

HILDE VAN DEN HOOFF EN MAAIKE MEIJER

*tot voorbeeld, tot troost,  
tot gezelschap in de geest*

Christine D'haen, vrijmoedig intellectueel



Christine D'haen °1923 (FOTO BERT NIENHUIS)

### *Bruiloft van kruinen*

Christine D'haen, anno 1996 een mooie en beweeglijke *éminence grise* van tweeënzeventig jaar, is een der belangrijkste Nederlandstalige dichters. Haar eerste, onofficiële, bundel verscheen in 1951 – ze was toen achtentwintig – haar tiende bundel, *Morgane*, verscheen in het najaar van 1995. Wie deze gedichten leest kan er niet omheen: ze zijn prachtig, maar ze vragen een ernstige inspanning van de lezer/es. Inhoudelijk haalt Christine D'haen haar inspiratie uit de literatuur, de filosofie, de theologie, de mythologie, de kunstgeschiedenis en het dagelijkse bestaan. Zij put haar thema's uit het oude westerse en zelfs uit het niet-westerse culturele erfgoed. Wie zich in een bepaald tijdperk niet zo goed thuisvoelt wordt geholpen door de voetnoten waarvan zij bijna elk gedicht voorziet.

Hoewel Christine D'haen qua leeftijd tot de generatie van experimentelen als Hugo Claus en Lucebert behoort, zijn haar gedichten eerder 'klassiek' dan modernistisch. Zij hanteert de traditionele vormentaal: metrum, rijm, strofen. Zij gebruikt klassieke rijmschema's en traditionele dichtvormen zoals het sonnet. Naast deze vormvastheid worden haar gedichten doorgaans gekenmerkt door de (oude!) spelling De Vries-Te Winkel, door archaïsmen en door een complexe syntaxis.

Hierdoor hebben de gedichten van Christine D'haen een intellectueel hoogstaand karakter, maar lijken ze (op het eerste gezicht) ook gesloten te zijn. Luisteren we naar 'Hortus Conclusus', oorspronkelijk uit de bundel *Ick sluit van daegh een ring* (1975), ook in *Onyx* (1983):

'Hortus Conclusus

Zomerscher overhoofds verbruiloften kruinen.

't Gebaardhaard aartsvader-seringenhout dringt  
met bronshartig blad in het blonde geblaarte  
der esch waar de eschdoorn door wast  
bekropen door hedera en hooge kornoelje  
gepaard aan liguster en vlier.

Zoo rondt zich het rijgsel:  
de blanke bevende berken gegrepen  
door allesvervlechtende bruidssluierranken  
om goudenregen, hangend, omvangend  
het vedereschloover, de milde kastanje,  
den wilden wingerd en woekerende rozen,  
met bloemige trossen.

De peer is gedoornd, het vlienderscherm siert  
de kroon der robinia vol rozenkransen.

De patriarchale ter aarde gekromde seringенboom reikt  
eindelijk de armen ter essche  
geschaard aan den eschdoorn, met vlier en liguster  
en blaren der berken in bruidssluiertressen,  
kastanjbloeisel en vedereschvlerken  
door rozen omstrengeld  
door rozen omstrengeld robinia en vlier.'

Aantekeningen:

*hortus conclusus* (Lat.) – Uit de Maria-litanie:  
besloten tuin

*hedera* (Lat.) – Klimop

*vliender* – Vlier

*robinia* (Lat.) – Acacia.

Beschreven wordt een wild door elkaar groeien van bomen en struiken. De centrale metafoor is die van de *bruiloft*, een beeldspraak die meteen in de eerste eenregelige strofe ingezet wordt: 'Zomerscher overhoofds verbruiloften kruinen'. De kruinen (van de bomen) gaan een bruiloft met elkaar aan. Hoezeer Christine D'haen een eigen taal opeist zien we in de twee neologismen in deze eenregelige strofe: 'overhoofds' voor 'hoog boven ons hoofd' en 'verbruiloften' voor 'huwen'. Deze bruiloft van kruinen wordt dan in de volgende strofen in seksuele termen uitgewerkt. Het seringenhout wordt bestempeld als aartsvaderlijk ('t Gebaardhaard aartsvader-seringenhout') en dat *penetreert* ('dringt in') 'het blonde geblaarte/ der esch'. Het 'blonde' geeft het geblaarte, gecombineerd met het aartsvaderlijk indringen, iets vrouwelijks. Ook het 'bekruipen' heeft iets seksueels en bij 'gepaard aan liguster en vlier' doen er nog meer partners mee aan deze zomerse paring van planten.

