke en zelfverheerlijkende poëzie schrijft:

Dat Christine D’haen (1923) werd genomineerd, is helaas een misser van de eerste orde. Al decennia doet haar – overigens goeddeels onbegrijpelijke – poëzie weinig meer dan zichzelf celebreren. Met iedere regel lijkt D’haen te willen uitroepen dat ze de meest geniale orakelprofeet is die de wereld ooit heeft gekend, en dat ze door haar geestelijke verwantschap met Dante, Yeats en Pound als enige in de gaten heeft dat alles van waarde onherstelbaar in verval is geraakt. ‘Der bloemen droefenis in dooi vergaat,/ de bladen, oe, ooi, aa, het smolt,/ der bloe droe i i het schuift, het drijft’. Met als potsierlijk commentaar in de aantekeningen: ‘De lyrische poëzie: voorbij.’ Gelukkig maar. (Gerbrandy 2008)

Zijn commentaar lijkt op een opmerking die Benno Barnard veertien jaar eerder maakte in *De Morgen*: “Veel van haar gedichten zijn namelijk zeer hermetisch en bevatten zulke duistere verwijzingen naar de westerse (en zelfs de oosterse) cultuurgeschiedenis, dat de dichteres er

soms voetnoten aan toevoegt (in één geval, *Cosmogonie*, liefst 32 stuks), wat nogal potsierlijk aandoet en de indruk wekt dat ze graag op zichzelf zou willen promoveren.” (Barnard 1993) De receptieterm “potsierlijk” had A. Marja in 1963 ook al gebruikt. (Marja 1963: 119)

Op de poëzieweblog *De Contrabas* verscheen dezelfde dag nog een reactie van Chrétien Breukers over Gerbrandy’s artikel. Breukers citeerde een deel van een artikel uit de Engelse krant *The Guardian* met de kop “How to trivialise women’s poetry” en stelde vervolgens dat Gerbrandy in *De Volkskrant* het werk van D’haen afwees “op een manier die je eigenlijk alleen dom kunt noemen”. (Breukers 2008) Opvallend genoeg leverde Breukers’ blogpost, die goed bezocht wordt en geregeld discussies aanwakkert, slechts één reactie op. Fred Papenhove, die een jaar eerder de bundel *Draaibaar* had gepubliceerd in Breukers’ *De Contrabas Reeks*, sloot zich bij Breukers aan door op te merken: “Ach, de poëzie is altijd al - volkomen onterecht, maar dit terzijde - een knus mannen-onder-ons-bolwerkje geweest.”

Andere, minder invloedrijke recensenten, wogen de bundel en de waarde van de aantekeningen zorgvuldiger af. Nelleke Bos uitte in digitale poëzietijdschrift *Meander* bijvoorbeeld kritiek over de ouderwetse toon in *Innisfree* (“De dichter mag de tachtig gepasseerd zijn, ik had graag gezien dat haar taal met de tijd mee was gegaan.” (Bos 2007)), maar boog zich uitgebreid over de verschillende aspecten van de voetnoten. In de recensie vraagt ze zich af of D’haen de aantekeningen opgenomen heeft om de gedichten te verklaren, of vooral om haar kennis te etalerende. Na beide kanten van de vraag te hebben beschouwd, concludeert Bos: “De noten leggen weliswaar uit, zij verklaren niet. Ze raken het gedicht zelf niet aan, maar wandelen er keurig omheen in de doolhof van klassieke thematiek. Lang niet alles wat bij eerste lezing onbegrepen was, wordt in de noten verklaard.” (Idem) Haar reden om het nut van de aantekeningen alsnog opzij te schuiven is er een die in geen enkel andere corpustekst wordt aangehaald: wat is het nut van D’haens aantekeningen in de digitale wereld van nu? “Het openingsgedicht, Tetragrammaton, krijgt een uitgebreide verklaring achter in de bundel. Helaas houdt D’haen het bij een simpele schoolboekjesuitleg van gehanteerde begrippen als tallith, tefillin en mezuzah. Interessant om te weten? Op het internet leer ik meer in kortere tijd. [...] Kortom, de pretentieuze noten maken geen muziek van de poëzie. Ze leiden af.” (Idem)

De reacties op *Innisfree*, D’haens opmerkingen over de staat van de poëzie en de VSB Poëzieprijsnominatie laten grotendeels hetzelfde zien: men vond dat D’haen niet met haar tijd meeging. Een tegengeluid werd door de samenstellers van de bloemlezing *Hotel New Flandres* ten gehore gebracht.

7.12 *Hotel New Flandres*: hernieuwde aandacht

In 2008 verscheen de controversiële bloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie. 1945-2005*, samengesteld en ingeleid door Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters. De samenstellers introduceerden vijf “functionele categorieën” waarin ze de opgenomen dichters indeelden. (Van Bastelaere e.a. 2008a: 14) Per categorie werden vijf, vier, drie, twee of één ster toegekend. D’haen werd met vier sterren ingedeeld als “oeuvredichter”. Van haar werden, zoals van bijna alle oevredichters, zeven gedichten opgenomen. De keuze om D’haen vier sterren te geven werd door sommige critici als een verrassing gezien, bijvoorbeeld door Bart van der Straeten in *De Morgen*: “Bij de zestien viersterrendichters – de tweede categorie van ‘grote dichters’ – komen de voorkeuren van de samenstellers het duidelijkst naar voren. Je vindt er verrassende namen. Zo worden, naast Luuk Gruwez en Roland Jooris, ook Paul Claes, Christine D’haen en Aleidis Dierick tot deze categorie gerekend.” (Van der Straeten 2008)

Voor de receptie van D’haens poëzie tussen 2001 en 2008 is de inleiding van de bloemlezing een belangrijke tekst. D’haen wordt genoemd als één van de Vlaamse dichters wiens oeuvres “jarenlang zijn genegeerd, terwijl de publieke zichtbaarheid van andere oeuvres niet overeenstemt met hun veeleer bescheiden of relatieve rol in de ontwikkeling van de Vlaamse poëzie.” (Van Bastelaere e.a. 2008a: 16) D’haens poëzie is volgens de samenstellers “van groter belang voor de ontwikkeling van de poëzie dan het bekendere werk van Lanoye, Van Vliet of Moeyaert”. (Ibidem) Daarom is haar poëzie één van de oeuvres die de samenstellers prominenter willen positioneren in het Vlaamse poëzielandschap. De bloemlezing wordt dan ook door de makers een corrigerende rol toebedeeld: “Soms waren we genoodzaakt de beeldvorming rond bepaalde oeuvres te corrigeren.” (Ibidem) Daarnaast benadrukken Van Bastelaere, Jans en Peeters dat oevredichters “een persoonlijke schriftuur hebben ontwikkeld die niet op modellen, voorbeelden of paradigmaretoriek is terug te voeren.” (Idem: 21) Als voorbeeld noemen ze als eerst D’haen, wat overeenkomt met de opleving van de receptietermen “eigenzinnig” en “uniek” die in de jaren ’90 in gang werd gezet door het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren. Ook de plaatsing van D’haen in het postmodernisme wordt in de inleiding genoemd. Zoals we in het vorige hoofdstuk zagen, speelde de bloemlezing *Plejade* volgens de samenstellers van *Hotel New Flandres* een grote rol bij de postmodernistische beeldvorming rondom D’haen: “Christine D’haen en Paul Claes [werden] in *Plejade* nadrukkelijk als postmoderners gecast.” (Idem: 20) Ook wijzen de drie auteurs de verschijning van D’haens bundel *Merencolie* (1992) aan als

reden voor de inlijving van haar bij het postmodernisme. Het is de eerste bundel die ze noemen na de opmerking dat “in de eerste helft van de jaren 1990 de consolidatie van individuele oeuvres én van het postmodernisme” plaatsvond. (Idem: 28) De keuze die de samenstellers maakten in de selectie van D’haens gedichten benadrukt ook de positionering van D’haen als postmodernistische dichteres. De samenstellers haalden zes van de zeven gedichten uit bundels die in de jaren ’80 en ’90 waren verschenen en hadden bijgedragen aan de postmodernistische positionering van de dichteres door Claes, De Geest en Speliers: twee uit *Onyx* (1983), twee uit *Mirages* (1989) en twee uit *Merencolie* (1992). Het zevende gedicht, dat afkomstig is uit D’haens tweede bundel *Gedichten 1946-1958* (1958) en de titel ‘Novgorod’ draagt, was na verschijning al “modern” en “nieuw” genoemd. Rutten schreef er in 1961 over: “Dat Christine D’haen – evenals Herwig Hensen – nu niet zover afstaat van sommige tendensen in de actuele poëzie, treedt aan de dag, nl. vanaf *Novgorod*, met tal van moderne, magisch realistische mogelijkheden [en] een behoefte, naast het oproepen van oudere mythen en mythologieën, tot het scheppen van nieuwere, hedendaagse mythen en mythologieën”. (Rutten 1961: 317)

Hotel New Flandres leverde zoveel controverse op (Van der Straeten noemde het “[e]en boksbal van de Vlaamse poëzie” (Van der Straeten 2008)), dat de samenstellers kort na de verschijning van het boek een weblog oprichtten om “de vooralsnog niet al te briljante reacties” vol “onjuistheden, halve waarheden, vooroordelen en stupiditeiten” te becommentariëren. (Van Bastelaere e.a. 2008b) Op de weblog zetten de drie literatoren D’haen geregeld in om hun standpunten te verdedigen. Zo gebruikten ze haar bijvoorbeeld om de variëteit aan poëzieopvattingen te onderstrepen in de bloemlezing: “*Hotel New Flandres* wil een gedetailleerde staalkaart zijn van zestig jaar Vlaamse poëzie. Dichters van de meest diverse gezindten staan er naast elkaar. De meest uiteenlopende poëzieopvattingen krijgen er onderdak. Er bestaan werelden van verschil tussen Aleidis Dierick, Claude van de Berge, Albert Bontridder, Luuk Gruwez en Christine D’haen en toch krijgen ze allen evenveel aandacht.” (Idem) Uit reacties van de *Hotel New Flandres*-redactie op kritische teksten over hun bloemlezing kan bovendien hun positionering van D’haen nog beter gedestilleerd worden dan uit de inleiding van de bloemlezing alleen. In een uitgebreide reactie op “een lange recensie die de redactie van *Yang* bij [Hans] Vandevoorde besteld had, maar na terugtrekking door Vandevoorde zelf gepubliceerd werd op *de Contrablog*” (Van Bastelaere e.a. 2008d) is bijvoorbeeld te zien dat Van Bastelaere, Jans en Peeters de poëzie van D’haen nog hoger in het vaandel hebben staan dan uit de bloemlezing blijkt. Ze laten weten dat D’haen het hoogst haalbare aantal sterren (vijf) had gekregen als ze ervoor hadden gekozen ook dichters op te

nemen in de categorie “paradigmadichters” die vernieuwing teweeg hadden gebracht of “een set poëtisch-poëtische kenmerken” hadden geïntroduceerd die in alleen hun eigen werk voorkomen, zonder dat ze naderhand werden opgepikt door navolgers. (Van Bastelaere e.a. 2008c) Deze opmerking laat wederom zien dat D’haens poëzie door de samenstellers als onafhankelijk, eigenzinnig en uniek wordt beschouwd; D’haen heeft de poëzie vernieuwd, al kent ze geen duidelijke volgers. Bovendien laten de inleiding van de bloemlezing en de teksten op de weblog zien dat Van Bastelaere, Jans en Peeters D’haen zagen als een dichteres die, in tegenstelling tot wat critici over *Innisfree* beweerden, wél met haar tijd was meegegaan.

