

# ‘Gij die ons voedde, voedt men u?’ Vertaler-dichter Christine D’haen en de vrouwelijke elegie

Bram Lambrecht

---

## *Samenvatting*

In het poëtische oeuvre van Christine D’haen neemt het genre van de funeraire elegie een centrale positie in. Gedurende haar hele carrière heeft D’haen diverse rouwgedichten gepubliceerd. In 1998 heeft ze die verzameld in de bundel *Bérénice. Vier-en-twintig neniën*. Dit artikel biedt een eerste analyse van de enige funeraire cyclus die D’haen heeft geschreven: de ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’, tot stand gekomen tussen 1950 en 1983 en opgedragen aan de Amsterdamse hospita van de jonge D’haen. Hoewel D’haens oeuvre vooral poëticaal en formeel bestudeerd is, wil dit artikel ook de filosofische en maatschappijkritische facetten van haar ‘Twaalf grafgedichten’ onder de loep nemen. Het interpreteert D’haens rouwgedichten als een vrouwelijke en moderne herschrijving van de elegische traditie. Die traditie wordt in het artikel niet alleen gereconstrueerd via een *status quaestionis*, maar ook via D’haens eigenzinnige vertaling van John Miltons canonieke elegie ‘Lycidas’. D’haens ‘Twaalf grafgedichten’ betreuren en prijzen een huisvrouw, een personage dat ongebruikelijk is in het genre van de elegie, en thematiseren zo het samenspel van gender en sociale klasse. Via beelden van het dode vrouwenlichaam als onderdeel van een bio-ecologisch systeem herinterpreteren ze bovendien de pastorale beeldtaal van Milton en zijn tijdgenoten op een moderne, areligieuze manier. Aan de hand van deze ene gevalstudie hoopt dit artikel uiteindelijk ook academische aandacht aan te wakkeren voor de politieke en maatschappijkritische dimensies van rouwpoëzie in het Nederlands.

## *Abstract*

In Christine D’haen’s poetry, the genre of the funerary elegy holds a central position. Throughout her entire career, D’haen has published various poems of mourning. In 1998, she compiled them in the collection *Bérénice. Vier-en-twintig neniën* (*Bérénice. Twenty-four neniae*). This article provides an analysis of D’haen’s only funerary cycle: the ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’ (‘Twelve epitaphs for Kira van Kasteel’), created between 1950 and 1983 and dedicated to the Amsterdam landlady of the young D’haen. Although D’haen’s oeuvre has been primarily studied poetically and formally,

this article also aims to examine the philosophical and socio-critical facets of her 'Twaalf grafgedichten'. It interprets D'haen's poems of mourning as a female and modern rewriting of the elegiac tradition. This tradition is reconstructed in the article not only through a status quaestionis but also through an analysis of D'haen's idiosyncratic translation of John Milton's canonical elegy 'Lycidas'. D'haen's 'Twaalf grafgedichten' lament and praise a housewife, an unconventional character in the genre of the elegy, thus thematizing the intersection of gender and social class. Moreover, through images of the dead female body as part of a bio-ecological system, they reinterpret the pastoral imagery of Milton and his contemporaries in a modern, non-religious manner. Through this single case study, this article ultimately hopes to stimulate academic attention to the political and socio-critical dimensions of poetry of mourning in Dutch.

---

## 1. INLEIDING

In 1998 publiceerde Christine D'haen, erelid van de KANTL, de bundel *Bérénice. Vier-en-twintig neniën*. Ze was dat jaar ruim een halve eeuw actief als dichter en pas bekroond met de Anna Bijnsprijs en de Prijs der Nederlandse Letteren. *Bérénice* telt 24 gedichten die eerder al verschenen waren, waarvan de oudste dateren uit 1950, plus één nieuwe pennenvrucht. Hoe groot de historische afstand tussen het oudste en het jongste gedicht van de bundel ook is, *Bérénice* vertoont op zijn minst coherentie op het vlak van genre: alle gedichten zijn rouwgedichten (of 'neniën', volgens de ondertitel, een verwijzing naar de Latijnse genreterm *nenia*), veelal opgedragen aan een reële persoon – van collega-letterkundigen tot een actrice, vriendinnen, een geestelijke. Die bundeling toont de funeraire poëzie als een rode draad en centraal genre in D'haens werk, waarin traditionele dichtvormen (zoals sonnetten of *douzains*) en geijkte genres (zoals *epithalamia*) wel vaker voorkomen (vgl. Vandevoorde, 2011, p. 118-119).

In het geheel van D'haens rouwgedichten neemt de cyclus 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' een bijzondere plaats in. Kira van Kasteel, zo leert D'haens autobiografische proza ons, was de hospita van de dichter toen die net na de Tweede Wereldoorlog in Amsterdam studeerde (D'haen, 2004, p. 184). Terwijl de meeste rouwgedichten van D'haen op zichzelf staan, vormen de twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel D'haens enige funeraire *reeks*. In de bloemlezing *Bérénice* plaatst D'haen de grafgedichten voor Kira

van Kasteel bovendien helemaal vooraan, misschien ook om de bloemlezing chronologisch te ordenen. Voor zover we dat kunnen overzien, bevat de reeks immers enkele van de oudste rouwgedichten die D'haen heeft geschreven. Met die ene cyclus lijkt D'haens interesse in het funeraire genre dus een aanvang te hebben genomen. Ze is er naar eigen zeggen aan begonnen in 1950, het sterfjaar van de titelfiguur, en heeft de reeks voor een eerste keer integraal gepubliceerd in de bundel *Onyx* van 1983 en voor een tweede keer in *Bérénice*.<sup>1</sup> Tussen 1950 en 1985 zijn de grafgedichten voor Kira van Kasteel veelal afzonderlijk verschenen in tijdschriften en andere dichtbundels.

Dit artikel analyseert D'haens 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' in verhouding tot de traditie van de funeraire elegie. Die traditie reconstrueer ik eerst aan de hand van een *status quaestionis* en vervolgens via een analyse van D'haens eigenwijze vertaling van John Miltons gedicht 'Lycidas', een canonieke tekst in het genre van de Engelse (pastorale) elegie uit de zeventiende eeuw. D'haens dialoog met de genretraditie wordt hier niet alleen bestudeerd als een herwerking van vormconventies, maar ook als een herschrijving met een filosofische en maatschappijkritische inzet. Geïnspireerd door Engelstalig onderzoek naar de zogeheten *female elegy* wil ik D'haens verhouding tot de funeraire traditie interpreteren als een voorbeeld van een specifiek vrouwelijke elegische praktijk – een term waarmee ik niet doel op een essentialistische (laat staan biologische) relatie tussen de dichter en de poëzie, maar wel op een kritische vorm van (elegisch) dichten die vooral is beoefend door vrouwen in de twintigste en eenentwintigste eeuw. De titelfiguur van D'haens cyclus speelt een sleutelrol in die herschrijving: D'haen bezingt het leven van een onbekende huisvrouw zonder maatschappelijk aanzien en creëert zo een monument voor een personage dat doorgaans uit de klassieke elegie wordt geweerd. Hoewel ik D'haens 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' als vrouwelijke elegieën interpreteer, wil ik ze er evenwel niet volledig toe reduceren. Zoals we nog zullen zien, kunnen we D'haens herschrijving van de elegische traditie ook (en tezelfdertijd) in verband brengen met een postmoderne poëtica of een modern en atheïstisch (in tegenstelling tot een vroegmodern of christelijk) wereldbeeld.