Ook in de derde strofe wordt het door elkaar groeien van planten gezien in termen van een groene orgie. 'de blanke bevende berken' worden 'gegrepen' door bruidssluier(!)-ranken. Wie de bruidssluier kent weet hoe razendsnel hij kan woekeren – en inderdaad, ook de goudenregen, het vedereschloover, de kastanje, de wingerd en de rozen moeten eraan geloven. Intussen zijn de eerste drie strofen niet alleen inhoudelijk een seksueel feest, maar ook qua vorm een *klankfeest*; hoor de alliteraties in 'bronshartig blad in het blonde geblaarte', 'blanke bevende berken' en 'wilden wingerd en woekerende rozen'. Nu de 'woekerende rozen' eenmaal geïntroduceerd zijn, gaan ze in wat volgt een belangrijke rol spelen. In 'De peer is gedoornd' is te lezen dat de doornige rozentakken zich om de perenboom slingeren. Ook de robinia hangt 'vol rozenkransen': de 'rozenkransen' verwijzen zowel naar rozen als naar het katholieke gebedssnoer. Op die religieuze laag in het vers komen we nog terug. In de laatste strofe gaat de orgie nog in volle hevigheid door. In feite worden alle eerder vermelde omstrengelingen nog eens herhaald: de pa-

triarchale sering reikt naar de es, die op zijn beurt aan de esdoorn vastzit enzovoorts – en het vers eindigt met een tweemaal herhaald ‘door rozen omstrengeld’. Uiteindelijk zijn het de rozen die dit gehele groen-seksuele *tableau vivant* domineren.

Christine D’haen tekent aan dat we bij de ‘hortus conclusus’ aan de Maria-litanie moeten denken. ‘Hortus conclusus’ is inderdaad een der epitheta voor de Maagd, die in de litanie met een besloten tuin wordt vergeleken. Deze aanwijzing voert ons naar een cultuurhistorische achtergrond die een rijkdom van betekenissen oplevert. Begeven wij ons op een kleine excursie: de ‘besloten tuin’ wordt bezongen in een van de kleinste boeken uit het Oude Testament, nl. het Hooglied of Canticum Canticorum. Het is een sterk erotisch geladen dialoog tussen bruid en bruidegom die elkaar ontmoeten en beminnen in de paradijselijke liefdes-tuin. Niet alleen is de ‘hortus conclusus’ de plaats van hun minnelied en -spel, de bruid zelf wordt vergeleken met deze tuin:

‘Een gesloten hof ben je, mijn zuster, mijn bruid,  
een gesloten hof, een verzegelde bron.  
Je staat in bloei als een lusthof vol granaatbomen met  
kostelijke vruchten’ (Hooglied 4,12-13)

In de christelijke, patriarchale traditie, waar de erotiek werd verengd tot de voortplanting, bleef dit beeld (maar dan in een zeer vernauwde betekenis) opmerkelijk genoeg bewaard. De ‘hortus conclusus’ werd niet langer opgevat als een beeld voor de liefdesschatten van de vrouw, of als een beeld voor de vrouw zelf; het werd een plat beeld voor de baarmoeder. Tegelijk werd de rol van de vrouw in de voortplanting beperkt tot dit ene lichaamsdeel. Zij droeg slechts haar baarmoeder bij, en die werd gezien als niets meer dan de voedingsbodem voor het mannelijke zaad. In het zaad was, zo meende men, het miniatuurkind reeds volledig gevormd aanwezig. De ‘besloten tuin’ van de

vrouw was op die manier slechts de passieve bewaarplaats, die niets wezenlijks tot de vorming van het kind bijdroeg.

Het Hooglied werd in de christelijke traditie doorgaans allegorisch geïnterpreteerd, onder andere door Bernardus van Clairvaux. De bruidegom stond dan voor God en de bruid voor de mens. Zo werd de 'hortus conclusus' een metafoor voor de ziel: het was de plaats voor de ontmoeting tussen God en mens. In deze vooral mystieke interpretaties werd door zware oefeningen van de mystieke weg het onkruid uit de ziel gewied waardoor ze werd gezuiverd voor het minnespel tussen mens en God. Bleef dit bij de mannelijke interpreters eerder geestelijk van aard, bij de vrouwelijke mystica's werd deze ontmoeting sterk erotisch geladen beschreven en beleefd. Zo werd de 'hortus conclusus' in het voetspoor van de mystica en religieuze leidsvrouwe Hadewych een geliefkoosd beeld voor het leven van begijnen en contemplatieve vrouwencongregaties. Voor deze vrouwen, die ruimtelijk in een 'besloten tuin' leefden (begijnhof, klooster, slot), ver weg van het wereldse genot, bood precies deze clausuur de mogelijkheid voor een sublieme eenwording met God en voor een huwelijk met Christus. Dit mystieke huwelijk werd gesloten in de besloten hof van de ziel. Zo werd een spiritueel huwelijk voorgesteld naar analogie van een werelds, vleeselijk huwelijk.