8. 2009-2013

Bundels

2011: *De beker van Djamsjied*, Amsterdam: Querido (postuum)

Prijzen

geen

8.1 Overlijden

Op donderdag 3 september 2009 overleed Christine D’haen op 85-jarige leeftijd na een ziektebed van twee jaar. Tijdschrift *Knack* publiceerde het nieuws de volgende morgen op hun website, met commentaar van Paul Claes. (Hellemans 2009a) De uitspraken van Claes, die hij in een telefonisch interview met Frank Hellemans had gedaan, werden overgenomen door andere media, waaronder *De Standaard* en de weblog *De Papieren Man*. (Reynebeau 2009 en Leyman & Cottyn 2009) Claes’ opmerkingen laten zien dat hij D’haen, net als tijdens haar leven, strategisch wilde positioneren. Hij benadrukte vooral haar aparte positie in de Nederlandstalige poëzie en haar veelzijdigheid als schrijver. Opvallend is dat hij stelde dat haar prozawerk “zwaar onderschat” was, aangezien hij in 1994 had beweerd dat er over de poëzie van D’haen veel minder geschreven werd dan over haar proza, “zelfs nadat bekend geworden was dat zij de hoogste literaire onderscheiding in ons taalgebied had verworven.” (Claes 1994) Hellemans nam de uitspraken van Claes in de indirecte vorm op in *Knack*, waardoor het moeilijk te achterhalen is welke woorden Claes precies gebruikte. De tekst gebruikt receptietermen die de meeste corpusteksten de jaren ervoor niet meer hanteerden, zoals “classicistische poëzie” en “klassieke dichteres”. Wanneer Hellemans schrijft “Toch was D’haen meer dan een klassieke dichteres”, volgt niet, zoals in andere corpusteksten uit de jaren ’90 en de eenentwintigste eeuw, een nuancering waarin D’haens poëzie ook “modern”, “hedendaags” of “postmodern” wordt genoemd, maar wordt er naar haar proza verwezen: “Haar absoluut proza dat werd verzameld in ‘Uitgespaard zelfportret’ (2004) is een eigenzinnige mix van autobiografische flarden en uitgepuurde, strak gestileerde beeldtaal.” (Hellemans 2009a) Wél in lijn met de corpusteksten na 1992 is de receptieterm “eigenzinnige”.

Niet alle media richtten zich bij de berichtgeving over D’haens overlijden uitsluitend op het schrijverschap. Marc Reynebeau opende zijn tekst in *De Standaard* bijvoorbeeld met de opmerking dat “haar strijd tegen de geluidshinder van de toeristenkoetsen die onafgebroken voorbij haar huis in het volgens haar versuikerde Brugge klepperden” haar de

laatste jaren “steeds meer een *angry old woman*” hadden gemaakt. (Reynebeau 2009) In overige berichten werd D’haens Guido Gezelle-biografie vaak eerder genoemd dan haar poëzie. De vertalingen die D’haen maakte naar het Engels van gedichten van Gezelle en Claus kwamen ook geregeld aan bod. D’haens proza werd soms helemaal niet genoemd, terwijl er in alle corpusteksten over het overlijden naar haar poëzie wordt verwezen, waarbij de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren een grote rol speelt.

Net als de publicatie van de verzamelbundel *Onyx* in 1983, de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren in 1992 en de uitgave van de verzamelbundel *Miroirs* in 2002, zorgde het overlijden van D’haen voor een toename van terugblikken op D’haens schrijverschap. Enkele dagen na D’haens overlijden verschenen er uitgebreide artikelen over haar in de Vlaamse en Nederlandse media. *De Morgen* besteedde in Vlaanderen de meeste aandacht aan de dichteres: op 9 september publiceerden Paul Demets en Margot Vanderstraeten een uitgebreid artikel over D’haens schrijverschap. (Demets & Vanderstraeten 2009) In Nederland was het de krant *NRC Handelsblad* die de meeste woorden wijdde aan de gebeurtenis: op 4 september verscheen een groot artikel van Kester Freriks. (Freriks 2009) Op het internet was het opvallend genoeg de Nederlandse website Literatuurplein.nl die het uitgebreidst stilstond bij de dood van de dichteres: Jef van Gool schreef op 5 september een tekst over D’haens oeuvre. (Van Gool 2009)

Van bovenstaande necrologieën gebruikt *De Morgen* de meeste positief normerende receptietermen, te beginnen in de titel “Ode aan een buitengewone dichteres”. Opvallend zijn de bundels die Demets en Vanderstraeten aanwijzen als “sterkste werk”: D’haens twee laatste bundels, *Mirabilia* (2004) en *Innisfree* (2007). (Demets & Vanderstraeten 2009: 41) Geen andere corpusteksten noemen deze bundels als hoogtepunten. Wellicht waren de twee auteurs beïnvloed door de berichtgeving in *Knack*, die schreef dat Claes van mening was dat D’haen “de laatste tien jaar haar betere werk maakte, daar waar veel andere poëten op hoge leeftijd serieus verzwakken.” (Hellemans 2009a) Hellemans wees in een tweede artikel van zijn hand in *Knack* op 10 september de bundels *Onyx* (1983) en *Mirages* (1989) aan als hoogtepunten van D’haens poëtisch oeuvre. (Hellemans 2009b) Van Gool benoemde van bovenstaande teksten de meeste aspecten van D’haens schrijverschap. Niet alleen haar poëzie en proza komen aan bod, maar ook haar Gezelle-biografie en essayistiek. De gedichten die D’haen vertaalde en de bloemlezingen die ze samenstelde blijven echter ongenoemd. (Van Gool 2009)

De terugblikken die werden geworpen op D’haens schrijverschap verschillen enigszins van elkaar. De “evolutie” die Demets en Vanderstraeten beschreven is vergelijkbaar met

eerdere samenvattingen van D'haens dichterschap: van een “klassieke” poëzie, via een “kentering” door de theorieën van Roland Barthes, naar gedichten die “minder klassiek in vormelijke zin” zijn. De bundel *Mirages* (1989) wijzen de twee critici aan als keerpunt, omdat D'haen in de bundel “de zinnelijkheid meer ruimte geeft in de taal en twijfelt aan de mogelijkheid om met de ratio de werkelijkheid te beheersen”. (Demets & Vanderstraeten 2009: 41) Een vernieuwendere terugblik gaf Anne Marie Musschoot in de tekst “In Memoriam Christine D'haen” die werd opgenomen in het *Jaarboek van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, waarvan D'haen vanaf 1976 lid was geweest. (Musschoot 2009: 104-106) Anders dan Hellemans, Demets en Vanderstraeten nuanceerde Musschoot de verschillen tussen de vroege poëzie van D'haen en die van de Vijftigers: “Met deze ongemeen sterke, maar zeer gepolijste classicistische poëzie stond zij alleen en lijnrecht tegenover de modernistische, vrije verzen van de Vijftigers die haar generatiegenoten waren. Later pas zou ook blijken dat deze zwaar mythologisch geladen, zogezegd traditionele poëzie qua vorm en stijl ook zeer onconventioneel was. Maar zij bleef intussen haar eigen weg gaan.” (Idem: 105) Ook de ontwikkeling vanaf de jaren '80 beschreef Musschoot specifieker: “Ze bleef tot op hoge leeftijd dichtbundels publiceren en de waardering hiervoor groeide bij een nieuw en jong publiek in de jaren '80, nadat een ruime keuze uit vroeger werk werd uitgegeven door Johan Polak onder de titel *Onyx*. De jonge postmodernisten van die tijd erkenden in haar een voorbeeld.” (Ibidem) Ook Hellemans benoemde de relatie tussen D'haen en de postmodernisten in zijn uitgebreide artikel in *Knack*, waarin overigens de levendige fantasie over D'haens gedachten en gevoelens in het oog springen: “Het deed haar deugd dat ze toen door de jonge, postmodernistische hemelbestormers, met Dirk Van Bastelaere op kop, op het schild werd gehesen als *la grande dame* die lang voor de jaren tachtig het begrip intertekstualiteit salonfähig had gemaakt. Dat ze als eerste vrouw uit handen van koningin Beatrix in 1992 de Prijs der Nederlandse Letteren kreeg, moet haar het gevoel van een tweede jeugd hebben bezorgd.” (Hellemans 2009b) Niet alle critici wezen een ontwikkeling aan in D'haens oeuvre. Poëziecriticus Jan Pollet zag bijvoorbeeld in D'haens poëzie slechts één vaste stijl: “Christine D'haen [zou] nooit toegeven aan de grillen van de tijd. Haar leven lang bleef ze trouw aan haar classicistische opvattingen. Dat maakte haar tot een monumentale dichteres in het Nederlandse taalgebied.” (Pollet 2009)

Over de receptie van D'haens poëzie werd na haar overlijden overeenstemmend geschreven. Het was duidelijk dat de gedichten zowel waren bewonderd als verafschuwd: “Haar poëzie heeft behalve bijval ook kritiek geogst. Vooral de talloze verwijzingen naar

grote voorgangers als Dante, Milton, Rilke, Joyce en haar uiterst complexe, vaak excentrieke woordvindingen en syntactische constructies riepen kritiek op.” (Freriks 2009)

De stad Brugge toonde, ondanks de kritiek die D’haen op de veranderingen in haar woonplaats had geleverd, in 2009 de meeste eer aan de dichteres. De stadsbibliotheek wijdde een uitgebreide tentoonstelling aan haar onder de titel “De belangrijkste naoorlogse dichteres in Vlaanderen” en de gemeenteraad besloot een straat naar haar te noemen. (*De Standaard* 2009 en *Nieuwsblad* 2009) Vanuit de academische wereld kwam een jaar later een eerbetoon. Anne Marie Musschoot en Yves T’Sjoen organiseerden op 18 maart 2010 namens de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde en de Vakgroep Nederlandse Literatuur van de Universiteit Gent een colloquium over D’haen. “Met deze hulde wordt het werk van een prominent lid van de Academie in het licht gesteld”, luidde de aankondigingsflyer. (KANTL 2010) Door verschillende sprekers werd er aandacht besteed aan haar oeuvre, waaronder de “classicistische, maar onconventionele, vernieuwende poëzie” die ervoor zorgde dat ze werd “erkend als een van de belangrijkste dichters van het Nederlandse taalgebied.” (Idem) Na een welkomstwoord door Anne Marie Musschoot, die samen met D’haen lid was geweest van KANTL en tweemaal een prijs aan de schrijfster mocht uitreiken (Prijs der Nederlandse Letteren in 1992 en de Emile Bernheimprijs in 2001) gaf Marc Kregting een lezing over *Schreef in de aarde*, een onderdeel van *Uitgespaard zelfportret* met fragmenten uit brieven aan D’haen. Paul Demets, die geregeld over D’haen had geschreven in de Vlaamse media, verzorgde een lezing over de cyclus ‘Psychomachia’ uit *Morgane* (1995). Hedwig Speliers, die zich in de jaren ’60 kritisch had uitgelaten over D’haens poëzie, zelfpositionering en essayistiek (Speliers 1963: 1-2 en Speliers 1964: 320-333) en in de jaren ’80 had gepleit voor een nieuwe leeshouding ten opzichte van D’haens poëzie, die hij postmodern noemde, ondernam voor het symposium “een literair-historische excursie”. Paul Claes, D’haens mentor en exegeet, bracht de lezing “Het patroon in het tapijt” ten gehore, waarvan in 2011 een versie opgenomen werd in *Verlagen en Mededelingen 2011 van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*. (Claes 2011a: 61-69) Ten slotte besteedde Marc van den Hoof aandacht aan humor in het proza van D’haen. Zijn lezing “‘Je haar zit niet goed.’ ‘Ik weet dat.’” werd ook opgenomen in het boek *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*. (Van den Hoof 2010: 39-47)

8.2 Postuum: postmodernisme

Postuum werd er voor het eerst uitgebreid aandacht besteed aan de manier waarop het

postmodernisme de poëzie van Christine D'haen had ingelijfd. Zoals hierboven werd beschreven, vermeldden berichten over D'haens overlijden dat jonge postmodernisten haar als voorbeeld hadden gezien (Musschoot 2009: 105) en ze als “*la grande dame*” door Dirk van Bastelaere en andere jonge, postmodernistische auteurs naar voren was geschoven als voorloper van hun beweging. (Hellemans 2009b) Tijdens D'haens' leven hadden Claes, De Geest en Speliers reeds aandacht besteed aan een postmodernistische houding bij het lezen van de poëzie. (Claes 1986, De Geest 1990 en Speliers 1992) De drie critici hadden dit echter relatief impliciet gedaan (De Geest noemde het woord “postmodernisme” of een afgeleide ervan bijvoorbeeld niet) en besteedden geen aandacht aan de recuperatie van de poëzie door postmodernistische dichters.