Door D'haens herschrijfpaktijk te verbinden met de maatschappijkritiek in haar gedichten wil dit artikel een nieuw licht werpen op het oeuvre van deze (al met al weinig bestudeerde) dichter. Bestaand onderzoek naar D'haen heeft

---

<sup>1</sup> In dit artikel werk ik met de 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' zoals die in *Bérénice* zijn verschenen (D'haen, 1998). Die versie is dezelfde als die in *Onyx*. Bij citaten uit *Bérénice* staat in het vervolg alleen het paginanummer tussen haakjes.

haar werk vooral poëticaal en intertekstueel benaderd. Zo heeft receptieonderzoek laten zien hoe het werk van D'haen eerst als klassiek en later als postmodern geïnterpreteerd werd (De Ridder, 2003; Van der Starre, 2014). Terwijl D'haen tot medio jaren tachtig gold als traditionele tegenvoeter van het experimentele geweld van de Vijftigers, werd haar latere werk in verband gebracht met denkers als Roland Barthes en Jacques Derrida, of postmoderne dichters als Stefan Hertmans, Charles Ducal, Peter Verhelst of Erik Spinoy. Hoewel die verschuiving een veranderende *framing* impliceert, hangt ze ook samen met een postmoderne heroriëntering van de dichter zelf. Zowel D'haens vroege als late werk maakt gebruik van archaïsche en uitgesproken literaire taal (zelf sprak ze van haar 'kunstige stijl' (Claes, 2011, p. 65)), traditionele dichtvormen en tal van intertekstuele verwijzingen (die D'haen ook meestal toelicht in voetnoten of verantwoordingen). Vanaf het midden van de jaren tachtig drijft D'haen die technieken op de spits en brengt ze die zelf in verband met postmoderne theorieën over intertekstualiteit of versplinterde subjectiviteit. Die ontwikkeling is ook merkbaar in D'haens grafgedichten (Vandevoorde, 2020). Daarnaast hebben vorsers vooral aandacht besteed aan de intertekstualiteit van haar werk (T'Sjoen, 2011; Claes, 1986) en haar behandeling van overgeleverde dichtvormen. Zo noteerde Paul Claes (2011, p. 68) dat 'er geen dichter te vinden' is in de twintigste eeuw 'die zoveel verschillende strofevormen en rijmschema's hanteert'. Die dominante richtingen in de D'haen-studie hebben de (eenzijdige) indruk gewekt van D'haens poëzie als een autonomistisch vormspel.

Door ook aandacht te vestigen op de feministische en sociale kritiek die in de gedichten besloten ligt, wil ik met deze bijdrage de aandacht in het D'haen-onderzoek verschuiven van poëtische en formele vragen naar het wereldbeeld dat haar poëzie laat zien. Door de analyse te situeren in het ruimere (vooral Engelstalige) onderzoek naar de funeraire elegie wil mijn artikel tegelijk inzichten aanreiken over een genre dat ook in de moderne Nederlandstalige lyriek zeer prominent is, maar tot nu toe weinig systematische aandacht heeft genoten.<sup>2</sup> Ik nodig daarbij uit tot extra aandacht voor de maatschappijkritische en politieke dimensies van de funeraire poëzie, die wegens haar centrale thema vragen kan oproepen over 'grievability' (Butler, 2006, p. 34), over welke levens het waard worden geacht om publiek herdacht te worden – bijvoorbeeld via de poëzie. Op die manier hoopt dit artikel te demonstreren dat

---

<sup>2</sup> Voor inzichten uit recent onderzoek naar rouwpoëzie in het Nederlandse taalgebied verwijs ik naar het themanummer over 'Poëzie en rouw' dat in 2019 in dit tijdschrift verschenen is.

genregeschiedenis (zoals die van de elegie) meer is dan een geschiedenis van vormconventies.

## 2. DE ELEGIE: TRADITIE, TEGENTRADITIE

Met haar rouwpoëzie haakt de dichter aan bij een eeuwen- en zelfs millennia-oude traditie van funeraire poëzie. D'haen toont zich van die genretraditie zeer bewust, zoals alleen al blijkt uit de verschillende conventionele (sub)genrebenamingen die ze aan haar rouwgedichten toekent. De gedichten in *Bérénice* heten niet alleen 'grafgedichten', maar ook 'neniën', 'grafschrift', 'epitaphium', 'tombeau', 'poème funéraire', 'adieu', 'kaddisj' en 'graf'.<sup>3</sup> Volgens het *Algemeen letterkundig lexicon* is 'funeraire poëzie' een '[v]erzamelnaam voor de gelegenheidspoëzie met betrekking tot dood, rouw en begrafenis'. Die paraplueterm omvat een hele reeks funeraire subgenres, van de elegie en het grafdicht (of nenia) tot het lijdendicht en de threnos (ongeveer een synoniem voor elegie, maar ook met de specifieke betekenis van een klaagzang voor verwoeste steden). Deze poëtische genres bestaan al sinds de klassieke oudheid en waren ook toen al, volgens hetzelfde lexicon, 'niet scherp onderscheiden'. Waar de '(funeraire) elegie' in het Nederlandse taalgebied een subgenre is van de 'funeraire' of 'rouwpoëzie', worden termen als *elegy*, *funeral elegy* en *poetry of mourning* in de Anglo-Amerikaanse literatuurstudie vaak als synoniemen gebruikt.<sup>4</sup>

De ruime betekenis van de notie 'elegie', die door haar breedte als een 'form without frontiers' te boek staat (Kay, 1990, p. 7), is geworteld in de geschiedenis van het genre. De elegie is een erfgenaam van de *elegos*, een oud-Griekse dichtvorm die bestond uit elegische disticha, strofen van twee versregels, respectievelijk geschreven in een dactylische hexameter en een dactylische pentameter. De term *elegos* verwees dus in oorsprong naar een bepaalde

---

<sup>3</sup> Soms spreken D'haens genretermen elkaar tegen: zo heeft D'haen het in *Bérénice* zowel over een 'grafschrift' als een 'grafgedicht' voor Kira van Kasteel en Bérénice. Al beschouwt de dichter die termen mogelijk als synoniemen, ze betekenen strikt genomen iets anders: een grafschrift, dat letterlijk op een grafsteen prijkt, is niet noodzakelijk een gedicht. Het is aantrekkelijk om die verschillen postmodern te interpreteren (als een weigering om aan de teksten een vast label toe te kennen), maar ze hoeven niet noodzakelijk betekenisvol te zijn; in de (bibliothele) bundel komen wel meer tikfouten voor. Zelf hanteer ik in dit artikel de termen 'rouwpoëzie', 'funeraire poëzie' of '(funeraire) elegie' als synoniemen om D'haens 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' te omschrijven.

<sup>4</sup> Dat geldt voor de meeste Engelstalige monografieën en artikelen over rouwpoëzie in de bibliografie van dit artikel. Hoewel die studies uitsluitend over funeraire poëzie handelen, etiketteren hun titels dat corpus meestal als elegieën.

dichtvorm, waarvan de thematiek veeleer onbepaald was, ‘including exhortatory martial epigrams, political philosophy, commemorative lines, or amatory complaints’ (Sacks, 1987, p. 2). Toch zijn vooral twee thema’s door de eeuwen heen, en zeker vanaf de Latijnse doorwerking van de elegische poëzie, nauw gaan samenhangen met het genre: liefde en erotiek (in de amoureuze elegie) en rouw (in de funeraire elegie). Die uitdrukking van rouw kon overigens verschillende aanleidingen hebben – niet alleen de dood van een geliefde of een publiek figuur, maar evengoed de verwoesting van een stad of een nederlaag tijdens een oorlog. Ook zonder een aanwijsbaar verlies hebben dichters in de geschiedenis elegische poëzie geschreven: in zulke gevallen verwijst het epitheton vooral naar de droef gestemde modus in het gedicht, ‘a mood rather than a formal mode’ (Kennedy, 2007, p. 2).

Het is pas vanaf de zestiende eeuw dat de funeraire elegie in het bijzonder – een lyrische uitdrukking van rouw om de dood van een geliefde of een beroemdheid – in het Engelse taalgebied uitgroeide tot ‘a distinctive genre’ (Kennedy, 2007, p. 4; zie ook Kay, 1990). Een specifiek en populair subgenre van de vroegmoderne rouwpoëzie in het Engels was de pastorale elegie, een kruisbestuiving van de funeraire elegie en het pastorale gedicht uit de klassieke oudheid. Die vervlechting van het elegische en het pastorale bestond al in de klassieke Latijnse literatuur, bijvoorbeeld in het werk van Theocritus. De verzelfstandiging van de funeraire elegie als genre in de renaissance manifesteerde zich niet alleen in de publicatie van vele gedichten die tot dat genre behoren, zoals die van John Donne of John Milton. Ze tekent zich ook af in de ontwikkeling van enkele stijlkenmerken en tropen die karakteristiek zijn geworden voor het genre (Brady, 2006, p. 11-17). In zijn boek *The English Elegy* somt Peter Sacks enkele van die ‘elegiac conventions’ op, zoals de pastorale setting (met herders, nimfen en saters, schaduwrijke bosjes, klaterende beekjes), het gebruik van herhalingen en retorische vragen, scènes van hele groepen die rouwen, het beeld van een herrijzenis of heropleving en een boodschap van *consolatio* of troost aan de overlevenden (Sacks, 1985, p. 2).