Met haar vers mengt Christine D'haen zich op polemische wijze in dit historische koor van interpretaties van de 'hortus conclusus'. Zij negeert de christelijke allegorische interpretaties die de erotische en seksuele betekenis uit het zicht doen verdwijnen en herneemt de expliciete seksualiteit en zinderende erotiek van het Hooglied, dat eerder ook al door Hadewych en de haren in ere was hersteld. In vergelijking met die oudere teksten scherpt Christine D'haen het seksuele aspect zelfs nog aan. Er zijn bij haar geen *twee* partners – de minnares en haar minnaar – er zijn er minstens zes! Christine D'haen voert haar intertekstuele polemie nog verder. Door de verwijzing naar de Maria-

litanie legt zij een relatie tussen de christelijke Heilige Maagd Maria en het pulserende ritme en de gepassioneerde seksuele verstrengeling die in haar 'hortus conclusus' gaande is. Op polemische wijze geeft zij Maria daarmee haar seksualiteit terug, die in de christelijke traditie volledig uit de voorstelling van Maagd (sic) werd verdrongen.

Het gedicht wordt nog veelzeggender wanneer we er andere gedichten en uitspraken van Christine D'haen bij betrekken. Dan blijkt 'de roos' een bijzondere bloem te zijn. Het kijken in een roos, het ervaren van erotische opwinding en het schrijven van gedichten zijn voor haar met elkaar verbonden. In een van haar prozaboeken, *Zwarte Sneeuw*, schrijft ze: 'Als ik een seksueel gevoel krijg, is mijn eerste beweging niet: laat ik het wegdoen, wel: een gedicht.' Naar aanleiding van dat citaat zegt ze in het interview 'Over de liefde':

'Dat seksuele gevoel kreeg ik als jong meisje als ik in een roos keek. Die bloem was zo diep en zo mysterieus, zo onbereikbaar. Ik weet ook niet hoe dat kwam dat ik daar iets bij voelde. En toen ging ik dat biechten, en de pastoor zei: dan moet je niet meer in die roos kijken.'

In deze context is het treffend dat 'Hortus conclusus' eindigt met een tweemaal herhaald 'door rozen omstrengeld': de omhelzing door de rozen is uiteindelijk de meest dominante. In de christelijke iconografie geldt de roos, aldus Timmers in zijn standaardwerk over christelijke symboliek, ook als een beeld voor Maria: 'gelijk een rozengarde in Jericho, gelijk een roos die opbloeit aan de oevers der wateren', maar omdat Maria bij Christine D'haen haar seksualiteit nadrukkelijk terugkrijgt is het hier bepaald niet de zuiverheid, reinheid of onbevleetheid die het laatste woord heeft. Eerder kunnen we de overwinning van de rozen interpreteren als een overwinning van de vrouwelijke seksualiteit, die in 'Hortus conclusus' niet wordt overwoekerd, maar juist triomferend bloeit.

*'Al het verborgene wil ik uiten, uiten'*

In het licht van deze bijzondere betekenis van de roos hoeft het niet te verwonderen dat deze in Christine D'haens werk een terugkerend thema is. Er zijn bij haar verscheidene rozen-gedichten te vinden, zoals het meeslepende 'O caro lactea' uit *Onyx*, dat aan 'Hortus conclusus' voorafgaat, alsof beide teksten bij elkaar horen. We citeren de eerste strofe, die zelf begint met een beroemd citaat van Gertrude Stein. De seksuele lading van de roos is weer onmiskenbaar:

Rose is a rose is a rose is a rose, doodloos en broos,  
omzwachtelend zwoelte en koelheid, lip aan ooglid, licht  
om ingevlochten schemer, reuk in kreuken, randen  
van omgerolde vleezen voering; van zon doorzicht  
de rozen zijn 't waarmee ik paar, elk bloemblad plooi,  
maar parend stempel vind en stuifmeel, een phytisch  
slechts geslacht.'

In *Onyx* is ook het wondermooie 'prélude' te vinden, waaruit een fragment:

[...]  
'Uw blos, o roos, het wederbeeld  
van die mij steeg naar keel en wang,  
onthullend wat tot nu verheeld:  
hartstochtelijkheid en tegendwang.

Eenmaal ontplooid, o roos, verwacht  
geen wederkeer: diep in den nacht  
blijft heel uw hart ontbloot, en slaat uw geur  
mij tegen aan de kamerdeur.

Uw lippen willen alles, roos, verkonden,  
en ik moet zwijgende de mijne sluiten;

alles verzwijgt gij woordloos met uw monden,  
al het verborgene wil ik uiten, uiten.'  
[...]