Patrick Peeters was eind 2009 de eerste die uitgebreid stilstond bij D'haen als ‘postmodernist *avant la lettre*’. In het postmodernistische tijdschrift *nY* beschreef Peeters in een artikel met de veelzeggende titel “De vernieuwing van het oude” hoe D'haens' poëzie omarmd werd tijdens “de sterke opkomst van het postmodernisme. Deze stroming herwaardeerde een aantal elementen die aan de basis van haar poëzie liggen: intertekstualiteit (die soms in de vorm van voetnoten opgehelderd wordt), reflectie op het schrijven en het zelf, en vormvastheid.” (Peeters 2009: 587) “Tijdloze poëzie vindt aansluiting bij de poëzie van alle tijden.” luidt de eerste zin van Peeters' artikel, “Dat bewijst de receptie van de poëzie van Christine D'haen.” (Idem: 586) Wat volgt is een korte samenvatting van wat ik in het eerste hoofdstuk van deze thesis heb beschreven: D'haen werd na haar publicatie in *DWB* tot het traditionele kamp gerekend en werd “met open armen ontvangen als een ‘klassieke’ dichteres.” (Idem: 585) Hugo Claus zag dit als reden om haar en haar poëzie tot symbool uit te roepen van alles waartegen de experimentele poëzie zich afzette. Maar, schrijft Peeters, “[h]et experiment lag wel degelijk aan de basis van haar schriftuur”. (Ibidem) De traditionelen en de experimentelen uit de jaren '50 wilden dit alleen niet inzien en sloten D'haen strategisch in of uit hun repertoire.

Opvallend is hoe Peeters D'haen en Claus gelijkstelt in zijn tekst. Claus riep D'haen uit als symbool dat poëticaal lijnrecht tegenover hem stond, maar eigenlijk vertoonde het werk van deze ‘experimenteel’ en ‘traditioneel’ meer overeenkomsten dan hun twee kampen wilden inzien: “Net zoals de poëzie van Claus bevat de poëzie van Christine D'haen de twee pijlers die van poëzie goede poëzie maken: traditie én vernieuwing.” (Ibidem) Peeters' standpunt is te vergelijken met die van Guus Middag, die beweerde dat D'haen indertijd even “lichamelijk” schreef als de Vijftigers (Middag 1992) en vooral met de mening van Hans Groenewegen, die in 2005 een uitgebreide vergelijking maakte tussen D'haen en de ‘Keizer

der Vijftigers' Lucebert. (Groenewegen 2005) Zowel Groenewegen als Peeters gebruiken D'haens vroege gedicht 'Abailard en Heloys' om te beargumenteren dat haar poëzie al vanaf eind jaren '40 "modern" was. (Peeters 2009: 585-587 en Groenewegen 2005: 67) Een overeenkomst tussen Peeters, Middag en Groenewegen is dat ze alle drie schrijven over D'haens "opvallend lichamelijk taalgebruik". De critici stellen dat haar poëzie ook om die reden overeenkomsten vertoont met de poëzie van de Vijftigers. (Peeters 2009: 585-587, Middag 1992 en Groenewegen 2005: 74-75) Terugblikkend op de receptie van haar poëzie uitten Peeters en Groenewegen verbazing dat D'haen destijds niet ondergebracht werd onder de experimentele poëzie. (Peeters 2009: 585-587 en Groenewegen 2005: 77) Peeters wijst, net als Groenewegen, op incongruenties tussen D'haens poëzie en D'haens poëtische uitspraken. Zo sprak ze in haar autobiografische aantekeningen meningen uit die haar poëzie onderscheidde van die van haar tijdgenoten in de jaren '50 (Peeters citeert: "Experiment is de basis van alle kunst, zelfs van de kookkunst. Maar het experiment zelf hoort thuis in het privélaboratorium van de kunstenaar." (Peeters 2009: 585)), terwijl, zoals beide critici laten zien, het experiment wel degelijk aan te wijzen valt in poëzie die de dichteres in publicaties buiten haar "privélaboratorium" liet verschijnen.

De accenten die Peeters legt in deze tekst sluiten aan bij de positionering van D'haen in de bloemlezing *Hotel New Flandres* (2008), die Peeters samen met Dirk van Bastelaere en Erwin Jans twee jaar ervoor samenstelde. Net als in de inleiding en op de weblog van deze omvangrijke bloemlezing wordt D'haen in het *nY*-artikel door Peeters gepositioneerd als hoogstaande dichteres ("haar rijke en zeer diverse, complete oeuvre, dat van een constante, hoge kwaliteit is" (Peeters 2009: 587)), unieke dichteres ("Wanneer ze in 1992 bekroond wordt met de Prijs der Nederlandse Letteren heeft ze de positie van *Einzelgänger* definitief verworven." (Ibidem)), postmoderne schrijfster ("deze teksten vinden aansluiting bij een aantal kenmerken van het postmoderne gedachtegoed" (Ibidem)) en vernieuwende dichteres ("De vernieuwing in het oeuvre van Christine D'haen is zichzelf: ze zet het oude naar haar eigen hand, zet zijn taal om in een nieuwe tekst die, wanneer het overtreffingsproces slaagt, opnieuw een ontregelend gedicht is" (Idem: 586)). Ook Peeters' opmerking dat D'haen "dé oevrebouwer bij uitstek" is (Idem: 587), stemt overeen met de beeldvorming van D'haen in *Hotel New Flandres*, waar ze werd ingedeeld als "oeverdichter". (Van Bastelaere e.a. 2008a: 16)

8.3 Nieuwe kijk op aantekeningen

In 2010 publiceerden De Vrienden van de Zwarte Panter in Antwerpen ter viering van het zestigjarige bestaan van de Arkprijs van het Vrije Woord het boek *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*. (De Vos 2010) In het boek werden drie teksten opgenomen over D'haen, die in 1951 de eerste auteur was geweest die de prijs had ontvangen. Marc van den Hoof gaf in de publicatie een originele kijk op humor in D'haens proza, waarbij hij de bekende anekdote over haar “enige conversatie met Hugo Claus” (geciteerd in: Van den Hoof 2010: 42) als voorbeeld nam voor de “onthutsende en vaak lachwekkende subjectieve, autobiografische beschrijving[en]” in het proza. (Van den Hoof 2010: 46) Mon Detrez en Lukas De Vos typeerden in hun tekst op eigenzinnige wijze de dichteres als een “[f]eministe avant-la-lettre, slijpster van het ideale woord [en] ongeremde taalkunstenares” wiens “[z]elfbewustzijn, historisch besef, eigengereidheid [en] engagement” haar na al die jaren nog steeds geschikt maakten om in aanmerking te komen voor de Arkprijs. (Detrez & De Vos 2010: 26-27) Yves T'Sjoen wijdde in zijn bijdrage aan het boek de meeste aandacht aan D'haens poëzie door de rol van de aantekeningen in D'haens bundels te bestuderen. (T'Sjoen 2010b: 31-38) Een vroegere versie van de tekst was eerder dat jaar verschenen op de Afrikaanse poëzieweblog *Versindaba* (T'Sjoen 2010a). Een jaar later nam T'Sjoen een definitieve versie op in zijn studie over periteksten, *Dingenzoeken in Taka-Tukaland. Periteksten in de moderne Nederlandstalige poëzie*. (T'Sjoen 2011: 115-121)

In de studie uit 2011 vertrekt T'Sjoen niet expliciet vanuit een postmodernistische houding om de periteksten in D'haens poëzie te onderzoeken. T'Sjoen erkent dat de poëzie vanaf de jaren '80 als postmodernistisch is omschreven, maar noemt dit “een kwestie van benadering en typering.” (T'Sjoen 2011: 120) Meer van belang vindt hij de bevinding dat de periteksten “functionele instrumenten in handen van de dichter” zijn, waarmee D'haen “als ceremoniemeester haar eigen voorstellingen tot in de kleinste details [...] in scène [zet] en alle mogelijkheden exploiteert om de (theatrale) voorstelling, haar eigen opvattingen zo getrouw mogelijk, naar eigen plan te laten verlopen.” (Ibidem) T'Sjoen concludeert dat D'haen met haar noten de ruimte “tussen de tekst en het werk” of, in de woorden van Gérard Genette, “entre texte et hors-texte” optimaal aanwendt om het eigen werk onder controle te houden. (T'Sjoen 2010b: 38 en T'Sjoen 2011: 119-120) De aantekeningen functioneren dan als “geconstrueerde en strategisch ingezette expressies van een manifeste auteursintentie”. (T'Sjoen 2011: 119) De “doelbewuste strategie” (Idem: 121) die T'Sjoen aanwijst in D'haens aantekeningen is een van de vele voorbeelden in D'haens dichterschap van wat Jérôme

Meizoz *posture* noemt. T'Sjoens studie laat zien dat D'haen niet alleen in interviews en in het autobiografisch proza de beeldvorming rondom haarzelf probeerde te sturen. Ook in de extraliteraire toelichtingen op de poëzie trachtte D'haen de manier waarop de lezer haar gedichten én haar persoon zag te beïnvloeden.

8.4 De beker van Djamsjied

Op 24 februari 2011 maakte uitgeverij Querido bekend dat D'haen een geheel voltooide dichtbundel had nagelaten, die dat jaar zou verschijnen. Paul Claes had een jaar eerder al naar de bundel verwezen in zijn maandelijks rubriek "Glimpen" in de *Knack*: "Quousque tandem, Querido? Hoelang duurt het nog voor u de postume dichtbundel van Christine D'haen publiceert?" (Claes 2010) Nadat Querido het nieuws verspreidde, weidde Hans Cottyn op de weblog *De Papieren Man* uit over de mogelijke betekenis van de titel van de postume bundel, *De beker van Djamsjied*, die ook boven een gedicht uit *Innisfree* (2007) stond. (Cottyn 2011) Paul Claes besprak hetzelfde jaar de bundel in *Poëziekrant*. In het artikel legt de classicus verbanden tussen de nieuwe poëzie en eerdere bundels van D'haen en wijst hij, wegens het ontbreken van aantekeningen, intertekstuele verwijzingen aan naar Jorge Luis Borges en Dante. De recensie wordt afgesloten met een hoopvolle mythische verwijzing: "Zo bleef ooit het afgehouden hoofd van Orpheus zingen, zo zal ook de poëzie van Christine D'haen nazingen in ons hoofd." (Claes 2011c: 34)

In 2011 publiceerde Dirk van Bastelaere naar aanleiding van *De beker van Djamsjied* een artikel over D'haens poëzie in het invloedrijke poëzietijdschrift *Awater*. (Van Bastelaere 2011: 14-15) Voorafgaand aan de publicatie had Van Bastelaere een vroege versie van de tekst geplaatst op het digitaal platform *Alphaville*, dat hij in samenwerking met Elke van Campenhout, Serge Delbruyère, Jess De Gruyter, Tim Lebacq en Alain Pringels in 2011 oprichtte om een ruimte te creëren voor commentaar op cultuurkritische teksten en andere media. (Van Bastelaere [2011]) De rol van het postmodernisme in de bespreking is problematisch. Van Bastelaere noemt D'haens poëzie in het algemeen en haar laatste bundel in het bijzonder niet expliciet postmodernistisch. Bovendien zijn nadrukkelijke sporen van Van Bastelaere als koploper van "de jonge, postmodernistische hemelbestormers" die D'haen omarmden als voorloper van het postmodernisme (Hellemans 2009b) ook niet ontegenzeggelijk aan te wijzen. Toch maken verschillende elementen in de tekst duidelijk dat de dichter en essayist een postmodernistisch repertoire hanteert. Zo gaat Van Bastelaere uit van een barthesiaans concept over de auteur: "[B]ij het lezen telt niet de intentie van de

auteur, maar de intentie van de tekst zelf. Niet de auteur zegt wat een tekst betekent, maar de lezer [...] Als autoriteit, als garantie voor de betekenis van de tekst is de auteur dood, zelfs als hij nog in leven is.” (Van Bastelaere 2011: 14) Ook een derridaanse opvatting van de totstandkoming van betekenis vormt in het artikel een theoretische basis: “[D]e literatuurgeschiedenis [is] een anoniem, collectief leesproces dat op basis van [de] tekst, zijn constructie en zijn inbedding in de algemene intertekst de betekenis naar alle kanten en alle tijden laat uitwaaiëren.” (Ibidem)