Het belang van retorische conventies voor de vroegmoderne lyriek in het algemeen en de funeraire lyriek in het bijzonder blijkt uit een klassieker van de Nederlandse literatuurstudie: S.F. Witsteins *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance* (1969). Daarin laat Witstein zien hoe Nederlandse renaissanceschrijvers zich baseerden op tal van retorische handboeken met genrevoorschriften die uit de klassieke oudheid zijn overgeleverd. Zo moest de stijl van het gedicht het decorum respecteren – vormelijkheidsregels die samenhangen met de status en de klasse van zowel overledene als publiek – en telde het enkele vaste componenten, zoals een *iacturae demonstratio* (het invoelbaar

maken van de grootte van het verlies), een *laudatio* of lofprijzing van de dode, een *luctus* of weeklacht om het verlies en een vorm van *consolatio*. De dichter kon troost aanreiken door te wijzen op de (intellectuele, politieke, maatschappelijke) nalatenschap van de overledene, de kwaliteit van de opvolger van de dode of de christelijke gedachte dat de ziel van de gestorvene zich in een gelukkig hiernamaals bevindt en daar beter af is dan in deze ‘wereld, die zoo dwerrelt’, zoals het in Vondels ‘Kinder-lyck’ luidt. De voorschriften fungeerden evenwel vooral als richtwijzers. In de praktijk verwerkten dichters niet alle componenten van het genre en doken de verschillende elementen van het rouwgedicht in wisselende combinaties op.

In verschillende opzichten kunnen we D’haens bijdrage aan de rouwpoëzie interpreteren als een exponent van een stroom ‘vrouwelijke’ of ‘feministische’ elegieën in de naoorlogse periode, een terminologie die ik leen van de Engelse literatuurstudie (zie bijvoorbeeld Schenck, 1986; Stone, 1991; Zeiger, 1997; Ramazani, 1994, p. 262-264; Kennedy, 2007, p. 84-104). Kenmerkend voor zulke vrouwelijke elegieën is volgens die studies hun kritische, subversieve filosofie. Om te beginnen treden ze in discussie met een prestigieus en ‘resolutely patriarchal genre’, ‘a song sung over the bier of a friend-forebear in order both to lay the ancestor to rest and to seize the pipes of pastoral poetry from his barely cold hands’ (Schenck, 1986, p. 13). Schenck alludeert daarmee zowel op de gebruikelijke protagonisten én auteurs van klassieke elegieën (mannen met een grote maatschappelijke status) als op de concurrentiële geest van de traditionele elegie: de overlevende dichter gaat de competitie aan met zijn gestorven voorganger. Die dichterlijke wedijver is een terugkerend thema van klassieke rouwgedichten, die dan ook kunnen fungeren als ‘a site of male bonding, power production, and authorial self-identification’ (Zeiger, 1997, p. 5). Veel vrouwelijke elegisten van de twintigste eeuw schrijven zich noodzakelijkerwijs in die traditie in, maar niet zonder ze te hervormen; zij brengen ‘a countertradition with a revisionist agenda’ tot stand (*ibidem*). In hun rouwgedichten geven zij vrouwen een stem en breken ze met het centrale thema van de *anxiety of influence* (‘aspiring careerism’; Schenck, 1986, p. 14). Een vrouwelijk perspectief blijkt daarbij in veel gevallen ook feministisch: de dichters grijpen het elegische genre aan om patriarchale structuren in de literatuur en de samenleving ter discussie te stellen.

Bovendien schuiven vrouwelijke elegieën volgens Schenck (1986) en Zeiger (1997) een alternatieve rouwfilosofie naar voren. Die is niet gericht op troost en afsluiting van het rouwproces, zoals in de klassieke patriarchale elegie het geval is, maar wel op een blijvende band met de dode. Terwijl Schenck en Zeiger die visie voorstellen als kenmerkend voor de vrouwelijke elegie, laat

Ramazani's (1994) analyse van een divers corpus rouwgedichten na de romantiek zien dat zoiets veeleer een typisch *moderne*, postromantische rouwfilosofie is die niet noodzakelijk met gender te maken heeft. Ramazani beschrijft die houding van de moderne rouwdichters, in freudiaanse termen, als melancholisch: zij willen hun gevoelens van rouw niet verwerken of oplossen, maar wentelen zich erin. Dat D'haen van haar grafgedichten voor Kira van Kasteel een cyclus maakt waaraan ze de hele naoorlogse periode blijft schaven, toont het dichten als een volgehouden rouw: 'In vierentwintig maal vier seizoenen richtte ik voor haar twaalf grafstenen op. Ik had het gevoel dat ik haar bloed en adem gaf van mij, dat ik haar geest met vlees voedde, dat ik haar liet meeleven met de gang en de ontwikkeling van mijn leven' (D'haen, 2004, p. 184). Volgens Ramazani is dat thema van een blijvende band met de dode slechts een onderdeel van een ruimere kritische visie in de moderne elegie, waarin ook retorische regels, vaste rituelen of de troost van een hierna-maals ter discussie staan.

### 3. D'HAEN EN MILTON

D'haen kende de rouwdichters van de renaissance en hun retorische voorschriften. Ze volgde klassieke humaniora (Grieks-Latijn), studeerde Germaanse filologie (Nederlands-Duits-Engels) aan de Rijksuniversiteit Gent en studeerde af met een scriptie getiteld 'Geschiedenis van het sonnet in de 16de en 17de eeuw' (1946). Haar ruime belezenheid staat buiten kijf en wordt ook geëtaleerd in de vele voetnoten bij haar 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' (en ander dichtwerk). Ook haar autobiografisch proza, verzameld in *Uitgespaard zelfportret* (2004), reflecteert haar levenslange omgang met de literaire canon. Als vertaler heeft ze de schrijftuur van gecanoniseerde dichters bovendien van heel nabij leren kennen. Ze vertaalde onder meer John Donnes beeldrijke rouwgedicht 'A nocturnal upon S. Lucies day, being the shortest day' en John Miltons 'Lycidas'. Dat ze van beide dichters net een elegie vertaalde, toont opnieuw haar uitgesproken interesse in het genre en de traditie ervan. Aangezien 'Lycidas' als een canonieke pastorale elegie in het Engels wordt beschouwd (zie bijvoorbeeld Lewalski, 2016, p. 29), ga ik in deze paragraaf dieper in op D'haens vertaling ervan. Die biedt een eerste veelzeggende inblik in haar eigen verhouding tot de funeraire genretraditie en vormt zo een interessante achtergrond om D'haens elegische praktijk in 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' beter te begrijpen.



'Lycidas' verscheen voor het eerst in 1638 als onderdeel van een hommagebundel opgedragen aan Edward King, een jonge priester-dichter en studiegenoot van Milton aan de universiteit van Cambridge.<sup>5</sup> King stierf in 1637 de verdrinkingsdood door een schipbreuk en neemt in Miltons gedicht de mythologische gestalte aan van Lycidas, een populaire herdersfiguur in de Latijnse pastorale literatuur. In het gedicht bezingt en beweent de ik-figuur, eveneens een herder, samen met de natuur en de Muzen de onfortuinlijke Lycidas/King. Daarnaast behandelt het gedicht nog diverse andere thema's en bevat het toespelingen op de actualiteit van Miltons tijd, zoals de wanpraktijken in de katholieke kerk en de conflicten tussen de verschillende vertakkingen binnen het christendom. Die maatschappijkritiek heeft D'haen met Milton alvast gemeen.

D'haen heeft twee keer een vertaling van 'Lycidas' gepubliceerd: een eerste keer in 1963 in de rubriek 'Sarkofaag' van het tijdschrift *Tirade* en vervolgens in de bundel *Onyx* (1983). Buiten enkele kleine correcties stemmen beide versies helemaal overeen. De opname van de vertaling in *Onyx* is een opmerkelijke keuze. De bundel *Onyx* is een verzamelwerk en bevat bijna uitsluitend oorspronkelijke gedichten van D'haen; haar vertaling van 'Lycidas' vormt daarop de enige uitzondering. Doordat D'haen die vertaling samen met haar eigen gedichten heeft gebundeld, vertroebelt ze de grenzen tussen origineel en vertaling. Die aanpak past goed bij de poëtica die D'haen al sinds haar vroegste jaren als dichter koesterde en in de jaren tachtig radicaliseerde. Vele van haar gedichten zijn intertekstueel in de breedste zin van het woord. Ze zijn niet alleen traditiebewust (zoals alleen al blijkt uit haar interesse voor aloude dichtvormen en -genres), maar bevatten ook tal van letterlijke en indirecte intertekstuele verwijzingen die ze vaak toelicht in voetnoten of aantekeningen. D'haen exotiseerde haar dichterlijke taal bovendien door er veel uitheemse woorden in op te nemen, van Frans, Latijn en Grieks tot Spaans en Indisch (voor een lijstje uit *Onyx*, zie Claes, 1994, p. 4). Ook haar zogenaamd 'eigen' gedichten zijn op die manier vaak al in vele opzichten schatplichtig aan anderen. Omgekeerd presenteert D'haen ook vertalingen van haar eigen gedichten als onderdeel van haar eigen werk: *Onyx* bevat een Griekse en een Latijnse vertaling die Paul Claes van D'haens gedicht 'O donker hoofd' heeft gemaakt (D'haen, 1983, p. 25).