Hier is de blos (de dieprode kleur) van de roos eerst het 'wederbeeld' (evenbeeld) van de blos die de 'ik' naar de wangen stijgt: die blos verradt de hartstocht die ondanks alle verzet niet kan worden bedwongen. Vervolgens wordt de roos getekend als in alle opzichten tegengesteld aan de 'ik'. Terwijl de roos haar hart wél ontbloot, toegang vraagt met haar geur, met haar lippen wil spreken, zwijgt de 'ik'. Zo gaat dit vers over het verlangen alle verborgen passie te 'uiten, uiten'. In die herhaling is het alsof het vers zélf van bedwongen verlangen gaat hijgen: hier worden vorm en inhoud één.

Christine D'haen toont in haar poëzie een zeldzame combinatie van intellectualiteit en vrijmoedigheid ten aanzien van seksualiteit. De gesloten indruk die haar erudiete en doorwrochte werk ondanks de 'bevrijde thematiek' maakt, heeft onzes inziens een functie, die we in het navolgende willen onderzoeken. Waarom gebruikt Christine D'haen juist die op het eerste gezicht moeilijk doordringbare stijl? Waarom speelt een vrouwelijke dichter zo nadrukkelijk 'hard to get'?

Van Christine D'haen zelf hoeven we op deze vraag geen antwoord te verwachten. Toen men haar, naar aanleiding van haar bloemlezing *Ik ben genoemd meisje en vrouw* (1980), de vraag stelde waarom er zo weinig vrouwelijke dichters zijn, antwoordde ze:

'Het is mijn taak niet uit te maken waaraan dat precies ligt. Dergelijke thematiek zou best het onderwerp voor een sociologische studie kunnen vormen. Voor de poëzie heb ik een vage veronderstelling: ik heb sterk de indruk dat het formele experiment de vrouw minder ligt.'

Deze uitspraak verbaasde ons: niet alleen doet zij wat stereotiep aan, ook vormt Christine D'haen zelf zo'n overduidelijke uitzondering op de stelling dat 'het formele experiment de vrouw minder ligt.' Het onderzoek dat de laatste vijftientig jaar binnen Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen werd gedaan, toont ook ondubbelzinnig aan dat er altijd vrouwen geweest zijn die naar een doorbraak in deze begrenzing hebben gezocht. Christine D'haen staat dus niet alleen in haar, volgens haarzelf wellicht 'atypische', belangstelling voor vorm en techniek. Het verlangen naar intellectuele creatie en naar formele experimenten bleek bij vele kunstenaressen sterker dan de sociale, culturele en symbolische grenzen die hun werden opgelegd.

In haar boeiende essay 'Feministische genealogieën' oppert de Amerikaanse theoretica Teresa de Lauretis dat intellectuele vrouwen vaak een eigenaardige band onderhouden met stilte en opsluiting. Zij verhouden zich telkens weer tot een ruimte die hen afsluit van het brede maatschappelijke gebeuren, een ruimte die hen opsluit maar soms ook insluit, waarbinnen ze niet alleen geborgenheid maar ook vrijheid kunnen vinden: het klooster (met zijn 'slot'), het bordeel, het huis, de hysterie, de waan... de 'hortus conclusus'. Het gesloten, erudiete karakter van Christine D'haens intellectuele persoonlijkheid en werk is misschien een zelfgekozen vorm van opsluiting. Haar werk is haar eigen 'hortus conclusus' waarbinnen ze 'de nimbus van de stilte' – want zo omschrijft ze de ziel van de vrouw – kan bewaren. Misschien kan haar werk ook gezien worden als de intellectuele belichaming van haar lichamelijke zijn als vrouw: een lichaam dat zich opent en sluit. Het werk is dan een 'geestelijk' lichaam waarover zij zelf beschikt, dat zich opent en sluit wanneer zij het wil, een lichaam dat noch door concreetheid, noch door platvloersheid, noch door luie lezers, zelfs niet door mannelijke 'intellectuelen' kan worden genomen... tenzij misschien door de liefste... Alleen lezers die zich willen inspannen worden toegelaten in de ruimte van dit werk. Christine D'haen laat zich

slechts veroveren door de ware doorzetter, de liefhebber in dubbele zin. Zo krijgt zelfs het lezen van Christine D'haen iets intiems. Zij laat ons alleen toe wanneer we werkelijk de moeite nemen, en dan worden we ook rijkelijk beloond.

Sommigen zullen opwerpen dat Christine D'haens recente 'autobiografische' prozawerk niet aan deze algemene typering beantwoordt. *Zwarte Sneeuw* (1992), *Duizend-en-drie* (1993) en *Een brokaten brief* (1993) werden door een aantal critici in vergelijking met haar gedichten als simpel en eenvoudig omschreven. Maar het hermetische karakter van Christine D'haens werk blijft ook in deze prozateksten gehandhaafd. De genoemde teksten zijn nooit direct verhalend of beschrijvend. We hebben eerder te maken met lyrisch en associatief proza dan met realistische verhalen. In 1990 vertelde Christine D'haen in een interview met de *Poëziekrant* dat *Zwarte Sneeuw* ook experimenteel is:

'Ik beschouw *Zwarte Sneeuw* niet als een meedelen van realia. Ik heb een reeds vrij lang leven geleefd, ik heb een aantal "dingen" verzameld in mijn (zeer slecht) geheugen. Eigenaardig genoeg zijn het vaak uitspraken, soms één zin die iemand zei... Als Klein Duimpje raap ik al die kleine keitjes op en ze voeren mij naar een "betekenis"... *Zwarte Sneeuw* is fragmentarisch proza. Dat is waarschijnlijk de benaming.'