Echter, los van de filosofische overwegingen die ten grondslag liggen aan Van Bastelaere’s artikel, laat de duiding van D’haens plaats in de literatuurgeschiedenis geen banden met het postmodernisme zien. De auteur positioneert D’haen juist *niet* binnen een stroming of beweging. In lijn met de veelvoorkomende receptietermen “eigenzinnig” en “uniek” in D’haens receptiegeschiedenis, typeert Van Bastelaere D’haens poëzie als “uitzonderlijk”. De essayist gaat echter een stap verder dan iedere andere criticus in het corpus door te stellen dat D’haens poëzie geheel buiten de moderne literatuurgeschiedenis valt. Het is volgens Van Bastelaere “een Fremdkörper” dat “volledig buiten beeld lijkt te staan”, “een antieke sculptuur, overgebleven uit een tijd die geheel buiten ons gevallen is”. (Idem: 15) Deze aparte positie zorgt ervoor dat D’haens poëzie in geen enkele huidige literaire tendens past: “Honderd jaar na de avant-garde staat het zo goed als buiten de avant-garde, en haar traditie. Dat maakt niet alleen *De beker van Djamsjied* tot een postume publicatie, maar ook D’haens volledige oeuvre, dat in zijn geheel een stem van over het graf is. De stem van een andere tijd in onze tijd. Het is een oeuvre dat illustreert dat hedendaagse poëzie meer is dan enkel modes en slams. Want het bestaat naast trends en slams. Het bewijst dat in de poëzie tijdperken door elkaar lopen, zoals de zeven hemelen in de beker van *Djamsjied*.” (Ibidem) Anders dan de rol die hem door anderen werd toegeschreven, neemt Van Bastelaere hier een positie in waarbij hij de overleden dichteres niet als postmodernist, voorloper van het postmodernisme of dichter van poëzie met postmodernistische kenmerken typeert. Volgens de essayist staat D’haens poëzie buiten dit alles, als een “stem van een andere tijd in onze tijd.” (Ibidem)

Paul Claes stelt in een artikel over D’haens poëzie-oeuvre in *Verlagen en Mededelingen 2011 van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* dezelfde soort vragen als Van Bastelaere. In hoeverre kan de betekenis worden vastgesteld van een tekst in het algemeen en van een tekst van een dode auteur in het bijzonder? Claes neemt het verhaal “The Figure in the Carpet” van Henry James als leidraad voor zijn zoektocht naar de betekenis van D’haens poëzie en komt tot een soortgelijke conclusie als

Van Bastelaere. De betekenis zit in de tekst zelf: “Ik noemde *The Figure in the Carpet* een parabel, een zinnebeeldige geschiedenis. De jonge auteur symboliseert de lezer, de oude romancier de kunstenaar, het tapijt het kunstwerk. Zoals elke lezer is de verteller op zoek naar de onderliggende zin van het werk. Het verhaal suggereert dat het patroon in de textuur zelf verborgen zit.” (Claes 2011a: 62) Anders dan Van Bastelaere gaat Claes vervolgens op zoek naar één centrale betekenis in D’haens poëzie. Passend bij de terugblikken na D’haens overlijden overloopt de criticus daarvoor iedere bundel van de dichteres. De conclusie luidt dat “alles is één” het motto zou kunnen zijn van haar gehele werk. (Idem: 66) De poëzie wil op alle vlakken allesomvattend zijn, de ultieme totaliteit verbeelden dat rond is en in zichzelf gesloten. “Zo gezien is de titel *Ick sluit van daegh een ring* programmatisch.” (Idem: 65) Of dat ‘het antwoord’ is op de poëzie die Claes meer dan drie decennia bestudeerd heeft blijft in het midden: “Hebben we nu echt het patroon in het tapijt gevonden? Zoals de romancier in het verhaal van Henry James is de dichteres dood. Zij kan het dus niet meer zeggen. Of misschien juist wel, in het werk dat ze ons heeft nagelaten.” (Idem: 68)

8.5 *Animula: twaalf zielgedichten voor Christine D’haen*

Twee jaar na D’haens overlijden publiceerde Paul Claes de bibliofiele bundel *Animula: twaalf zielgedichten voor Christine D’haen* (Claes 2011b), die in een oplage van 100 genummerde exemplaren verscheen en geïnspireerd was door D’haens ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’. Achterin de bundel zijn, in de stijl van D’haens bundels, aantekeningen opgenomen over de gedichten. Opvallend is dat Claes deze voetnoten, die hij “Glossen” noemt, formeel houdt. Hij verwijst alleen naar kennis over D’haen die voor iedereen beschikbaar is omdat het in haar poëzie, proza, essayistiek of interviews is opgenomen. Persoonlijke opmerkingen en anekdotes blijven achterwege; het blijft binnen de tekst. Toch is de bundel mijns inziens het meest persoonlijke afscheid van de dichteres dat in het openbaar is verschenen. De uitgever berichtte: “[Claes] schrijft over de treurnis een zielgenoot te moeten verliezen. Sommige gedichten benaderen de intimiteit die tussen beiden bestond. Bovenal zijn ze een eerbetoon aan een groot kunstenaar, aan een cultuurmens en een dankbaarheid om wat geweest is.” (Druksel [2011]) In zijn gedichten geeft Claes “antwoord” op D’haens bekendste gedichten, waaronder de twee gedichten over de mol (‘Mol’ en ‘De mol’) en ‘Daimoon megas’. Hij beschrijft haar lievelingsbloem (de roos), hanteert haar lievelingsonderwerp (de maan) en gebruikt haar lievelingswoord (‘assche’). Net als zijn recensie over D’haens postuum uitgegeven bundel, sluit Claes zijn aan D’haen gewijde bundel af met Orpheus, die zijn geliefde voorgoed verloor.

9. Conclusie

De receptie heeft altijd geworsteld met de poëzie van Christine D'haen. Waren de gedichten klassiek, traditioneel of toch modern? Was de dichteres vrijzinnig, katholiek of toch neutraal? Was de poëzie hoogstaand en erudiet of gekunsteld en potsierlijk? Was de dichteres een feminist of toch een ouderwetse oma? Hoorde het oeuvre in een stroming of stond het buiten deze tijd? Voegden de aantekeningen iets toe aan de gedichten of moest men meegaan in de schoonheid? Ging de dichteres niet met haar tijd mee of liep ze juist voor op nieuwe tendensen? Was de dichteres een achterhaalde classica of juist een postmodernist *avant la lettre*? Vanaf 1951 tot de dag van vandaag stellen critici zich deze vragen over D'haens poëzie. Sluitende antwoorden zijn nooit gevonden.

Een constante in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie is het feit dat ze als buitenbeentje wordt gezien, een unieke, eigenzinnige gestalte in het poëzielandschap. Nergens paste ze helemaal bij. In de jaren '50 werden haar eerste tijdschriftpublicaties en bundels bejubeld door traditionelen, die haar als symbool inzetten tegen de experimentelen. Die experimentelen misprezen het 'valse marmer' van haar poëzie en gebruikten haar als symbool voor alles waar zij tegen waren. Maar zo groot was het verschil niet tussen haar poëzie en die van de experimentelen. Ondanks het onafhankelijke *posture* dat D'haen wilde creëren, zagen critici overeenkomsten tussen haar werk en dat van de Vijftigers. Al vanaf 1951 wezen critici op de moderne aspecten in haar gedichten en in de jaren '60 ging het plaatsingsdebat door: waar hoorde D'haen thuis in de polarisatie tussen de traditionelen en de experimentelen? Vanaf halverwege de jaren '60 begonnen traditionele critici af te haken. D'haens poëzie was niet altijd meer te verenigen met het traditionele repertoire. Dat resulteerde in een dieptepunt van de receptie in de jaren '70. Het plaatsingsdebat was afgesloten, de poëzie werd nauwelijks besproken en Nederland had nog geen interesse in de dichteres.

Begin jaren '80 kwam daar verandering in. De hernieuwde aandacht voor traditionele dichters en vooral de verzamelbundel *Onyx* (1983) zorgden voor een toename van receptieteksten over D'haens poëzie. Daarnaast introduceerden critici een nieuwe leeshouding. Eerdere analyses bleken ontoereikend en het op een modernistisch gedachtegoed gestoelde traditionele repertoire was voor D'haens nieuwe poëzie onbruikbaar. Critici, met D'haens mentor Paul Claes voorop, wezen postmodernistische kenmerken aan in de poëzie van D'haen en stelden een postmodernistische leeshouding voor. D'haen was geen onderdeel meer van het 'romantisch classicisme', maar een dichteres van vernieuwende poëzie. De jury van de Prijs der Nederlandse Letteren, die in 1992 de prestigieuze prijs aan D'haen toekende,

erkende deze ontwikkeling en de opname van D'haen in de postmodernistische bloemlezing *Plejade* bevestigde haar nieuwe plaats.

D'haens positie was veranderd. Met het postmodernisme aan haar zij was ze van de traditionele hoek naar de avant-gardistische kant van het literaire landschap gegaan. D'haen bleef echter uniek en eigenzinnig en hoorde nog steeds niet onherroepelijk bij een stroming. Noemden critici, academici en jury's haar poëzie postmodernistisch, nationale en regionale media typeerden haar nog steeds als klassiek en traditioneel en in juryrapporten van kleinere prijzen kwam het woord postmodern niet voor. In deze fase, de jaren '90, was D'haens bekendheid het grootst. Naast de toekenning van de Prijs en de publicatie van zeven bundels, zorgde de verschijning van een reeks autobiografisch proza voor extra belangstelling. Het genre was nieuw in D'haens oeuvre en zorgde voor een nieuwe ontwikkeling in de receptie. De autobiografische aantekeningen werden gebruikt als sleutel tot D'haens poëzie. Ze zorgden tegelijkertijd voor meer aandacht voor D'haen, maar voor minder aandacht voor haar poëzie.

Ook in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw werd D'haens poëzie in Vlaanderen en Nederland besproken, ontving het prijzen en werd het in bloemlezingen opgenomen. Maar de grote belangstelling uit de jaren '90 was bedaard. Bij de nominatie van D'haens laatste bundel voor de VSB Poëzieprijs werd het duidelijk dat critici D'haens poëzie opnieuw ouderwets en moeilijk vonden. Bovendien waren critici van mening dat D'haen niet meeging met haar tijd. Maar zoals altijd waren niet alle critici het met elkaar eens. Voordat D'haen overleed corrigeerden de samenstellers van de bloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie. 1945-2005*, waaronder Dirk van Bastelaere, de beeldvorming rond D'haen. Ze positioneerden haar als een oevredichter bij uitstek, wiens poëzie hedendaagse, postmodernistische trekken vertoonde en van groot belang was geweest voor de ontwikkeling van de poëzie.

Na D'haens overlijden in 2009 werd duidelijk dat de vragen die critici hadden over D'haens poëzie nog steeds niet waren beantwoord. In necrologieën werden uiteenlopende termen gebruikt. D'haen bleef een traditionele of een experimentele, een klassieke of een postmodernistische, een hoogstaande of een gekunstelde dichteres, maar hoe dan ook, een unieke.

In deze thesis heb ik laten zien dat D'haens poëzie geleidelijk meerdere verschillende repertoires binnenkwam. De constante variatie van (tegengestelde) termen in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie bewijst dat haar poëzie verschillende betekenissen en functies naast elkaar innam en tot op de dag van vandaag inneemt. Werd D'haen in de

eerste fases van haar dichterschap nog in het traditionele repertoire gesloten, in de laatste periode van haar leven had het postmodernistische repertoire haar poëzie omarmd. Sloten de experimentelen haar aanvankelijk buiten hun repertoire, vanaf halverwege de jaren '80 bevond D'haens zich in een avant-gardistische positie.