Miltons gedicht 'Lycidas' is bovendien een bijzonder bruikbare tekst om de illusoire grens tussen origineel en kopie of het principe van intertekstualiteit

---

<sup>5</sup> Voor introducties tot Miltons gedicht, zie Sacks, 1987, p. 90-117 en Revard, 2016.

te illustreren. Zoals D'haen zelf schrijft in haar voorwoord tot haar vertaling in *Tirade*, is Miltons tekst een zogeheten *cento*,<sup>6</sup> volgens het *Algemeen Letterkundig Lexicon* een '[l]iteraire tekst, meestal een gedicht, gekenmerkt door het creatief invlechten van citaten van andere, bekende auteurs of teksten'. De traditie van de *cento* (Italiaans voor 'lappendeken') is geworteld in de hellenistische en Byzantijnse literatuur en kende een heropleving in de renaissance. We kunnen de *cento* zien als een voorloper van het intertekstualiteitsprincipe, al valt de praktijk in de eerste plaats te begrijpen als een onderdeel van de idealen van *imitatio* en *aemulatio* in de klassieke literatuur. Milton verweeft citaten uit Griekse en Latijnse teksten, mythologie, de Bijbel en eigentijdse auteurs als Edmund Spenser of Joannes Secundus (Lewalski, 2016, p. 29). Daarbij komt dat de competitie tussen dichters ook een centraal thema van het gedicht vormt, zoals vaak in de klassieke elegie. Niet alleen leidt de dood van de ene dichter tot de poëtische creatie van de ander, het lyrische ik uit in het gedicht ook de angst dat hij door een vroegtijdige dood zijn potentie als dichter niet ten volle zou kunnen ontwikkelen. Een hele strofe wordt dan ook gewijd aan het (ijdele) verlangen naar roem.

Door 'Lycidas' te vertalen, beoefent (en radicaliseert) D'haen zelf het principe van de *cento*. Ze transposeert Miltons tekst niet 'zomaar' of 'letterlijk' van het Engels naar het Nederlands (als dat al mogelijk is) maar maakt er ook haar eigen tekst van (die ze als gezegd symbolisch opneemt tussen andere gedichten van haar hand). Het voorzetsel in de ondertitel van de tekst – 'Lycidas (vertaling naar John Milton)' – wijst al subtiel op de vrijheid die ze als vertaler neemt. Die vrijheid blijkt ook uit de vertaling zelf. Hoewel D'haens 'Lycidas' inhoudelijk grotendeels overeenstemt met Miltons gedicht, wijkt D'haen er ook in verschillende, opvallende opzichten van af. De vertaler kiest om te beginnen voor een andere strofe-indeling: door twee van Miltons elf strofen op te splitsen (in thematische eenheden die de vertaler misschien logischer linken), creëert D'haen er dertien. Bovendien bedenkt D'haen diverse vormen van eindrijm op andere plaatsen dan in Miltons tekst en hanteert ze dus een rijmschema dat even vrij en onvoorspelbaar is als dat van de Engelse dichter, die voor zijn tijd ongebruikelijke rijm- en metrische schema's toepast (Revard, 2016, p. 278). Al hangt het afwijkende rijmschema in de vertaling samen met de eigen klankkenmerken van het Nederlands die openen tot nieuwe

---

<sup>6</sup> D'haen gebruikt zelf de Franse term *centon*, aangezien ze zich baseert op Jules Verests Franstalige schoolhandboek *Manuel de littérature* (eerste druk: 1900).

keuzes, D'haens rijmparen creëren onmiskenbaar ook weer nieuwe betekenis-  
sen. Dat geldt bijvoorbeeld voor de volgende verzen in de eerste strofe:

Bitter constraint, and sad occasion dear,  
Compels me to disturb your season due:  
For *Lycidas* is dead, dead ere his prime,  
Young *Lycidas*, and hath not left his peer: [...].<sup>7</sup>

Bittere dwang, wreede aangelegenheid,  
dringt mij te storen uw gerechten groei:  
want Lycidas is dood, dood vóór zijn bloei,  
de jonge Lycidas, en liet ons geen als hij. (D'haen, 1963, p. 679)

Terwijl in Miltons verzen de woorden 'dear' en 'peer' op elkaar rijmen, zijn het bij D'haen de woorden 'groei' en 'bloei'. Op die manier past ze een techniek toe die in de vertaalkunde 'compensatie' heet (Vandevoorde & Vandepitte, 2019, p. 51): het verlies aan rijm door de vertaling van 'dear/peer' wordt als het ware goedgeemaakt, gecompenseerd, door het rijm op een andere plaats tot stand te brengen. Door 'groei' en 'bloei' met elkaar te laten rijmen, versterkt D'haen bovendien het inhoudelijke contrast tussen de 'groei' van de natuur en de 'bloei' die Lycidas niet heeft mogen beleven. Tot slot hanteert D'haen een archaïserende stijl die typisch is voor haar dichtelijk idioom, maar niet voor het Nederlands van haar tijd. Voorbeelden van archaïsmen in haar vertaling zijn legio. Ze gebruikt soms een ongewone woordvolgorde (bv. 'Hij moet niet drijven op zijn water-baar / gansch onbeweend', 'waar de Deva spreidt haar toover-stroom'), naamvallen ('uw gerechten groei', 'zonder den tol van dichtertlijken traan'), verbuigt adjectieven en hanteert de spelling-De Vries en Te Winkel ('gansch', 'den boozen wind') of een archaïsch en nadrukkelijk literair lexicon ('duizendverwig', 'aan 't spel zijn' in plaats van 'spelen').<sup>8</sup> D'haens oudmodische vertaalstijl, bevreemdend voor een moderne lezer, heeft een dubbelzinnig effect. We kunnen die interpreteren als een poging om de historische afstand tussen Miltons en D'haens tekst en tijd te benadrukken, maar evengoed als een strategie om deel te worden van het verleden en de vertaling te onttrekken aan de eigen tijd.

---

<sup>7</sup> Ik maak gebruik van de geannoteerde editie die online beschikbaar is op de website *The John Milton Reading Room*, geredigeerd door Thomas H. Luxon (Dartmouth College), <[https://milton.host.dartmouth.edu/reading\\_room/lycidas/text.shtml](https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/lycidas/text.shtml)> [11 maart 2024].

<sup>8</sup> Dat die spelling voor D'haen meer dan ornamenteel is, blijkt uit een aantekening in *Onyx*: 'De gedichten zijn afgedrukt in de spelling waarin zij geschreven werden: de auteur gelooft dat spelling drager van betekenis kan zijn' (D'haen, 1983, p. 171).

D'haens vertaling van 'Lycidas' roept niet alleen vragen op over de tegenstelling tussen origineel en vertaling, maar kan volgens mij ook gelezen worden als een kritische discussie met Milton en de klassieke elegie. D'haen zet een eeuwenoude geschiedenis van imiteren en emuleren voort, waaraan (volgens theorieën uit de renaissance) de vertaling (*translatio*) voorafgaat: wie de literaire voorgangers wil evenaren of overtreffen, moet hen eerst via vertaling beter leren kennen (Warners, 1956; 1957). Die poëtische opvatting eechoot D'haen in haar voorwoord in *Tirade*: 'Ik vind dat het een der belangrijke taken van de dichter is, de oude cultuurgoederen in zich op te nemen, te verwerken, te vermengen, en ze als een nieuw amalgaam weer echt leven te schenken' (D'haen, 1963, p. 678).<sup>9</sup> Dat ze haar vertaling van 'Lycidas' als meer ziet dan een vingeroefening, maar ook als een filosofische activiteit, blijkt uit de eerste alinea van hetzelfde voorwoord: 'Aan wat grote en belangrijke mensen vóór ons schreven en wat zij ons nu zij dood zijn nalieten, toetsen wij onze visie op de wereld; wij voeren met hen een gesprek, zij zijn onze ware gezellen' (p. 673). Die liefdevolle maar kritische dialoog gaat evengoed op voor D'haens omgang met de elegische traditie. Interessant genoeg beschrijft D'haen zowel haar vertaalwerk van Milton als haar dichtwerk voor Van Kasteel als een tot leven wekken van en een gesprek met de doden (als een 'met de doden zijn', zoals filosoof Hans Ruin (2018) dat noemt). Zo vrij als ze 'Lycidas' heeft vertaald, zo eigenzinnig is ze aan de slag gegaan met het funeraire genre in haar reeks voor Kira van Kasteel. Die cyclus staat in wat volgt centraal.