Zo blijft Christine D'haen ook in haar proza zichzelf trouw. Zij zal alleen die lezers bedienen die bereid zijn zich door haar te laten ontvoeren naar het onbekende.

*'Voor een vrouw met een lied'*

'Voor een vrouw met een lied was in de verdeling van de taak van de geslachten geen plaats voorzien,' schrijft Christine D'haen in *Een brokaten brief* (1993). Toch slaagde zij erin als vrouw een 'lied' te creëren, naast haar taak als echtgenote, moe-

der, huishoudster, en naast haar werkzaamheden als lerares Engels en wetenschappelijk medewerker, belast met de inventarisatie van het Gezelle-archief te Brugge. Zelf beweert ze haar carrière niet zo goed te hebben bestierd. Het altijd maar weer moeten combineren van talenten en werkzaamheden lijkt haar zelfs een beetje te frustreren. Ondanks haar vele andere verplichtingen bouwde Christine D'haen echter toch een indrukwekkend oeuvre op. De laatste zes jaar, misschien niet toevallig na haar pensionering, legde zij zelfs een ongekeerde productiviteit aan de dag. Ze ontving tal van prijzen, waaronder de Anna Bijns prijs, en kreeg, als eerste vrouw, de Prijs der Nederlandse Letteren, de hoogste literaire prijs in het Nederlands taalgebied. Aan haar baan in het Gezelle-archief kon ze het schrijven van een ongewone biografie over deze door haar bewonderde dichter verbinden, *De wonde in 't hert* (1987). Ze werd hiervoor bekroond met de Henriëtte de Beaufort-prijs. De Gentse universiteit bood haar een eredoctoraat aan.

Het aardige is dat al die grote prijzen niet alleen naar de erudiete en intellectuele Christine D'haen gingen, maar ook naar de dichteres, die als geen ander het nabije, het gewone en het fysieke in ere hield. Zo onttrok zij het huis en de dagelijkse beslomeringen van het specifiek 'vrouwelijke' domein aan de banaliteit en de vergetelheid. Het gedicht 'Domus' uit *Onyx* biedt een exemplarisch voorbeeld:

[...]

"t Bezoedeld linnen van den man, de vrouw, het kind  
doop ik in tobben, schrob het zweet, het bloed, het  
sperma,  
urine en poriënsproten weg; herstel met water  
den eersten staat van glinsterend wit in beddegoed  
dat, uit de mand getild, herschapen waait, verzezen  
en rein aan lijnen: gespoeld, gebleekt, gesteven en  
geplooid.'

[...]

Ook vele historische vrouwenfiguren werden door haar van de vergetelheid gered. Haar eerste in de handel verkochte dichtbundel, *Gedichten 1946-1958*, opent met het twaalfde-eeuwse liefdesverhaal van 'Abailard en Heloys'. Vooral de historische twaalfde-eeuwse Héloïse, die als jong begaafd meisje een liefdesverhouding begon met haar veel oudere leermeester Abélard, krijgt daarin veel aandacht.

In dezelfde bundel laat Christine D'haen Delilah (van Samson en Delilah), Leda uit de Griekse mythologie en Maria Magdalena uit de bijbel aan het woord. Naast deze historische vrouwenfiguren riep zij in haar werk de vrouwen op die deel uitmaakten van haar concrete bestaan: zij wijdde grafgedichten aan haar bij een ongeluk omgekomen leerlinge Bérénice en aan haar gestorven vriendinnen Kira van Kasteel en Charlotte Köhler. Zij schreef verscheidene gedichten voor haar dochter Anna-Livia. In het gedicht 'De vrouwen' (in *Omyx*) worden achtereenvolgens de Muzen, de Sibyllen, de Amazonen, de Deugden, de allegorische vrouwenfiguren die de Wetenschappen verbeelden, de Nornen en Fortuna bezongen. Blijkens Christine D'haens eigen aantekening bij dit gedicht drukt het uit 'dat vrouwen het schone, het ware en het goede verbeelden, en als zodanig de strijd aanbinden tegen de negatieve vrouwen, het lot, de schikgodinnen, de dood'.