Christine D'haens poëzie is moeilijk te lezen, moeilijk te duiden en vooral moeilijk te plaatsen, blijkt uit de constante worsteling tussen critici en haar poëzie. Benno Barnard uitte zijn frustratie op 5 februari 1993 in *De Morgen*. (Barnard 1993) Met een verwijzing naar D'haens bekendste gedicht, sprak hij de dichteres aan op wat ze de critici met haar gedichten had aangedaan: "O demon van de poëziekritiek!"

10. Bibliografie

Alleene 1980. Carlos Alleene, 1980 “Dichters zijn vaak vervelende mensen”, in: *Spectator*, 6 december 1980.

Andringa 2006. Els Andringa, 2006 “Penetrating the Dutch Polysystem: The Reception of Virginia Woolf, 1920-2000”, in: *Poetics Today*, jaargang 27, nummer 3, p. 501-568.

Andringa e.a. 2006. Els Andringa, Sophie Levie en Mathijs Sanders, 2006 “Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)”, in: *Nederlandse Letterkunde*, jaargang 11, nummer 3, p. 197-210.

A.Z. 1990. A.Z., “Christine D’haen: ‘Een stijfdeftig schoolfrikje’”, in: *De Tijd*, 20 april 1990, p. 38.

Barnard 1993. Benno Barnard, “Demonische gedachten. Over de poëzie van Christine D’haen”, in: *De Morgen*, 5 februari 1993.

Berghuis 1984. Hans Berghuis, 1984 “Een monument voor Christine D’haen. Grootste Vlaamse dichteres krijgt weinig aandacht”, in: *Het Belang van Limburg*, 30 april 1984.

Bongers 2011. Willem Bongers, 2011 *De verteller van de waarheid. Aspecten van Kader Abdolahs posture (1993-2011)*, Research Masterscriptie (begeleider: Geert Buelens), Universiteit Utrecht.

Boon 1951. Louis Paul Boon, 1951 “Ook Christine D’haen?”, in: *Vooruit*, 12 oktober 1951, in: Louis Paul Boon, 1967 *Geniaal... maar met te korte beentjes*, Ten Berg/Aalst: Herwig Leus [geen paginanummers].

Boon 1951a. Louis Paul Boon, 1951 "Beste Minne" [brief aan Richard Minne, september/oktober 1951], in: *De elektronische editie van de correspondentie en tegencorrespondentie van Louis Paul Boon*, het Antwerpse antiquariaat Demian, het L.P.

Boon-documentatiecentrum van de Universiteit Antwerpen, ISLN, de Vakgroep Nederlands van de Universiteit Gent,
<http://www.lpbooncentrum.be/correspondentie/boonminne/brieven.html> (geraadpleegd op 14 juli 2013).

Bornauw 1969. E. Bornauw, 1969 *De experimentele poëzie uit Noord- en Zuid-Nederland*, Caleidoscoop der Nederlandse Letteren, Leuven: Boekengilde de Clauwaert vzw, p. 9-10.

Bos 2007. Nelleke Bos, 2007 “Virtuoze betovering of over-the-top klassiek? Christine D’haen. Innisfree”, in: *Meander*, 20 oktober 2007,
<http://eerder.meandermagazine.net/recensies/recensie.php?txt=3595&id> (geraadpleegd op 19 juli 2013).

Brems 1981. Hugo Brems, 1981 *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980*, Antwerpen/Amsterdam: Elsevier Manteau.

Brems 1988. Hugo Brems, 1988 *Analyse van een malaise. Het jongerenprobleem in de Vlaamse poëzie 1945-1950. Cahiers over de geschiedenis van de Vlaamse Poëzie sinds 1945 deel 2*, Antwerpen: Houtekiet.

Brems 1993. Hugo Brems, 1993 “Woord vooraf”, in: Hugo Brems, Geert van Istendael, Charles Ducal, Stefan Hertmans, Dirk Van Bastelaere, Peter Verhelst, Erik Spinoy, Paul Claes en Christine D’haen, 1993 *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*, Leuven: PLEK vzw, p. V-VI.

Brems 1993a. Hugo Brems, 1993 “En het zong”, in: *Dietsche Warande en Belfort*, jaargang 138 nummer 3, p. 392-398.

Brems 1996. Hugo Brems, 1996 “De schepping van vormen”, in: *Ons Erfdeel*, jaargang 39, nummer 2, p. 269-271.

Brems 2006. Hugo Brems, 2006 *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam: Bert Bakker.

Brems e.a. 1993. Hugo Brems, Geert van Istendael, Charles Ducal, Stefan Hertmans, Dirk

Van Bastelaere, Peter Verhelst, Erik Spinoy, Paul Claes en Christine D'haen, 1993 *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*, Leuven: PLEK vzw.

Brems & De Geest 1988. Hugo Brems & Dirk De Geest, 1988 *'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'*. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Katholieke Universiteit Leuven, Afdeling Nederlandse Literatuurstudie, Leuven/Amersfoort: Acco.

Brems & De Geest 1989. Hugo Brems & Dirk De Geest, 1989 *'Barbaar in mijn mond'*. *Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*, Katholieke Universiteit Leuven, Afdeling Nederlandse Literatuurstudie, Leuven/Amersfoort: Acco.

Brems & De Geest 1991. Hugo Brems & Dirk De Geest, 1991 *'Opener dan dicht is toe'*. *Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*, Katholieke Universiteit Leuven, Afdeling Nederlandse Literatuurstudie, Leuven/Amersfoort: Acco.

Bresser 1998. Jan Paul Bresser, 1998 "(Geen) geheimtaal. De afstand tussen D'haen en Selman", in: *Elsevier*, 8 augustus 1998, p. 75.

Breukers 2007. Chrétien Breukers, "En zo is het", in: *De Contrabas*, 4 december 2007, http://www.decontrabas.com/de_contrabas/2007/12/en-zo-is-het.html (geraadpleegd op 15 juli 2013).

Breukers 2008. Chrétien Breukers, "Dragon-slayers vs. victims?", in: *De Contrabas*, 11 april 2008, http://www.decontrabas.com/de_contrabas/2008/04/dragon-slayers.html (geraadpleegd op 18 juli 2013).

Brill 1960. E.J. Brill, 1960 "De Lucy B. en C.W. van der Hoogt-prijs", in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1959-1960*, Leiden, p. 163-164.

Brokaat 1998. N.N., 1998 "Over de eerste bundel in de Goudbrokaatreeks", 15 november 1998, Deventer: Brokaat.

Brouwers 1992. Jeroen Brouwers 1992, "'Zo perfect als bellen blazen' Christine D'haen. 'Duizend-en-drie'", in: *De Morgen*, 17 april 1992.

Bruinja [2004]. Tsead Bruinja, [2004], “Lik uw vacht buit, uw bruid ziet uw glans eg wel!”, in: *Recensies door Tsead Bruinja*, <http://www.tseadbruinja.nl/tbrecensies.htm#mirabilia> (geraadpleegd op 18 juli 2013).

Buckinx 1956. Pieter G. Buckinx, 1956 *De moderne Vlaamse poëzie*, Katholieke Vlaamse Hogeschooluitbreiding, jaargang L, nummer 1, verhandeling 444, Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven: Standaard-Boekhandel, p. 31-38.

Buelens 2001. Geert Buelens, 2001 *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Nijmegen: Vantilt.

Carette 1984. Hendrik Carette, 1984 “Christine D’haen. Echt of vals marmer?”, in: *De Nieuwe*, 17 mei 1984.

Carette 2007. Hendrik Carette, 2007 “Christine D’haen en de Koetsier van de Dood”, in: *Parlandoooooh!*, 4 december 2007, http://poezieinvlaanderen.blogspot.be/2007/12/parlandoc-27_04.html (geraadpleegd op 26 juli 2013).

Claes 1986a. Paul Claes, 1986 *De Kwadratuur van de Onyx. Over de dichtkunst van Christine D’haen*, Leidse Opstellen 1, Leiden: Dimensie.

Claes 1986b. Paul Claes, 1986 “Handschrift van D’haen”, in: *De Kwadratuur van de Onyx: over de dichtkunst van Christine D’haen*, Leidse Opstellen 1, Leiden: Dimensie, p. 7.

Claes 1994. Paul Claes, 1994 “Christine D’haen. Kritische beschouwing”, in: *Kritisch Literatuur Lexicon*, Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.

Claes 2010. Paul Claes, “Glimpen. De zingende vibrator Cecilia Bartoli”, in: *Knack*, 5 januari 2010.

Claes 2011a. Paul Claes, 2011 “Christine D’haen: Het patroon in het tapijt”, in: *Verlagen en Mededelingen 2011 van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, jaargang 121, nummer 1, p. 61-69.

Claes 2011b. Paul Claes, 2011 *Animula, twaalf zielgedichten van Paul Claes voor Christine D'haen*, Druksel, Gent [geen paginanummers].

Claes 2011c. Paul Claes, 2011 “De laatste beker. Christine D’haens poëtisch testament”, in: *Poëziekrant*, jaargang 35, nummer 8, p. 32-34.

Claes 2013a. Paul Claes, 2013 “Serendipity (22)”, in: *Poëziekrant* jaargang 37, nummer 3, p. 69.

Claes 2013b. Paul Claes, 2013 *Zwarte Zon. Code van de hermetische poëzie*, Nijmegen: Vantilt.

Cobbaut 1992. Jo Cobbaut, 1992 “Christine D’haen, ‘genoemd meisje en vrouw’: Driejaarlijkse Prijs der Nederlandse Letteren”, in: *HV*, 25 juni 1992.

Cornet 2000. Pascal Cornet, 2000 “‘Een stijl zoek ik mij, in een stijlloze tijd’”, in: *Poëziekrant*, jaargang 24, nummer 1, p. 6-10.

Cottyn 2011. Hans Cottyn, 2011 “Christine D’haen liet volledig dichtbundel na”, in: *De Papieren Man*, 24 februari 2011, <http://www.depapierenman.nl/blog/2011/2/24/christine-dhaen-liet-volledige-dichtbundel-na> (geraadpleegd op 17 juli 2013).

C.S. 1990. C.S., “Christine D’haen: ‘Een stijfdeftig schoolfrikje’”, in: *De Tijd*, 20 april 1990, p. 38.

D’haen 1950. Christine D’haen (Kristien D’haen), “L’esprit consume la vie” (gedichtenreeks bestaande uit de gedichten ‘Het tapijt’, ‘Eros’, ‘Psyche’, ‘Daimoon megas’, ‘Akme’, ‘Klacht van den worm’, ‘De nacht’, ‘Maria van Magdala’, ‘Vers’), in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jaargang IV, mei 1950, p. 1153-1162.

D’haen 1948. Christine D’haen (Kristien D’haen), “Abailard en Heloys”, in: *Dietsche Warande en Belfort*, jaargang 93, nummer 2, p. 65-75.

D'haen 1997. Christine D'haen, 1997 *De zoon van de Zon. Het werk van Paul Claes*, Leidse Opstellen 29, Leiden: Dimensie.

D'haen 1993. Christine D'haen, 1993 “Christine D'haen leest. Een luisterboek”, Brugge: HKM Literatuur / Amsterdam: CNR-boek.

De Boer 1995. Peter de Boer, 1995 “Poëzie die haar hoofdletter met glans verdient”, in: *Trouw*, 10 november 1995.

De Geest 1990. Dirk de Geest, 1990 “Geen enkel kaartje afstaan. Verrassend nieuw werk van Christine D'haen”, in: *Ons Erfdeel*, jaargang 33, nummer 2, p. 263-267.

De Geest 2006. Dirk de Geest, 2006 “Hans Groenewegen: de criticus als dichter”, in: *Ons Erfdeel*, jaargang 49, nummer 1, p. 142-145.

De Geest e.a. 1981. Dirk De Geest, Luc De Smedt & Leen Van Britsom, 1981 *Dichtersbij. De poëzie in Vlaanderen en Nederland na 1945*, Leuvense werkgroep voor poëzie-onderricht vzw, Gent: Poëziecentrum.