#### 4. EEN TOMBE VOOR EEN HUISVROUW

Terwijl de meeste canonieke funeraire gedichten geschreven zijn door mannen voor mannen met een hoge maatschappelijke status (vaak kunstenaars of politieke machthebbers), vinden D'haens 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' aansluiting bij een tegentraditie waarin vrouwen een stem krijgen. Volgens Zeiger (1997) zijn vrouwelijke personages legio in de klassieke elegie, maar vervullen ze een rol die de mannelijke scheppingskracht ondersteunen of juist bedreigen. Dat geldt ook voor 'Lycidas'. Daarin verschijnen diverse vrouwen – nimfen, muzen, maenaden – die telkens in een negatief

---

<sup>9</sup> D'haen heeft een vergelijkbare opvatting verwoord in 'Enkele principiële beschouwingen over de dichtkunst' (1962), een van haar vroegste poëtische bespiegelingen: 'Ik zie dus ook de dichtkunst van nu, wil ze goed zijn, als een voortzetting van de dichtkunst van voordien. Dat sluit de nieuwigheid niet uit. Iets voortzetten is iets nieuws toevoegen aan het oude' (p. 230).

daglicht staan: zij worden ervan beschuldigd Lycidas niet te hebben gered, of hun verlokkingen leiden mannen af van het serieuze (dichterlijke) werk. Buiten de canon bestaat er wel een minder zichtbare geschiedenis van funeraire gelegenheidspoëzie waarin een diversiteit aan doden herdacht werden (en waarin vrouwen als dichters bijdroegen), ook in de Lage Landen. Een voorbeeld daarvan zijn de ‘zielgedichten’ van Guido Gezelle, die D’haen als prominent Gezelle-vorser goed kende. Gezelle heeft die vaak korte rouwgedichten geschreven in zijn dubbele hoedanigheid van priester-dichter voor de inwoners uit alle sociale lagen van de parochies waar hij werkzaam was (D’haen, z.d., p. 365). Brady (2006, p. 16-17) schetst een vergelijkbare (maar weinig onderzochte) traditie van Engelstalige funeraire poëzie door vrouwen voor vrouwen die ‘domestic and gendered labour’ looft in plaats van ‘categorical virtues’.

Ook D’haen bezingt in haar reeks een vrouw uit een sociale klasse die in de jaren veertig en vijftig als minderwaardig werd bestempeld. Kira van Kasteel was hospita en huisvrouw en, zo maken D’haens gedichten duidelijk, vervulde bij leven een zorgende en voedende functie. In haar autobiografisch proza schrijft D’haen ook, enigszins cryptisch, dat Kira haar ‘te zware arbeid’ met de dood heeft bekocht (D’haen, 2004, p. 184).<sup>10</sup> Terwijl de *laus* in klasieke elegieën doorgaans de maatschappelijke merites van de overledene betreft, vormt Kira’s huishoudelijke arbeid de crux van de lofprijzing in D’haens gedicht:

Gij die, zwaar van uw zwangerschap, (ik zag ’t door ’t raam daar hoog) in doom  
’t borrelend en sissend maal bereidde voor de mannen  
(broeders rondom de tafel, elk van ’t werk, met lach  
en gretig vork en borden roerend) iederen dag  
onder het licht der lamp; den kinderen vroom  
het kindermaal; de aardappelen dampden toen, de pap vulde ieder loom;  
gij die ons voedde, voedt men u? (p. 20)

Via het beeld van de zwangerschap verbindt D’haen de voedende rol van haar vriendin ook aan haar rol als moeder. Die zorgende functie, ten dienste van ‘ons’, verklaart misschien de laatste verzen van het eerste gedicht, die Kira als

---

<sup>10</sup> Voor het overige beschikken we over weinig biografische gegevens over Van Kasteel. Dat hoeft voor de analyse in dit artikel geen probleem te zijn: de vraag of Kira van Kasteel écht een arme huisvrouw was, is misschien minder belangrijk dan de functie die dat beeld van haar vervult in de gedichten zelf.

een moderne Christusfiguur voorstellen: ‘Om onzentwille werdt gij omgebracht. / Wij zijn bevrijd om u’ (p. 9).<sup>11</sup>

Niet toevallig koppelt de ik-figuur Kira’s voedende en zorgende functie bij leven aan haar situatie *post mortem*: uit de woorden ‘gij die ons voedde, voedt men u?’ spreekt de hoop dat de harde arbeid van de vriendin na haar dood wordt beloond. D’haens hiernamaals is dan ook een wereld van overvloed: ‘of woont gij in, gegraven onder grond, uw grafzerk, / temidden huisraad, drinkend wijn als bloed / met drogen mond, den honing, melk en olie gestort in overvloed’, ‘of ligt gij aan den disch en proeft de vrucht, / plengt den gerijpten wijn onder uw kroon van myrten, in de weide, / vriendin aan ’t Elyseesche gastmaal blijde goden zelf terzijde’ (p. 18), ‘Drinkt gij, Bourgondisch en Toscaansch, dien wijn, etend daarbij het wild / verstrengeld in de strikken van de hemeljacht’, ‘Eet gij met honger, drinkt met dorst nog ongestild, / smaakt zout en prikkelend peperzaad, wrang, zuur en zoet met aardse kracht?’ (p. 20).<sup>12</sup> Als een land van melk en honing is D’haens dodenrijk dubbel troostend: het verlost Kira van haar zorgende taak en het houdt haar (imaginair althans) in leven. Typisch voor D’haen is echter dat die *consolatio* ter discussie staat: haar gedichten poneren zo’n rijkelijk hiernamaals niet stellig, maar in een uitgesponnen reeks vraagzinnen. De ‘Twaalf grafgedichten’ vertolken zo de ‘moral doubts’ en ‘metaphysical skepticisms’ die de moderne en de vrouwelijke rouwpoëzie wel vaker laat horen als een tegenwicht voor het christelijke denkkader van de klassieke elegie (Ramazani, 1994, p. x).

D’haen problematiseert ook expliciet de inferieure sociale status die aan een vrouw als Kira van Kasteel werd toegekend. Al in het eerste gedicht noemt de dichter Kira’s ‘armoe’ (p. 9), en in het lange tiende gedicht vergelijkt ze haar vriendin met de mythologische figuren Philemon en Baucis, volgens D’haens voetnoten de verpersoonlijking van ‘arme’ maar ‘gastvrije’ lieden (p. 26). Zoals Kira ‘te arm op aarde’ was (p. 20), zo blijft ook haar afscheid beperkt tot bescheiden rouwobjecten en -rituelen. In het zesde en achtste grafgedicht schetst D’haen een contrast tussen historische edellieden, die na hun overlijden konden rekenen op stoeten en majestueuze monumenten, en Kira. Zij is ‘geen gravin die onder [haar] gisante / gestrekt ligt’ en hoort alleen ‘liturgie in

---

<sup>11</sup> Juist (en alleen) het vers ‘Om onzentwille werdt gij omgebracht’ klinkt anders (en traditioneler) in de eerste versie van het gedicht zoals die verscheen in het (toen nog uitgesproken katholieke) tijdschrift *Dietsche Warande en Belfort* in 1951: ‘Vaarwel in eeuwigheid, uw rust zij zacht! / Wij zijn bevrijd om u, die stoffeloos, / alles ineens verliet en vrijheid koost’ (D’haen, 1951, p. 113).

<sup>12</sup> Volgens de ‘Aantekeningen’ in *Onyx* zijn vele allusies ontleend aan *Lux Perpetua* (1949), een studie van Franz Cumont over de klassieke Romeinse opvattingen over het hiernamaals.

't hart van [haar] verwanten' (p. 14). Dat intieme funeraire ritueel getuigt van oprechtheid (en lijkt daardoor intenser dan de pracht en praal van adellijke uitvaarten), maar door het te laten plaatsvinden in het 'hart' van de nabestaanden suggereert D'haen ook de fragiliteit ervan. Op zulke momenten maken D'haens grafgedichten komaf met de gedachte dat de dood de grote gelijkmaker is en brengen ze aan Kira een eerbetoon dat haar buiten de poëzie niet gund is.