Op die manier probeert Christine D'haen de wereld in vrouwelijke vorm te herschrijven. Bij dit streven sluit zij zich op poëtische wijze aan bij wetenschapsters als Françoise Collin, Dale Spender en Rosi Braidotti, die allen het belang van de 'vrouwelijke genealogie', van leven in contact met de reeks van vrouwelijke voorgangsters, benadrukken. Door de gedichten van Christine D'haen herleven vrouwen in onze herinnering. Door ze te noemen kunnen ze nooit meer worden vergeten. Deze gedichten verdienen het door vrouwen te worden voorgedragen en gelezen.

*'tot voorbeeld, tot troost, tot gezelschap in de geest'*

Het werk van Christine D'haen laat zich met vrucht vanuit een feministische invalshoek lezen. Vaak slaagt zij erin ons te verrassen met teksten die de strijd aanbinden met mannelijke, patriarchale tradities. Vaak, maar niet altijd. Soms stelt zij ons voor raadsels – voor problemen zelfs. En omdat de omgang met onze grote dichters geen kritiekloze omgang hoeft te zijn, wijden wij de laatste paragraaf van dit portret aan een exemplarische tekst uit de bundel *Mirages*, waarin Christine D'haen het volgens ons tegen de patriarchale traditie heeft afgelegd. Het gaat om 'Erotologie' – een gedicht dat in elk van de zeven strofen een mythologische seksuele vereniging tussen een menselijke vrouw en een godheid beschrijft. We citeren de eerste drie strofen:

#### 'Erotologie

Zij kroop, Pasiphae, naakt in het bouwsel dat  
van hout en huiden Daedalus verzonnen had,  
het duister smalle hol waarin zij languit hing,  
de dijen opgespalkt boven de opening  
waar haar het dolle dier doorboorde met zijn roede,  
de blanke stier die zij waanzinnig om zijn woede  
altijd begeerd had in de weiden vol dik gras,  
die elke koe besprong maar blind voor vrouwen was.

Zij deed, toen, Danae, de knieën open  
gesmolten munten brandden haar geslacht,  
drongen door 't ingewand metalen kracht;  
zij lag steil achterover: nergens zag  
gesperd het radeloos oog een man, een god,  
goud balde in haar toegenepen strot  
die stootte in 't niet de kreet van haar genot.

Poten omklemden toen haar, Leda's, flank  
de bek kuste haar tanden van elkaar  
een zwaar onaards gevogelte op haar hart  
prangde haar neer, haar liesplooï wrong  
het open, iets ongehoords, onoorbaars  
overmeesterend overmachtig drong  
in 't weigerend lichaam, zij bestond niet meer  
slechts pluimen, vlerken, vliezen, beestendwang'  
[...]

De eerste strofe verhaalt de list en de lust van koningin Pasiphaë, die, verliefd op een sneeuw witte goddelijke stier, zich verschool in een door Daedalus nagebouwde koe. Haar list lukte: de witte stier besprong de kunstkoe, en daarmee ook Pasiphaë. Hoe weinig aantrekkelijk een dergelijke versiertoeur ons ook moge toeschijnen, Pasiphaë toont zich, zowel in het mythologische verhaal als in het gedicht, een actief begerend vrouwelijk subject. Opvallend is dat Christine D'haen ook hier seksualiteit rauw en expliciet beschrijft. Seks is bij Christine D'haen vaak onliefslijk. Uit 'Hortus conclusus' herinnert u zich misschien nog het indringen, het bekruijen en het grijpen.

In de tweede strofe is de ontmoeting van een heel andere orde. In de Griekse mythe wordt Danaë verkracht door Zeus, die tot haar komt in de gedaante van een regen van goud. Danaë bevindt zich dan reeds in een kerker, waar ze door haar vader is opgesloten. Het vreemde is dat Christine D'haen deze mythologische verkrachting niet als zodanig presenteert: Danaë 'deed [...] de knieën open' en er is sprake van 'de kreet van haar genot'. Christine D'haen tovert de verkrachting dus om tot een weliswaar angstwekkende seksuele ontmoeting (Danaë ziet nergens een man want Zeus 'is' de brandende regen van goud) maar het aspect van *verkrachting* verdwijnt bij haar geheel uit het zicht en uit het gedicht.

In de derde strofe hervertelt Christine D'haen de verkrachting

van Leda door Zeus, in de gedaante van een zwaan. Hier representeert Christine D'haen weer wél een verkrachting, en wel op indrukwekkende wijze. Er staat zelfs: 'zij bestond niet meer' en dat is precies het psychologische effect dat een verkrachting heeft. In de strofen die we niet citeerden, wordt Io getransformeerd tot koe, wordt Callisto verkracht, wordt de nimf Echo met haar afgesneden tong beschreven en tenslotte de ook alweer door Zeus verkrachte Semele.