De Laere 2007a. Frederik Lucien De Laere, 2007 “De eerste indruk: Christine D'haen – Innisfree”, in: *Venijnig Gebroed*, 8 juli 2007, <http://venijniggebroed.blogspot.be/2007/07/de-eerste-indruk-christine-dhaen.html> (geraadpleegd op 19 juli 2013).

De Laere 2007b. Frederik Lucien De Laere, 2007 “Leve de Vlaamse verskunst”, in: *Venijnig Gebroed*, 4 december 2007, <http://venijniggebroed.blogspot.be/2007/12/leve-de-vlaamse-verskunst.html> (geraadpleegd op 19 juli 2013).

De Ridder 2003. Matthijs de Ridder, 2003 “Van *Golfslag* tot Arkprijs. Het opmerkelijke debuut van Christine D'haen in de Vlaamse letteren”, in: *Spiegel der Letteren*, jaargang 45, nummer 3, p. 217-238.

De Smet 1985. Marc De Smet, 1985 *Droom en doen. Vlaamse poëzie 1960-1985*, Yang.

De Standaard 1987. N.N., 1987 “Christine D'haen wint Kultuurprijs van Gent”, in: *De*

Standaard, 24 december 1987.

De Standaard 1993. N.N., 1993, “Hier”, in: *De Standaard*, 10 april 1993.

De Standaard 2001. N.N., 2001 “Emile Bernheim-prijs 2001 voor Christine D’haen”, in: *De Standaard*, 17 mei 2001.

De Standaard 2009. N.N., 2009 “Brugge neemt afscheid van schrijfster Christine D’haen”, in: *De Standaard*, 5 september 2009.

De Vos 2010. Lukas De Vos (red.), 2010 *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*, Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter.

De Wispelaere 1993. Paul de Wispelaere, 1993 “Schrijvers in beeld. Christine D’haen”, Den Haag: Letterkundig Museum.

Den Besten 1954. Ad den Besten, 1954 *Stroomgebied. Een inleiding tot de poëzie van de naoorlogse dichtergeneratie*, Amsterdam: Uitgeversmaatschappij Holland, p. 14-15.

Den Haerynck 1994. Jean-Paul den Haerynck, 1994 “Postmoderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*”, in: *Poëziekrant* jaargang 18, nummer 5, p. 27-36.

Decorte 1985. Bert Decorte 1985, “Christine D’Haen” in: G.J. van Bork & P.J. Verkruijsse, 1985 *De Nederlandse en Vlaamse auteurs. Van Middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*, Weesp: Uitgeverij De Haan, p. 171.

Decorte 2008. Luc Decorte, 2008 “‘Mijn levensgevoel is niet zo, dat ik vrolijk ben over het gepresterde - mijn levensgevoel is tragisch.’ Een gesprek met dichteres en prozaïste Christine D’haen”, in: *Vlaanderen*, jaargang 57, nummer 320, p. 136-142.

Dekkers 1993. Odin Dekkers, 1993 *John Donne, gedichten. Keuze uit zijn poëzie. Samengesteld door Odin Dekkers*, Ambo Tweetalige Editie, Baarn: Uitgeverij Ambo.

Demedts 1972. André Demedts, 1972 “Moderne Vlaamse dichtkunst. Christine D’haen”, in:

De Periscoop, jaargang 21, 7 augustus 1972, p. 1-3.

Demedts 1973. André Demedts, 1973 “Moderne Vlaams dichtkunst. Christine D’haen”, in: *De Periscoop*, jaargang 22, p. 1-2.

Demets 2003. Paul Demets, 2003 “Het zinnelijke verweer van Christine D’Haen”, in: *Knack*, 28 mei 2003.

Demets 2004a. Paul Demets, 2004 “Met hand en tand. Drie merkwaardige bundels van drie vrouwen, zowat tegelijkertijd. Wie horen we nog klagen?”, in: *Knack*, 3 maart 2004, p. 66-67.

Demets 2004b. Paul Demets, 2004 “Een leven in scherven”, in: *De Morgen*, 28 april 2004, p. 8-9.

Demets 2005. Paul Demets, 2005 ““De wereld vraagt om exegese’ Christine D’haen over een leven van lezen, kijken en schrijven”, in: *Knack*, 5 januari 2005, p. 68-71.

Demets 2007. Paul Demets, 2007 “Grand dame”, in: *De Morgen*, 14 augustus 2007.

Demets & Vanderstraeten 2009. Paul Demets & Margot Vanderstraeten, “Ode aan een buitengewone dichteres. Paul Demets en Margot Vanderstraeten staan stil bij de dood van Christine D’haen (1923-2009)”, in: *De Morgen*, 9 september 2009, p. 41.

Derluyn 1977. Eric Derluyn, 1977 “Christine D’haen: De ring nog niet gesloten”, in: *Ons Erfdeel*, jaargang 20, nummer 4, p. 628-629.

Detrez & De Vos 2010. Mon Detrez & Lukas De Vos, 2010 “Struinend langs erezerken”, in: Lukas De Vos (red.), 2010 *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*, Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter, p. 17-27.

Dewulf 1992a. Bernard Dewulf, 1992 “Een stem van altijd. Prijs der Nederlandse Letteren voor Christine D’haen”, in: *De Morgen*, 24 juni 1992, p. 15.

Dewulf 1992b. Bernard Dewulf, 1992 “Christine D’haen gebloemleesd. Het woord mag niet dun zijn”, in: *De Morgen*, 26 juni 1992.

Dijkvogel 1951. Frans Dijkvogel, 1951 “De schrijver van De Metsiers. Hugo Claus. Ze klagen en zeuren in Vlaanderen”, in: *De Periscoop*, 1 april 1951, jaargang 1, nummer 6, p. 1. [Online (tekst én scan van origineel artikel): “Hugo Claus Interviews”, http://theater.ua.ac.be/claus/html/1951-04-01_claus_deperiscoop.html (geraadpleegd op 13 juli 2013).]

Dinaux 1961. C.J.E. Dinaux, 1961 "Christine D’haen", in: *Gegist bestek. Benaderingen en Ontmoetingen. Deel II*, 's-Gravenhagen: A.A.M. Stols/J.-P. Barth, p. 254-258.

Dirkmaat-Planting 1998. Martha Dirkmaat-Planting, 1998 “Grafgedichten Christine D’haen gebundeld in eerste boek Brokaat”, in: *NNC*, 28 november 1998.

Doorman 1993. Maarten Doorman, 1993 “Koppig allegaartje van Christine D’haen”, in: *De Volkskrant*, 3 september 1993.

Doorman 1998. Maarten Doorman, 1998 “D’haens poëzie voor bij het handboek”, in: *NRC Handelsblad*, 16 oktober 1998.

Dorleijn 2003. Gillis J. Dorleijn, 2003 “The revision of the cultural repertoire in a segmented society. Protestant, catholic and socialist critics, and their double bind relationship with the dominant literary paradigm in the Netherlands, 1895-1940”, in: M. Gosman (red.), 2003 *Cultural repertoires. Structure, Function and Dynamics*, Leuven: Peeters, p. 179-199.

Dorleijn 2007. Gillis J. Dorleijn, “De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel”, in: *Nederlandse Letterkunde*, jaargang 12, nummer 4, p. 241-253.

Druksel [2011]. N.N., [2011] “Vorm en traan”, in: *Druksel*, <http://www.druksel.be/nl/fondsen/claes/animula.html> (geraadpleegd op 20 juli 2013).

Fens e.a. 1974a. Kees Fens, H.U. Jesserun d’Oliveira en J.J. Oversteegen (samenstellers), 1974 *Literair Lustrum I. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*,

Amsterdam: Athenaeum Paperback.

Fens e.a. 1974b. Kees Fens, H.U. Jesserun d'Oliveira en J.J. Oversteegen (samenstellers), 1974 *Literair Lustrum II. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*, Amsterdam: Athenaeum Paperback.

Fens 1998. Kees Fens, 1998 “Wandtapijten van de dood”, in: *De Volkskrant*, 12 december 1998.

Freriks 2009. Kester Freriks, “Vormvast tussen uitbundigen. Christine D’haen (1923-2009), dichteres”, in: *NRC Handelsblad*, 4 september 2009.

Gazet van Antwerpen 1990. N.N., 1990 “Basiel De Craeneprijs en de prijs van de Vlaamse Poëziedagen”, in: *Gazet van Antwerpen*, 12 maart 1990.

Gazet van Antwerpen 1992. N.N., 1992 “Driejaarlijkse Prijs der Nederlandse Letteren voor Christine D’haen”, in: *Gazet van Antwerpen*, 12 oktober 1992.

Gazet van Antwerpen 2001. N.N., 2001 “Emile Bernheim-prijs 2001 voor Christine D’haen”, in: *Gazet van Antwerpen*, 17 mei 2001.

Gentenaar 1987. N.N., 1987 “Kultuur, Nederlandse literatuur, studie. Drie Gentse prijzen”, in: *Gentenaar*, 23 december 1987.

Gerbrandy 2008. Piet Gerbrandy, 2008 “Geen boom in de wolken”, in: *De Volkskrant*, 11 april 2008.

Gerits 1996. Joris Gerits, 1996 “Gedichten zijn altijd hermetisch”, in: *Streven*, 7 juni 1996, p. 635-638.

Groenewegen 1995. Hans Groenewegen, 1995 “Inwaarts”, in: *Hans Groenewegen*, “Ongebundelde stukken over poëzie”, <http://kapiteel.home.xs4all.nl/forumdhaen.htm> (geraadpleegd op 17 juli 2013).

Groenewegen 2005. Hans Groenewegen, “Genot als drijfveer, een rêverie”, in: Hans Groenewegen, 2005 *Overvloed. Kritieken en kronieken over poëzie*, Nijmegen: Vantilt, p. 67-80.

Hagenaars 1998. Albert Hagenaars, 1998, “Twee bundels veredelde rederijkerij. Nieuwe poëzie van Christine D’haen”, in: *Haagsche Courant*, [dag en maand onbekend].

Heering-Moorman 1992. Clasine Heering-Moorman, 1992 “Ons verstikken de lussen der uren”, in: *Hervormd Nederland*, 7 november 1992, p. 28-29.

Heideland [1966]. Uitgeverij Heideland, [1966] “Christine D’haen heeft na acht jaar wachten haar tweede bundel ‘Vanwaar zal ik u lof toezingen?’ gepubliceerd”, Hasselt: Heideland [reclameflyer/advertentie van de uitgever].

Hellemans 2009a. Frank Hellemans, 2009 “Vlaamse schrijfster Christine D’haen overleden”, in: *Knack*, 4 september 2009, <http://www.knack.be/nieuws/boeken/recensies-volwassenen/poezie/vlaamse-schrijfster-christine-d-haen-overleden/article-1194674433208.htm> (geraadpleegd op 25 juli 2013).

Hellemans 2009b. Frank Hellemans, 2009 “Mchtig demon”, in: *Knack*, 10 september 2009, <http://www.knack.be/nieuws/boeken/recensies-volwassenen/poezie/machtige-demon/article-1194674433034.htm> (geraadpleegd op 25 juli 2013).

Herreman 1951a. R. Herreman, 1951 “De Dichteres Christine D’Haen”, in: *Verslagen en Mededelingen 1951 van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, Gent: Drukkerij N.V. Erasmus.

Herreman 1951b. R. Herreman, 1951 “Vals marmer?”, in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jaargang V, p. 1091.

Het Belang van Limburg 2001. N.N., 2001 “Emile Bernheim-prijs 2001 voor Christine D’haen”, in: *Het Belang van Limburg*, 17 mei 2001.

Hoorne 2007. Philip Hoorne, 2007 “Niet voor nitwits”, in: *Knack*, 6 juni 2007, p. 83.

Janssen 1994. Susanne Janssen, 1994 *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*, Hilversum: Verloren.

Jonckheere 1957. Karel Jonckheere, 1957 “De Ark van het Vrije Woord”, in: *De Groene Amsterdammer*, 21 juli 1957, in: Lukas De Vos (red.), 2000 *Een Onberaamd Verbond. 50 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*, Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter, p. 43.

Joosten 1996. Jos Joosten, 1996 *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949 – 1955)*, Nijmegen: Vantilt.