Tegelijk overstijgt D'haen de bescheiden afkomst van haar gestorven vriendin door ze in de poëzie toch deel te laten worden van een prestigieuze pedegree. Via mythologische, Bijbelse, historische en andere intertekstuele verwijzingen 'veredelt' ze het leven van Kira. Alleen al Kira van Kasteels achternaam laat de dichter toe om haar vriendin een adellijke status toe te dichten:

Tengere kracht, en koninklijke keur;  
Prinses, die d'assche rakelt in den haard,  
was al uw armoe goud, omdat gij 't waart. (p. 9)

Met het beeld van Kira's gouden armoede zinspeelt D'haen op het idee dat ware adel vanbinnen schuilt en weinig met materiële rijkdom te maken heeft. De verzen tonen bovendien dat D'haen Kira's activiteiten als huisvrouw niet in hun banaliteit beschrijft, maar er zowel edele als goddelijke handelingen van maakt. Door te rakelen in de as, een klassiek symbool voor vergankelijkheid,<sup>13</sup> lijkt Kira de tijd te manipuleren. Net zo wordt Kira's bedrevenheid in het weven een handeling die de tijd en het lot kan sturen ('uur voor uur'), mede dankzij de onnadrukkelijke associatie met de schikgodinnen:

[...] uw kostbaar vuur  
waarbij gij verwen roerde voor de wol,  
eerst ruw en dan gewasschen zacht en vol,  
gesponnen en geweven uur voor uur. (p. 11)

Zij die het slachtoffer is van de voortschrijdende tijd, krijgt er in D'haens poëzie de macht over dankzij traditioneel vrouwelijke ambacht. Het verven van wol wordt bovendien in verband gebracht met de metamorfose die de natuur in de herfst ondergaat. Door die associatie lijkt Kira's handwerk ook de schepping te manipuleren. Behalve goddelijke vermogens kent D'haen aan

---

<sup>13</sup> Dat beeld duikt ook op in D'haens misschien meest gebloemleesde gedicht 'Daimoon megas': 'Als het zand / aan de zee is u alles, en minder dan as / van het vuur, en uw dromen zijn minder dan puin' (D'haen, 1983, p. 18).

die handarbeid, dankzij de kleurenrijkdom die ze oplevert, ook artistieke allures toe: ‘Uw weefgetouw met purper, ros en groen, / geworpen en gewisseld naar uw lust, / uw spoel en spinnewiel zijn nu gerust’ (p. 9), ‘Uw violet en geel, uw groen en bruin, / uw teere en strenge gratie van Degas, / uw bont borduursel op de weefstoella’ (p. 10).

Die lofprijzing van een vrouwenleven vol zorg en handarbeid zet D’haen ook kracht bij door de vorm en taal van haar grafgedichten. Ze bouwt voor de overleden vriendin een duurzame tombe van woorden, en biedt zo een talig alternatief voor de somptueuze grafmonumenten waarvan Kira buiten de poëzie verstoken blijft:

Maria van Burgondië ligt te Brugge in brons;  
Ilaria del Caretto in Lucca lieflijk ligt,  
in marmer uitgehouwen ’t wassen aangezicht,  
zoals Medea Colleoni in Bergamo.

Het vleesch der afgestorvenen wordt op aard verdrongen  
door marmer, brons, arduin; zilver en goud  
op urnen, tomben, schrijn en sarcophaag behoudt  
reliëf bedrieglijk voor aderen, beenderen, longen.

Waardoor, waardoor verblijft uw lichaam hier?  
Wat neemt op aard de plaats in die gij naamt?  
Welk koper, welke steen vervangt er uw geraamt?  
Alleen mijn woorden, letterteekens, inkt, papier. (p. 16)

Het gedicht moet de symbolische waarde van (edel)steen overnemen; het ‘vervangt en bestendigt de persoon van vlees en bloed door woorden’ (Vandevoorde 2020, z.p.). In D’haens tombe van taal krijgt de sterk esthetiserende stijl van de dichter, die typisch is voor het hele werk, een extra betekenis. De archaïsmen, exotische termen, de soms jambische structuren, de rijmschema’s, de alliteraties, assonanties en kleur- en klankrijke opsommingen in de ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’: ze vormen als het ware het marmer en goud van D’haens gedichten.<sup>14</sup> Zelfs de bundel *Bérénice* als materieel object – bibliofiel uitgegeven met tekeningen van Gretha Bolt – fungeert op zich als een esthetisch artefact.

---

<sup>14</sup> Zo’n ‘fonction monumentale’ is de centrale ambitie van de *tombeau*, een (Franstalige) traditie en subgenre van de funeraire poëzie (Wathee-Delmotte, 2012, p. 182). Door haar gedichten voor Kira van Kasteel ‘grafgedichten’ te noemen, roept D’haen ook de associatie met dat subgenre op.



## 5. LEVEN NA DE DOOD

Het dode lichaam van Kira wordt in D'haens gedichten overigens niet alleen vereeuwigd door 'woorden, letterteekens, inkt, papier', maar ook op een biologische manier. Zo blijkt Kira's verterende lichaam een bron van voedsel en leven: 'De herfst bevrucht den grond met zomerpracht, / en gij wordt aarde, uw oogen mild en grijs, / uw sterke tanden worden zelve spijs' (p. 9). De herhaling van het werkwoord 'worden' impliceert dat de dood in D'haens gedicht geen statische toestand is, maar wel een biologisch proces; het begraven vrouwenlichaam wordt deel van een ecologisch systeem. Dat beeld komt (allicht) niet toevallig al in het eerste gedicht voor, dat de dood van Kira bij aanvang als de voedingsbodem van nieuw leven voorstelt. Het lichaam van de vrouw die haar leven wijdde aan het voeden van anderen blijft die functie ook na de dood vervullen. Het beeld van de herfst (afwijkend van de zomerse, bloeiende natuur in 'Lycidas') draagt in deze verzen niet de klassieke betekenis van afstervend leven, maar wordt integendeel een beeld van vruchtbaarheid.

Dezelfde gedachte weerklinkt in het vijfde grafgedicht, dat ik hieronder integraal citeer:

Al wat de moestuin gunt, de groenten van het jaar;  
het boerenhof, de boter, room en schuimige melk;  
de herfstelijke boomgaard peer- en appelzwaar;  
't fijn kruid uit wei en tuin, uit 't bosch de kantharel;

En al wat vergenoegt, de koperen krulchrysanth,  
de druif der wijngaarden, de versche ruwe noot,  
het wordt mij rijkelijk gestapeld in den schoot,  
en om gemeenzaam smaken mede in de hand

Van hem die alles deelt met mij: 't diep ledikant  
waarin het warme vleesch met zachtheid wordt gevoeld,  
't verlangde avondboek, de wandeling die verkoelt;  
't wordt mij geschonken in de sterfelijke hand.

Uw hand is echter leeg, en wordt alleen bezwaard  
door aarde die uit u haar vruchtbaarheid vergaart. (p. 13)

De eerste drie strofen van het gedicht – dat de vorm aanneemt van een sonnet, met subtiele alexandrijnen – klinken als een ode aan de overvloed van het leven. Die overvloed blijkt uit de lange opsomming, die niet alleen diverse

wereldse genoegens oproept, maar ook klankenrijkdom etaleert (zoals de assonantie in ‘t fijn kruid uit wei en tuin’, de alliteratie in ‘koperen krulchrysanth’, het volrijm in ‘jaar/appelzwaar’, ‘noot/schoot’, enz.). Terwijl zulke genoegens de ik nog te beurt vallen,<sup>15</sup> blijft Kira met lege handen achter. Meer zelfs, Kira’s begraven lichaam wordt zelf de humus voor de overvloed die de levende natuur aan de ik-figuur te bieden heeft. In dat opzicht vormt dit gedicht een *perpetuum mobile*: de ‘aarde’ die uit Kira’s lichaam ‘haar vruchtbaarheid vergaart’ in het laatste vers zorgt voor ‘[a] wat de moestuin gunt’ in het eerste. Door zijn structuur toont het gedicht op die manier de cyclus van de natuur, waarvan Kira’s lichaam onderdeel vormt.<sup>16</sup> Het rijm dat de woorden ‘bezwaard’, ‘aard(e)’ en ‘vergaart’ met elkaar verbindt, is al even betekenisvol. Zelfs al proclameert het lyrische ik een kloof tussen zichzelf en de dode (met een iconische witregel tussen de derde en vierde strofe), toch manifesteren zich ook tekenen van de dood in het leven. De ik zelf is zich nadrukkelijk bewust van haar ‘sterfelijke hand’ en wordt niet alleen van de aangesproken dode, maar ook van haar geliefde man gescheiden door een witregel. Niemand ontsnapt aan de natuurlijke cyclus, waarin de mens uiteindelijk een passieve rol speelt: ‘het *wordt* mij rijkelijk gestapeld’, ‘t *wordt* mij geschonken’.<sup>17</sup>