Wat dit gedicht zo problematisch maakt, is ten eerste het op één lijn stellen van verleiding en verkrachting. De strofen suggereren een opsomming van gelijksoortige vormen van goddelijk geweld. Maar in de eerst-beschreven geschiedenis is het Pasiphaë die de goddelijke stier *verleidt*: de vrouw heeft hier alle touwtjes in handen. Wat kan de overeenkomst zijn met de verkrachtingen die volgen? Het tweede problematische aspect is het voorstellen van verkrachting als verleiding, in het geval van Danaë. Danaë wordt, tegen de traditie in, gerepresenteerd als 'willig'. Het lijkt of Christine D'haen in dit gedicht, zoals wel vaker, gefascineerd is door de woeste kanten van de heteroseksualiteit, waarbij het verschil verdwijnt tussen vrouwen die daaraan onder dwang deelnemen, dan wel uit vrije wil ervoor kiezen. Die fascinatie met seksualiteit en geweld leidt in *Mirages* soms tot gedichten – als 'La mort de Sardanapale' en 'Polemologie' – waarvan wij niet meer zien wat Christine D'haen ermee beoogt. Het is in genoemde gedichten niet meer uit te maken welke visie het vers uitdraagt: wordt het geweld erin gerepresenteerd als gruwelijk en barbaars, of sluipt er in het vers ook een aspect van fascinatie die zich juist begint te verwijderen van de ethiek? Zonder deze vraag te kunnen beantwoorden willen we haar toch stellen.

Niemand is eenduidig. Zeker een complex dichter als Christine D'haen is dat niet. Naast de vraag die we hierboven opwierpen, kunnen we vele teksten leggen waarin zij juist onduidelzinnig getuigt van haar liefde voor vrouwen, haar ethische

inzet, haar intertekstuele gevecht met de christelijke en patriarchale traditie. Dat gevecht wordt ook heel vaak door haar gewonnen. Om dat te adstrueren citeren we tot slot een klein vroeg vers uit *Gedichten* (1951), in het Engels geschreven:

'Man and women

They are a music to his life's recital.  
How nice to hear,  
Said God.  
But he forgot:  
From here.'

Dit vers laat aan feministische duidelijkheid niets te wensen over. Christine D'haen herneemt het cliché dat vrouwen er zijn om het mannenleven op te fleuren. Zij maakt dat cliché vervolgens met de grond gelijk, waarbij zelfs God op zijn nummer wordt gezet (die vanuit de hemel makkelijk praten heeft). Behalve haar vechtlust, illustreert dit vers meteen het veelzijdige talent van Christine D'haen: er schuilt ook nog een onvervalste humoriste in haar.

In haar experimentele prozawerk *Een brokaten brief* (1993) creëerde Christine D'haen een alter ego, Li Tjing Tsjao. Deze Li Tjing zegt dat zij de dingen uit haar leven wil opschrijven

'opdat zij later, na tienduizend manen en zonnen, nuttig zouden zijn voor die andere vrouw, die dichter is: tot voorbeeld, tot troost, tot gezelschap in de geest'.

Wij zijn geen dichters, maar voor ons is Christine D'haen uiteindelijk toch precies dat. Zij strekt ons inderdaad 'tot voorbeeld, tot troost, tot gezelschap in de geest'.

*Literatuur:*

- Braidotti, Rosi, *Beelden van de leegte*, Kampen, Kok Agora, 1992.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Collin, Françoise, 'Un héritage sans testament', *Le Cahier du Griff* nr. 34, 1986, p. 81-92.
- Lauretis, Teresa de, 'Feministische genealogieën', Braidotti, Rosi & Suzette Haakma (red.), *Ik denk dus zij is. Vrouwelijke intellectuelen in een historisch en literair perspectief*, Kampen, Kok Agora, 1994, p. 15-38.
- Spender, Dale, 'Why didn't I know', *Women of Ideas*, London, Pandora, 1982, p. 2-42.
- Timmers, J.J.M., *Christelijke symboliek en iconografie*, 2e herzdruk, Bussum, Fibula-Van Dishoeck, 1974.
- Vandenbroeck, Paul, *De Beeldwereld van Religieuze Vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw*, met bijdragen van Luce Irigaray, Julia Kristeva, Birgit Pelzer e.a., Vereniging voor tentoonstellingen, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 25 februari-22 mei 1994, Gent, Snoeck-Ducaju (= tentoonstellingscatalogus 'Hooglied' – 'Le jardin clos de l'âme').

*Citaten uit interviews:*

- Carlos Aleene, 'Dichters zijn vaak vervelende mensen', *Spectator*, 6-12-1980.
- Frans Deschoemaeker, 'Christine D'haen: "Alles in de wereld heeft verklarende voetnoten nodig"', *Poëziekrant*, 1990/4.
- Bart Vonck, 'De eenzame studie van Christine D'haen. Gedichten tegen het verdwijnen', *De Standaard*, 19-2-1994.
- Marjo van Soest, 'Christine D'haen en Elly De Waard. Over de liefde', *Vrij Nederland*, 26-2-1994.