Joosten 1998. Jos Joosten, 1998 “Hel en hemel revisited. Het verschil tussen Dante en D’haen”, in: *De Standaard*, 10 december 1998, p. 9.

Joosten 2002. Jos Joosten, 2002 “Buelens' poëziegeschiedenis: uitdagende tocht terug naar teksten”, in: *Vooys*, jaargang 19, nummer 3, p. 187-190.

KANTL 2010. N.N., 2010 “Colloquium Christine D’haen”, *Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* [aankondigingsflyer] [uitgever/drukker onbekend].

Kemp 1963. Bernard Kemp, 1963 *De Vlaamse letteren tussen gisteren en morgen 1930-1960*, Hasselt: Heideland.

Komrij 1999. Gerrit Komrij, 1999 *In liefde Bloeyende. De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de twintigste eeuw in 100 en enige gedichten*, Amsterdam: Bert Bakker, p. 313-315.

Komrij 2005. Gerrit Komrij, 2005 *Kost en inwoning. De Nederlandse poëzie in enige nagekomen gedichten*, Amsterdam: Bert Bakker, p. 59-62.

Kregting 2013. Marc Kregting, 2013 “Hans Groenewegen (1)”, in: *De Honingpot*, 21 juni 2013, <http://dehoningpot.blogspot.be/2013/06/hans-groenewegen-1.html> (geraadpleegd op 30 juli 2013).

Kuiper & Pruis 2008. Stefan Kuiper & Marja Pruis, 2008 “Lees poëzie als je zin en tijd hebt”, in: *De Groene Amsterdammer*, 2 april 2008, <http://www.groene.nl/2008/14/lees-poezie-als-je-zin-en-tijd-hebt> (geraadpleegd op 19 juli 2013).

Kusters 1984. Wiel Kusters, 1984 “De goudfazant des middags op den disch. Gedichten van Christine D’haen”, in: *NRC Handelsblad*, 20 april 1984, p. 5.

L’Estaminet 1973. L’Estaminet, 1973 “Programma Christine D’haen”, in: *L’Estaminet stelt voor, poëzie de woensdag van 9 tot 10, een synopsis van de moderne stromingen in de aktuele poëzie. Samenstelling en organisatie Johan Sonnevile, inleiding en presentatie Georges Wildemeersch* [een aankondigingsflyer] [uitgever/drukker onbekend].

L.P. 1967. L.P., 1967 “Christine D’haen: moeilijke poëzie”, in: *Het Volk*, 14 februari 1967.

Leyman & Cottyn 2009. Dirk Leyman en Hans Cottyn, 2009 “Vlaamse schrijfster Christine D’haen (85) overleden”, in: *De Papieren Man*, 3 september 2009, http://papierenman.blogspot.be/2009/09/vlaamse-schrijfster-christine-dhaen-85_03.html (geraadpleegd op 20 juli 2013).

Lissens 1967. R.F. Lissens, 1967 *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*, Brussel/Amsterdam: Elsevier, p. 257.

Marja 1963. A. Marja, 1963 “Dichten uit protest. Christine D’haen, Catharina van der Linden, Catharina Kortebos”, in: *Poëzieproeven. Over dichters, gedichten, beweegredenen, resultaten*, Den Haag: Bert Bakker/Daamen n.v., p. 118-119.

Middag 1992. Guus Middag, 1992 “Het mythische huishouden van Christine D’haen. Portret van de winnares van de Prijs der Nederlandse Letteren”, in: *NRC Handelsblad*, 23 oktober 1992.

Musschoot 1994. Anne Marie Musschoot, 1994 “Plejade”, in: *Ons Erfdeel*, jaargang 37, nummer 4, p. 596-597.

Musschoot 2009. Anne Marie Musschoot, 2009 “In Memoriam Christine D’haen”, in:

Jaarboek van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, p. 104-106.

Musschoot e.a. 1983. Anne Marie Musschoot, Paul van Aken, Hugo Brems, Jaak van Schoor, Lukas De Vos en Paul de Wispelaere, 1983 *Literatuur. De twintigste eeuw. Culturele Geschiedenis van Vlaanderen, deel 9*, Deurne: Baart, p. 102.

Naaijken 2006. Ton Naaijken, 2006 “Tekstmobiliteit en culturele dynamiek. Vertalingen als lakmoesproef”, in: Martine de Clerq, Tom Toremans en Walter Verschuere (eds.), 2006 *Tekstmobiliteit en Culturele Overdracht*, Leuven: Leuven University Press, p. 15-26.

Nederlandse Taalunie 1992. Comité van Ministers van de Nederlandse Taalunie, 1992 “Juryrapport Prijs der Nederlandse Letteren 1992”, Nederlandse Taalunie, 28 oktober 1992.

Nieuwsblad 2009. N.N., 2009 “Christine D’haen krijgt eigen straat”, in: *Nieuwsblad*, 17 december 2009.

Nuyens 2003. Bart Nuyens, 2003 “‘Meer waard dan mijn verzen.’ De correspondentie van Raymond Herreman, tussentijds dichter en voltijds criticus”, in: Edward Vanhoutte en Yves T’Sjoen (red.), 2003 *Epistolaria. Tekstgenetische studies*, Antwerpen: AMVC Letterenhuis, p. 91-112.

Peeters 2009. Patrick Peeters, 2009 “Untimely Meditations/‘[De vernieuwing van het oude]’ In memoriam Christine D’haen (1923-2009)”, *nY*, jaargang 2009, nummer 4, p. 585-587.

Poëziecentrum 2011. N.N., 2011 “Querido publiceert nagelaten gedichten van Christine D’haen”, in: *Poëziecentrum*, 28 februari 2011, <http://www.poeziecentrum.be/nieuws/querido-publiceert-nagelaten-gedichten-van-christine-dhaen> (geraadpleegd op 18 juli 2013)

Pollet 2009. Jan Pollet, “Dat was wel even anders in 1830”, in: *Versindaba*, 8 september 2009, <http://versindaba.co.za/2009/09/08/nuusbrieff-2-de-contrabas/> (geraadpleegd op 10 juli 2013).

Prijs der Nederlandse Letteren [z.j.]. N.N., [z.j.] “Over de Prijs der Nederlandse Letteren”, Prijs der Nederlandse Letteren,

http://prijsderletteren.org/over_de_prijs_der_nederlandse_letteren/ (geraadpleegd op 30 juli 2013).

Pruis 2000. Marja Pruis, 2000 “Vormen uit vormen”, in: *De Groene Amsterdammer*, 5 januari 2000, p. 31.

Pruis 2008. Marja Pruis, 2008 “Martha en Maria. Christine D’haen”, in: *De Groene Amsterdammer*, 5 maart 2008, <http://www.groene.nl/2008/VSB/martha-en-maria> (geraadpleegd op 19 juli 2013).

Radboud Universiteit Nijmegen [z.j.]. Radboud Universiteit Nijmegen, [z.j.] “Interuniversitaire Werkgroep Internationale Receptie”, op: Radboud Universiteit Nijmegen, Faculteit der Letteren, Historical, Literary and Cultural Studies: <http://www.ru.nl/hlcs/@740421/pagina/> (geraadpleegd op 03-07-2013).

Raspoet 2007. Erik Raspoet, 2007 “Toeristen, de achtste plaag van Egypte”, in: *De Morgen*, 30 juni 2007, p. 63.

Reynebeau 2009. Marc Reynebeau, 2009 “Poëzie met een geheugen”, in: *De Standaard*, 5 september 2009.

Ruiter 1992. Truus Ruiter, 1992 “Je kunt mij niets verwijten dan mijn leeftijd”, in: *De Volkskrant*, 12 juni 1992, p. 3.

Rutten 1961. M. Rutten, 1961 “Herwig Hensen en Christine D’haen”, in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jaargang XIV.

[Ook opgenomen in: M. Rutten, 1967 *Nederlandse dichtkunst. Achterberg en Burssens voorbij*, Hasselt: Heideland, p. 299- 318.]

Rutten 1967. M. Rutten, 1967 *Nederlandse dichtkunst. Achterberg en Burssens voorbij*, Hasselt: Heideland.

Schouten 1995. Rob Schouten, 1995 “Onder auspiciën van een hogere geest”, in: *Vrij Nederland*, 11 november 1995, p. 79.

Schrijversgewijs [z.j.]a. N.N., [z.j.] “Urbain van de Voorde”, in: *Schrijversgewijs*, <http://schrijversgewijs.be/schrijvers/van-de-voorde-urbain/> (geraadpleegd op 9 juli 2013).

Schrijversgewijs [z.j.]b. N.N., [z.j.] “Daniël Van Ryssel”, in: *Schrijversgewijs*, <http://schrijversgewijs.be/schrijvers/van-ryssel-daniel/> (geraadpleegd op 12 juli 2013).

Segers 1992. Karel Segers, 1992 “Christine D’haen wint Prijs der Nederlandse letteren. ‘Hoe oud ik ook ga worden, kunnen dichten zal ik nooit’”, in: *Het Belang van Limburg*, 27 oktober 1992.

Segers & Koopman-Thurlings 1985. Segers, R.T. & M. Koopman-Thurlings, 1985 “Receptie-onderzoek” in: R.T. Segers (red.), 1985 *Vormen van literatuurwetenschap*, Groningen: Wolters-Noordhoff.

Speliers 1963. Hedwig Speliers, 1963 “De schrijver en zijn kritikus”, in: *De Periscoop*, jaargang 12, nummer 1-2.

[In een iets andere versie opgenomen in: Hedwig Speliers, 1965 *Wij, galspuwers*, De Galge, Brugge, p. 32-42.]

Speliers 1964. Hedwig Speliers, 1964 “Een profiel van de hedendaagse dichtkunst. Repliek op de principiële beschouwingen van Christine D’haen”, in: *De Vlaamse Gids*, jaargang 48, nummer 5, p. 320-333.

[Opgenomen in: Hedwig Speliers, 1965 *Wij, galspuwers*, Uitgeverij De Galge, Brugge, p. 79-99.]

Speliers 1992. Hedwig Speliers, 1992 “L’enseigne du Gersaint. Over het magnum opus van Christine D’haen”, in: *De tong van de dichter. Een modellenpoëtica*, speciaal nummer van *Kruispunt*, jaargang 33, nummer 148, p. 23-60.

[Eerder in twee delen en ingekort gepubliceerd in: *Poëziekrant*, jaargang 12, nummer 2 (1987), p. 14-16 en *Poëziekrant*, jaargang 12, nummer 3 (1987), p. 12-14.]

Speliers 2009. Hedwig Speliers, 2009 “Parnassusvaart van Christine D’haen”, in: *Poëziekrant*, jaargang 33, nummer 6, p. 58-59.

Spillebeen 1967. Willy Spillebeen [commentaar en aantekeningen], 1967 *Een zevengesternte. Caleidoscoop der Nederlandse letteren*, Leuven: Boekengilde de Clauwaert vzw.

Swinkels 1993. Jessica Swinkels, 1993 “Persbericht. Videoportret Christine D’haen”, december 1993, Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum.

T’Sjoen 2003. Yves T’Sjoen, 2003 “Met liefde geschreven. Verzamelbundel van Christine D’haen”, in: *Standaard der Letteren*, 10 april 2003.

T’Sjoen 2010a. Yves T’Sjoen, 2010 “Lees maar, er staat meer dan de tekst. Christine D’haen”, in: *Versindaba*, 17 maart 2010, <http://versindaba.co.za/2010/03/17/lees-maar-er-staat-meer-dan-de-tekst-6-christine-dhaen/> (geraadpleegd op 10 juli 2013).

T’Sjoen 2010b. Yves T’Sjoen, 2010 “Over Christine D’haen en het weven van een web”, in: Lukas De Vos (red.), 2010 *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*, Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter, p. 31-38.

T’Sjoen 2011. Yves T’Sjoen, 2011 “Christine D’haen en sporen van auteursintenties”, in: Yves T’Sjoen, 2011 *Dingenzoeken in Taka-Tukaland. Periteksten in de moderne Nederlandstalige poëzie*, Gent: Academia Press/Atlas, p. 115-121.