Ook dat motief van het dode vrouwenlichaam dat onderdeel wordt van een ecosysteem kunnen we interpreteren als een herschrijving van de elegische traditie. D’haens natuurbeelden brengen een cruciale topos van de pastorale elegie in herinnering: het (pastorale) landschap. Net als bij Milton dragen de natuurmotieven bij D’haen deels een metaforische lading (de herfst als paradoxaal symbool van dood en bevruchting) en maakt D’haen gebruik van allegorische technieken: ‘De prachtige vrouwen die den herfst versieren / met roestig bruin, fluweelen groen en ros, / den opgebonden donkerblonden tros / der haren en gebaren der feline dieren // roepen u weder op’ (p. 11). Ook de klacht over de te vroege dood, uitgedrukt in natuurbeelden, klinkt zowel bij Milton (in D’haens vertaling: ‘Lycidas is dood, dood vóór zijn bloei, / de jonge Lycidas’; D’haen, 1963, p. 679) als in D’haens grafgedichten (‘Iedere

<sup>15</sup> Dit is het eerste gedicht van de twaalfdelige cyclus waarin een ik-persoon aan het woord is. In de voorgaande gedichten spreekt een wij-persoon.

<sup>16</sup> De thematiek van de cyclus (en de cyclische structuur van haar gedichten) passen in D’haens levenslange fascinatie voor de cirkel, de gesloten vorm, als beeld van het volmaakte (Claes, 2011).

<sup>17</sup> Dat beeld van de passieve mens blijkt ook uit andere verzen in de reeks: ‘Gij werdt getroffen met één schot in ’t bosch’ (p. 11), ‘spelend weggerukt’ (p. 14), ‘leven / eenmaal onvergelykelyk gegeven – / dat ik bezit, dat u ontnomen werd’ (p. 17). Zulke passiefconstructies contrasteren met de verzen die Kira als een arbeidende vrouw weergeven.

dag ontbloede u als een roos / die overbodigheid in 't bloeien koos, / en uw verwildering kwam niet te vroeg' (p. 10)).

De natuurlijke cyclus van dood en leven is zowel in 'Lycidas' als in 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' een terugkerend thema, maar heeft bij elke dichter een fundamenteel andere betekenis. Aan het eind van 'Lycidas' fungeert die natuurlijke cyclus van dood en heropstanding als een religieus symbool en een christelijke bron van troost:

Weent niet meer, droeve herders, weent niet meer,  
want Lycidas, uw smart, is niet meer dood,  
al ligt hij diep onder den watervloer.  
Zoo wordt de dagster in de zee gedooft  
en na een wijl herrijst haar druipend hoofd  
met fraaiere stralen, en met flitsend goud  
vlamt zij in 't voorhoofd van den dageraad. (D'haen, 1963, p. 683)

D'haens cyclische tijd- en wereldbeeld daarentegen is bij de twintigste-eeuwse (en naar eigen zeggen ongelovige) dichter ontdaan van elk religieus besef. D'haens beeld van een natuurlijke cyclus herinnert aan het typisch pastorale motief van 'nature's cyclical course' (Lambert, 1976, p. 155), maar zij ontdoet het van de christelijke bijklank die het in pastorale elegieën als die van Milton nog droeg. D'haens biologische voorstelling van het lichaam na de dood als onderdeel van een natuurlijke cyclus sluit aan bij de onzekere representatie van het hiernamaals in het tiende en elfde gedicht, die hierboven al aan bod kwam. De natuur heeft bij D'haen niet meer de uitsluitend metaforische en transcendente betekenis die Milton haar toekende (Lambert, 1976, p. xvii). Haar natuurverbeelding doet veeleer denken aan Timothy Mortons (2012) ecologische notie van 'the mesh', de complexe, onontwarbare manieren waarop het menselijke en niet-menselijke van elkaar afhangen en met elkaar samenhangen – in die mate dat er zelfs geen sprake meer kan zijn van duidelijk afgebakende categorieën.

In het laatste gedicht voor Kira van Kasteel verdwijnen de grenzen tussen de natuur en Kira's stoffelijk overschot helemaal. Dat twaalfde gedicht, ook chronologisch gezien het recentste van de reeks, laat zich lezen als een postmodern en atheïstisch antwoord op de onzekere vragen over het leven na de dood in de twee gedichten die eraan voorafgaan. Het twaalfde gedicht opent met de tautologische opsomming 'Sterfelijk nooit, sterfloos en onbederfelijk', die benadrukt dat de dode blijft voortbestaan. De rest van het gedicht suggereert (andermaal) dat de onsterfelijkheid te maken heeft met de opname van

het lijk in de natuurlijke cyclus. D'haen verweeft immers beelden van aarde en rozen met beelden van een dood lichaam: 'Plantaardig langzaam slapend lag / in 't landschap zij en zuchtte op / dien voedsterboezem zonnedauw / de huid inzuigend vouw na vouw' (p. 23). Zoals de begraven vrouw plantaardig en onderdeel van het landschap wordt, zo lijken bloem en aarde een menselijk lichaam te worden. D'haen personifieert niet alleen de natuur (rozen krijgen een mond en een hart), maar hanteert ook biologische begrippen die terzelfder tijd op mensen, dieren en planten van toepassing kunnen zijn, waardoor de grensafbakening altijd maar onduidelijker wordt:

Alles vliegt vedert vonkt  
alles smelt en smacht dit  
milde epiderm  
dit strak en zachte spansel boven  
chromatoforen en sudoriferen (p. 24)

'Chromatoforen' en 'sudoriferen' zijn (volgens D'haens eigen aantekeningen) respectievelijk de kleurdragende elementen en de zweetkliertjes van de huid van mens en dier; het woord 'epiderm' verwijst naar de opperhuid van mensen en planten. Het lichaam vergaat niet, maar wordt deel van een altijd levend ecosysteem, in een (symbolisch) decor dat meer op de lente lijkt dan in de eerste gedichten van de reeks: 'Om metamorfosen / geboren begeeren / te blozen zij bloeien en bloesems vermeeren' (p. 23). De stijl van het gedicht contrasteert met die van de andere, meer prozaïsche, grafgedichten en kenmerkt zich door neologismen, ongrammaticale structuren en verwarrende enjambementen die de niet te volgen metamorfosen in de natuur vertalen. De natuur zelf wordt er een (postmodern) kunstwerk, getooid met 'chintzen shawlen' en 'crêpe de chines' (p. 23).

## 6. TOT SLOT

Als vertaler en als dichter ging D'haen een tegelijk kritische en bewonderende (imiterende en emulerende) dialoog aan met de elegische traditie. Zoals haar vertaling van Miltons 'Lycidas' trouw aan de brontekst en vrijheid combineert, zo bevatten haar 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' ingrediënten uit de klassieke elegie (elementen van lofprijzing en troost, de monumentale functie van het grafgedicht, natuurbeelden) en interpreteren ze die tegelijk ook op hun eigen manier. Het beeld van D'haen als een traditiebewuste en vormvaste dichter mag dus niet doen vergeten dat haar schatplichtigheid

aan het verleden ook met actualisering gepaard gaat: ‘Zij gebruikt opnieuw wat ze ziet of leest en geeft daar een nieuwe vorm, inhoud en context aan. Zij citeert niet alleen brokstukken uit het werk van talrijke voorgangers, maar zij herschrijft zelfs volledige (kunst)werken’ (Vandevoorde, 1998, p. 662-663). In haar herschrijving van elegische conventies verbindt D’haen een vrouwelijk perspectief met een areligieus geïnspireerde visie op de dood. Die twee perspectieven hangen sterk met elkaar samen: Kira’s voedende, levengevende rol bij leven, mee bepaald door haar status als huisvrouw, wordt voortgezet en zelfs versterkt na haar dood.