## BIO-BIBLIOGRAFIE

- 25 OKTOBER 1923: Christine D'haen wordt geboren te Sint-Amandsberg (Gent). Vader is onderwijzer, later inspecteur van het lager onderwijs. Moeder is stenotypiste, maar wordt na haar huwelijk huisvrouw. Studies: Oude humaniora (Grieks-Latijnse afdeling) aan het Sint-Bavo-Instituut te Gent.
- 1946: Licentiate Germaanse Filologie en geaggregeerde M.O.H.G. aan de Rijksuniversiteit Gent.
- 1947-49: Studies aan de Universiteit Amsterdam, met een beurs van het Belgisch-Nederlands Cultureel Akkoord.
- 1949-50: Studies aan de Universiteit te Edinburgh met een beurs van de British Council.
- 1950-57: Lerares aan het Koninklijk Lyceum (Nederlands-Engels) te Brugge.
- 1948: Debuut: het verhalend gedicht 'Abailard en Heloys' in *Dietsche Warande & Belfort*.
- 1951: Publicatie van de dichtbundel *Gedichten* (Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon; kwam nooit in de handel).
- 1951: De eerste Arkprijs van het Vrije Woord.
- 1952: Huwelijk met René Beelaert.
- 1953: Geboorte van Anna-Livia.
- 1956: Geboorte van Sylvester.
- 1957: Lerares aan de Rijksmiddelbare Normaalschool (Engels) te Brugge.
- 1958: Publicatie van de dichtbundel *Gedichten 1946-1958* (Amsterdam, Meulenhoff).
- 1960: Van der Hoogtprijs van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden.
- 1961: Interprovinciale Prijs voor Letterkunde (poëzie).
- 1966: Publicatie van de dichtbundel *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* (Hasselt, Heideveld).
- 1970-82: Werkzaam bij het Gezelle-archief te Brugge, belast met de wetenschappelijke inventarisatie.

- 1971: Publicatie vertaling van *Guido Gezelle: Poems/Gedichten* (Deurle, Colibrant).
- 1975: Publicatie van de dichtbundel *Ick sluit van daegh een ring* ('s-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar).
- 1976: Lid van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.
- 1980: Publicatie bloemlezing *Ik ben genoemd meisje en vrouw. 500 gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde* (Tielt/Amsterdam, Lannoo).
- 1983: Publicatie van de dichtbundel *Onyx* (Amsterdam, Polak & Van Gennep).
- 1987: Publicatie van de biografie *De wonde in 't hert. Guido Gezelle: een dichtersbiografie* (Tielt, Lannoo).
- 1988: Prijs van de stad Gent.
- 1989: Publicaties:  
 – *Zwarte Sneeuw*, fragmentarisch proza (Leuven/Amsterdam, Kritak/Meulenhoff).  
 – *Mirages*, dichtbundel (Amsterdam, Querido).  
 Henriëtte de Beaufortprijs van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde voor Gezelle-biografie.
- 1990: Het eredoctoraat dat de Rijksuniversiteit Gent haar aanbiedt, wijst ze af.
- 1991: De Anna Bijnsprijs (oeuvreprijs); de Teirlinckprijs van de Académie Royale de Belgique voor Gezelle-biografie.
- 1992: Publicaties:  
 – *Duizend-en-drie* (Leuven/Amsterdam, Kritak/Meulenhoff), fragmentarisch proza.  
 – Dichtbundel *Merencolie* (Amsterdam, Querido).
- 1992: Driejaarlijkse Prijs der Nederlands Letteren.
- 1993: Publicatie van *Een brokaten brief* (Leuven/Amsterdam, Kritak/Meulenhoff).
- 1994: Publicatie *Schouwtoneel* (Herik, Landgraaf), reisimpresies.
- 1995: Publicaties:

- dichtbundel *Tien Dizains* (Herik, Landgraaf).
- dichtbundel *Morgane* (Amsterdam, Querido), waarin vorige bundel van tien gedichten is opgenomen.

#### BEKNOPTE SECUNDAIRE BIBLIOGRAFIE

- Paul Claes geeft in 'Christine D'haen', *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*, red. Ad Zuiderent, Hugo Brems e.a. (mei 1994), naast een biografie en een uitgebreide kritische beschouwing, primaire en secundaire bibliografie. Verdere bibliografische informatie en secundaire literatuur in het A.M.V.C. (Archief en museum voor het Vlaamse cultuurleven), Minderbroedersstraat 22, 2000 Antwerpen, en het Documentatiecentrum van het Poëziecentrum, Hoornstraat 11A, 9000 Gent.