Vaessens & Joosten 2003. Thomas Vaessens en Jos Joosten, 2003 *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen: Vantilt.

Van Bastelaere e.a. 2008a. Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters, 2008 *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie 1945-2005*, Gent: Poëziecentrum.

Van Bastelaere e.a. 2008b. Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters, “Hotel NF Blog”, in: *Hotel New Flandres. Idées reçues, kletspraak en halve waarheden in de receptie van HNF*, <http://hotelnewflandres.wordpress.com/hotel-nf-blog/> (geraadpleegd op 19 juli 2013).

Van Bastelaere e.a. 2008c. Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters, “Vandevoorde, de geannoteerde versie”, in: *Hotel New Flandres. Idées reçues, kletspraak en*

halve waarheden in de receptie van HNF,

<http://hotelnewflandres.wordpress.com/vandevoorde-de-geannoteerde-versie/> (geraadpleegd op 19 juli 2013).

Van Bastelaere e.a. 2008d. Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters, “Bavard & Ricochet”, in: *Hotel New Flandres. Idées reçues, kletspraat en halve waarheden in de receptie van HNF*, <http://hotelnewflandres.wordpress.com/bavard-ricochet/> (geraadpleegd op 19 juli 2013).

Van Bastelaere [2011]. Dirk van Bastelaere, [2011] “Een stem van over het graf”, in: *Alphaville*, <http://www.alphaville.com/avillage/zone/gloss/?item=11235> (geraadpleegd op 12 juli 2013).

Van Bastelaere 2011. Dirk van Bastelaere, 2011 “Een stem van over het graf”, in: *Awater*, jaargang 11, nummer 1, p. 14-15.

Van Bork 2002. G.J. van Bork, 2002 “Claes, Paul”, in: *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0194.php (geraadpleegd op 12 juli 2013).

Van Bork 2002a. G.J. van Bork, 2002 “Berghuis, Hans”, in: *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0069.php (geraadpleegd op 13 juli 2013).

Van Bork 2002b. G.J. van Bork, 2002 “Carette, Hendrik”, in: *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0179.php (geraadpleegd op 13 juli 2013).

Van Bork 2002c. G.J. van Bork, 2002 “Claus, Hugo”, in: *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0196.php (geraadpleegd op

14 juli 2013).

Van Bork 2003. G.J. van Bork, 2003 “D’Haen, Christine”, in: *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*,
http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0256.php (geraadpleegd op 12 juli 2013).

Van Bork 2006. G.J. van Bork, 2006 “Herreman, Raymond”, in: *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*,
http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0471.php (geraadpleegd op 14 juli 2013).

Van Bork 2007. G.J. van Bork, 2007 “Kusters, Wiel”, in: *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*,
http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0640.php (geraadpleegd op 29 juli 2013).

Van Bouwel 1959. R. van Bouwel, 1959 “Poëziechroniek. Christine D’Haen”, in: *De Periscoop*, jaargang 9, p. 2.

Van Buul 2012. Anne van Buul, 2012 “In vreemde grond geworteld. Prerafaëlitisme in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst (1855-1910)”, Rijksuniversiteit Groningen.

Van der Perre 1983. Rudolf van der Perre, 1983 “Christine D’haen. Een inleiding tot haar poëzie”, in: *Oostvlaamse Literaire Monografieën*, overdruk uit *Kultureel Jaarboek Provincie Oost-Vlaanderen Bijdragen Nieuwe Reeks 22*.

Van de Perre 1992. Rudolf van de Perre, 1992 *Woorden om wakker te lezen. Vijftig gedichten kort belicht*, Leuven: Davidsfonds, p. 41-43.

Van de Perre 1995. Rudolf van de Perre, 1995 “Christine D’haen. Merencolie”, in *Vlaanderen*, jaargang 44, nummer 254, p. 71.

Van de Voorde 1966. Urbain van de Voorde, 1966, “Apologie van Christine D’haen.

‘Vanwaar zal ik u lof toezingen?’’, in: *De Spectator*, maart 1966.

Van de Weghe 1952. Jan Van de Weghe, 1952 “De Ark van het Vrije Woord van het N.V.T. Hugo Claus laureaat”, in: *De Standaard*, in: Lukas De Vos (red.), 2000 *Een Onberaamd Verbond. 50 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*, Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter, p. 48.

Van Deel 1992. Tom van Deel, 1992 “D’haen met Prijs Letteren bekroond”, in: *Trouw*, 26 juni 1992.

Van Deel 2003. Tom van Deel, 2003 “Echo’s die elkaar tegenspreken, haten en liefhebben”, in: *Trouw*, 11 januari 2003.

Van den Berg 1995. Arie van den Berg, 1995 “Het gerei van de goden”, in: *NRC Handelsblad*, 8 december 1995, p. 5.

Van den Berg 2008. Arie van den Berg, 2008 “Een paspoort voor de Parnassus. De VSB-jury richt zich bij de genomineerde bundels op poëtisch constructivisme”, in: *NRC Handelsblad*, <http://nrcboeken.vorige.nrc.nl/recensie/een-paspoort-voor-de-parnassus> (geraadpleegd op 28 juli 2013).

Van den Bossche 1996. Stefan van den Bossche, 1996 “Christine D’haen”, in: *Vlaanderen*, jaargang 45, nummer 4, p. 252.

Van den Hoof 2010. Mark Van den Hoof [sic], 2010 “‘Je haar zit niet goed.’ ‘Ik weet dat.’ Over de humor in het proza van Christine D’haen”, in: Lukas De Vos (red.), 2010 *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*, Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter, p. 39-47.

Van den Hooff & Meijer 1996. Hilde van den Hooff en Maaïke Meijer, 1996 “‘tot voorbeeld, tot troot, tot gezelschap in de geest’ Christine D’haen, vrijmoedig intellectueel”, in: *Veel te veel geluk verwacht. Schrijfsters over schrijfsters 1*, Meulenhoff/Manteau, p. 125-146.

Van der Hoeven 1991. Jan van der Hoeven, 1991 *Christine D'haen. Een monografie*, Torhout: Vereniging van West-Vlaamse Schrijvers.

Van der Hoeven 1993. Jan van der Hoeven, 1993 “Merencolie”, in: *Streven*, juni 1993, p. 571-572.

Van der Straeten 2008. Bart van der Straeten, 2008 “Bloemlezing ‘Hotel New Flanders’ [sic] ambieert correctie op de canon te zijn. Een boksbal van de Vlaamse poëzie”, in: *De Morgen*, 26 november 2008.

Van der Zee 1995. Mirjam van der Zee, 1995 “Taal als tweespalt. Leven en poëzie in het werk van Christine D’haen”, in: *Surplus*, jaargang IX, nummer 1, p. 11.

Van Gool 2009. Jef van Gool, 2009 “Christine D’Haen overleden”, in: *Literatuurplein.nl* <http://www.literatuurplein.nl/nieuwsdetail.jsp?nieuwsId=2224> (geraadpleegd op 8 juli 2013).

Van Hulle 1990. Jooris van Hulle, 1990 “Er is niets banaals in het leven”, in: *De Standaard*, 12 mei 1990.

Van Hulle 1992a. Jooris van Hulle, 1992 “Cultus van het kleine”, in: *Standaard*, 14 maart 1992.

Van Hulle 1992b. Jooris van Hulle, 1992 “Christine D’haen: wie werd bekroond?”, in: *De Standaard*, 25 juni 1992.

Van Istendael 1993. Geert van Istendael, 1993 “Voorrede (intertextueel natuurlijk)”, in: Hugo Brems, Geert van Istendael, Charles Ducal, Stefan Hertmans, Dirk Van Bastelaere, Peter Verhelst, Erik Spinoy, Paul Claes en Christine D’haen, 1993 *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*, Leuven: PLEK vzw, p. VII-XIII.

Van Nieuwenborgh 1991. Marcel van Nieuwenborgh, 1991 “Christine D’Haen: ‘Niets in de wereld is banaal’, Dichteres krijgt Nederlands-Vlaamse Anna Bijns-prijs”, in: *De Standaard*, 1 oktober 1991.

Van Renssen 2011. Floor van Renssen, 2011 ‘*Lezer, er zijn ook Belgen!*’ *Interactie tussen de Nederlandse en Vlaamse literatuur via literaire kritiek en uitgeverij (1980-1995)*, Radboud Universiteit Nijmegen.

Van Soest 1991. Marjo van Soest, 1991 “‘De relatie tussen seksualiteit en lyriek heb ik al vroeg geraden’, Anna-Bijnsprijs voor dichteres Christine D’haen”, in: *Opzij*, december 1991, p. 68-70.

Van Soest 1994. Marjo van Soest, 1994 “Over de liefde. Christine D’haen en Elly de Waard”, in: *Vrij Nederland*, 26 februari 1994, p. 46- 47.

Van Weenen 2005. Bert van Weenen, 2005 “Verzenfeest met dichtervrienden. Bert van Weenen bespreekt *Mirabilia* van Christine D’haen”, in: *Meander*, 30 januari 2005, <http://eerder.meandermagazine.net/recensies/recensie.php?txt=&id=329> (geraadpleegd op 28 juli 2013).

Vandenbroucke 1992. Johan Vandenbroucke, 1992 “De tijd is te kort”, in: *Knack*, 20 mei 1992, p. 126-134.

Vandevoorde 1985. Hans Vandevoorde, 1985 “Gedolven gedichten”, in: *Yang*, jaargang 21, nummer 123, p. 51-53.

Vandevoorde 1988. Hans Vandevoorde, 1988 “‘Het leven is groter dan de dood’. Een kleine reeks voelbare gedichten”, in: *Het Nieuwsblad*, 16 maart 1988, p. 9.

Vandevoorde 1998a. Hans Vandevoorde, 1998 “De tombe van Dante”, in: *FET-Cultuur*, 2 september 1998

Vandevoorde 1998b. Hans Vandevoorde, “Dante D’haen”, in: *Ons Erfdeel*, jaargang 41, nummer 5, p. 661-675.

Vanderstraeten 2007. Margot Vanderstraeten, 2007 “‘Poëzie is een moeilijk metier. Ze is niet: een goed idee, een grapje, of wat losse flodders.’ Margot Vanderstraeten praat met Christine D’haen, de belangrijkste dichteres van Vlaanderen”, in: *De Morgen*, 21 november

2007, p. 4-5.

Vanderstraeten & Vanfleteren 2009. Margot Vanderstraeten en Stephan Vanfleteren, 2008 *Schrijvers gaan niet dood*, Amsterdam: Atlas.

Vergeer 1996. Koen Vergeer, 1996 “Exacte kostbaarheid. Christine D’haen. ‘Morgane’”, in: *De Morgen*, 2 februari 1996.

Vermeulen 2003. Julien Vermeulen, 2003 “De jonge Claus: een behoedzame bohémien”, in: *Vlaanderen*, jaargang 52, p. 122-127.

Vervliet 1993. Raymond Vervliet, 1993 “Christine D’haen”, in: *De Nieuwe Gemeenschap* [speciale bijlage], december 1993.

Vonck 1994. Bart Vonck, 1994 “Gedichten tegen het verdwijnen. De eenzame studie van Christine D’haen”, in: *De Standaard*, 19 februari 1994.

Voskuil [2007]. Menno Voskuil, “Gouden Reeks van Athenaeum- Polak & Van Gennep, uitgegeven vanaf 1997”, in: *Antiqbook*, http://antiqbook.info/nl/verzamelen/series/gouden_reeks.phtml (geraadpleegd op 13 juli 2013).

Warren 1989. Hans Warren, 1989 “Christine D’haen”, in: *PZC*, 25 november 1989.

Willockx 2003a. Dietlinde Willockx, 2003 “Verander uzelf tot eeuwigheid”, in: *De Tijd*, 26 maart 2003.

Willockx 2003b. Dietlinde Willockx, 2003 “Verander uzelf tot eeuwigheid. Het autobiografische pact van Christine D’haen”, in: *Spiegel der Letteren*, jaargang 45, nummer 3, p. 241-266.

Willockx 2004. Dietlinde Willockx, 2004 ““Er niet zijn: dat deed ik goed””, in: *De Tijd*, 11 september 2004.