Hoewel D’haens werk in academisch onderzoek vooral vanuit poëticaal en intertekstueel perspectief is gelezen, is de sociale en misschien zelfs feministische gevoeligheid in de ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’ logisch in het licht van D’haens ruimere auteurschap en oeuvre. Ondanks het conservatieve imago dat soms van D’haen bestaat (zie bijvoorbeeld Buelens, 2008, p. 883-884) past ze in verschillende opzichten toch in een naoorlogse feministische literaire stroom. Zo won ze al in 1951 de Arkprijs van het Vrije Woord voor haar vrouwelijke vrijmoedigheid en erotische gedichten vanuit vrouwelijk perspectief. Ook in haar autobiografisch proza snijdt ze onderwerpen aan die in de naoorlogse periode (en soms vandaag nog) als taboe gelden, niet het minst doordat ze te maken hebben met het lichaam en de seksualiteit van de vrouw. In *Zwarte sneeuw* (1989) bijvoorbeeld vertelt D’haen onomwonden over een zwangerschapsonderbreking die ze als jonge vrouw heeft laten uitvoeren, maar ook over zelfbevrediging en andere seksuele verlangens. D’haen is ook de samensteller van *Ik ben genoemd Meisje en Vrouw. 500 gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde* (1980; in 1998 herwerkt uitgegeven als *Het geheim dat ik draag. 500 gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde*). De positie, de zichtbaarheid en de ervaring van vrouwen (in en buiten de literatuur) lopen dus als een rode draad door haar auteurschap.

Zulke thema’s wijzen erop hoezeer het nodig was en is om het oeuvre van deze dichter en haar verhouding tot geijkte genres niet alleen formalistisch te interpreteren, maar ook te lezen als een uitdrukking van maatschappelijk engagement. Haar rouwgedichten voor Kira van Kasteel zijn daarvoor een bruikbaar corpus gebleken. Met dit artikel hoop ik evenwel niet alleen een ander beeld van D’haen en haar werk te bieden, maar ook te laten zien hoe genre-geschiedenis meer is dan een formele kwestie. Zoals uit enkele feministische interpretaties en andere recente politieke lezingen (in het Engels) is gebleken (zie bijvoorbeeld Perry, 2022; Austin & Maner, 2020), heeft de rouwpoëzie zich al vaak geleend tot uiteenlopende vormen van maatschappijkritiek. Die

unieke status van het genre hangt niet alleen samen met ‘its privileged poetic status’ en millennialange geschiedenis (Zeiger, 1997, 1), maar evengoed met de aanleiding en het centrale thema ervan: de dood. Het overlijden van een geliefde of publieke figuur kan, zoals in D’haens gedichten het geval is, nopen tot reflectie over structuren van ongelijkheid en processen van uitsluiting in een samenleving. In dat opzicht beoefenen D’haen en vele andere rouw-dichters een vorm van *necropoetics* (Perry, 2022). Via de poëzie bepalen ze mee, of reveleren ze, welke mensenlevens het rouwen waard worden geacht.

## Literatuur

- Austin, T. & Maner, S.** (2020). *Revisiting the Elegy in the Black Lives Matter Era*. New York: Routledge.
- Brady, A.** (2006). *English Funerary Elegy in the Seventeenth Century. Laws in Mourning*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Buelens, G.** (2008). *Van Ostajen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen: Vantilt.
- Butler, J.** (2006). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London/New York: Verso.
- Claes, P.** (1986). *De kwadratuur van de Onyx. Over de dichtkunst van Christine D’haen*. Leiden: Stichting Dimensie.
- Claes, P.** (1994). ‘Christine D’haen: Onyx.’ *Lexicon van Literaire Werken*, mei 1994. <[https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexi01\\_01/vlw00158.php](https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexi01_01/vlw00158.php)> [16 januari 2024].
- Claes, P.** (2011). ‘Christine D’haen. Het patroon in het tapijt.’ *Verslagen & Mededelingen van de KANTL*, 121/1: 61-69.
- De Ridder, M.** (2003). ‘Van Golfslag tot Arkprijs. Het opmerkelijke debuut van Christine D’haen in de Vlaamse letteren.’ *Spiegel der Letteren*, 45/3: 217-240.
- D’haen, C.** (1951). ‘Grafgedicht voor Kira van Kasteel’. *Dietsche Warande en Belfort*, 96/2: 113.
- D’haen, C.** (1962). ‘Enkele principiële beschouwingen over de dichtkunst.’ *De Vlaamse gids*, 46/4: 225-237.
- D’haen, C.** (1963). ‘John Milton. Lycidas’. *Tirade*, 82: 673-683.
- D’haen, C.** (1983). *Onyx*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- D’haen, C.** (1998). *Bérénice. Vier-en-twintig neniën*. Deventer: Brokaat.
- D’haen, C.** (2004). *Uitgespaard zelfportret. Verzameld proza*. Amsterdam: Meulenhoff.
- D’haen, C.** (z.d.). *De wonde in ’t hert. Guido Gezelle. Een dichtersbiografie*. Tielt: Lannoo.
- Kay, D.** (1990). *Melodious tears. The English Funeral Elegy from Spenser to Milton*. Oxford: Oxford University Press.

- Kennedy, D.** (2007). *Elegy*. Londen/New York: Routledge.
- Lambert, E.** (1976). *Placing Sorrow. A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lewalski, B.K.** (2016). 'Genre.' In Corns, T.N. (red.), *A New Companion to Milton*. Malden, MA/Oxford: Wiley Blackwell, pp. 23-41.
- Morton, T.** (2012). *The Ecological Thought*. Cambridge, MA/Londen: Harvard University Press.
- Perry, E.** (2022). *Radical Elegies. White Violence, Patriarchy, and Necropoetics*. Londen/New York: Bloomsbury.
- Revard, S.** (2016). 'Lycidas.' In Corns, T.N. (red.), *A New Companion to Milton*. Malden, MA/Oxford: Wiley Blackwell, pp. 274-287.
- Ramazani, J.** (1994). *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago/Londen: The University of Chicago Press.
- Ruin, H.** (2018). *Being With the Dead. Burial, Ancestral Politics, and the Roots of Historical Consciousness*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Sacks, P.** (1987 [1985]). *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Schenck, C.M.** (1986). 'Feminism and Deconstruction. Re-Constructing the Elegy.' *Tulsa Studies in Women's Literature*, 5/1: 13-27.
- Stone, C.** (1991). 'Elegy as Political Expression in Women's Poetry. Akhmatova, Levertov, Forché.' *College Literature*, 18/1: 84-91.
- T'Sjoen, Y.** (2011). 'Christine D'haen en sporen van auteursintenties.' In T'Sjoen, Y., *Dingenzoeken in Taka-Tukaland. Periteksten in de moderne Nederlandstalige poëzie*. Gent: Academia Press, pp. 115-121.
- Van der Starre, K.** (2014). "'O demon van de poëziekritiek!'" Een onderzoek naar de verschuivingen in de receptie van de poëzie van Christine D'haen.' *Verslagen & Mededelingen van de KANTL*, 124/1: 13-44.
- Vandevoorde, H.** (1998). 'Dante D'haen.' *Ons Erfdeel*, 41/5: 660-669.
- Vandevoorde, H.** (2011). 'Levensberichten: Christine D'haen. Sint-Amandsberg 25 oktober 1923 – Brugge 3 september 2009.' *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden 2009-2010*. Leiden: Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, pp. 116-125.
- Vandevoorde, H.** (2020). 'Sterfelijkheid stichten. Het werk van Christine D'haen in vogelvlucht.' *De lage landen*, <<https://www.de-lage-landen.com/article/sterfelijkheid-stichten-het-werk-van-christine-dhaen-in-vogelvlucht>> [11 maart 2024].
- Vandevoorde, L. & Vandepitte, S.** (2019). 'Hetzelfde maar dan anders. Over equivalentie en verschillen in vertaling.' In De Sutter, G. & Delaere, I. (red.), *In balans. Een inleiding tot vertaal- en tolkenschap*. Leuven/Den Haag: Acco, pp. 38-63.

- Watthee-Delmotte, M.** (2012). 'Les tombeaux littéraires.' In Laghouati, S., Martens, D. & Watthee-Delmotte, M. (red.), *Écrivains: modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange*. Morlanwelz: Musée Royal de Mariemont, pp. 182-183.
- Warners, J.D.P.** (1956). 'Translatio – imitatio – aemulatio.' *Nieuwe taalgids*, 49: 289-295.
- Warners, J.D.P.** (1957). 'Translatio – imitatio – aemulatio (2).' *Nieuwe taalgids*, 50: 82-88, 193-201.
- Witstein, S.F.** (1969). *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance. Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel gezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre*. Assen: Van Gorcum.
- Zeiger, M.F.** (1997). *Beyond Consolation. Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy*. Ithaca/Londen: Cornell University Press.