

# ‘O demon van de poëziekritiek!’

## Een onderzoek naar de verschuivingen in de receptie van de poëzie van Christine D’haen

*Kila van der Starre, Universiteit Utrecht*

---

### **Samenvatting**

Kila van der Starre doet verslag van een onderzoek naar de verschuivingen in de receptie van de poëzie van de Vlaamse dichter, prozaschrijver, vertaler, bloemlezer en Gezelle-specialist Christine D’haen (1923-2009). Het receptieonderzoek laat op basis van polysysteemtheoretische inzichten van Itamar Even-Zohar zien dat D’haen gedurende haar auteurschap verschillende functies vervulde in meerdere repertoires. Werd D’haens poëzie in het begin van haar dichterschap met een traditioneel repertoire benaderd, aan het eind overheerste een postmodern repertoire. Sloten experimentele dichters als Hugo Claus en traditionele critici als Raymond Herremans haar in de jaren vijftig buiten een experimenteel repertoire, vanaf halverwege de jaren tachtig bevond D’haen zich mede door de introductie van een postmoderne leeshouding door Paul Claes en Dirk de Geest, het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren en de bloemlezing *Plejade* in een avant-gardistische positie. Na haar overlijden werd D’haen vergeleken en gelijkgesteld met experimentele dichters tegenover wie ze eerder als symbool van ‘de traditionelen’ was geplaatst. Een analyse van de *mention* ‘Hugo Claus’ geeft een kijk op deze ambigue relatie met de experimentelen. De ontwikkeling van ‘traditioneel’ naar ‘postmodern’ is in de receptiegeschiedenis van D’haens poëzie echter niet rechtlijnig. Gedurende D’haens dichterschap gebruikten critici een combinatie van elementen uit verschillende repertoires om de poëzie kritisch te ontvangen. De variatie van tegengestelde termen in de kritische receptie, waaronder ‘traditioneel’ en ‘ontraditioneel’, ‘klassiek’ en ‘antiklassiek’, ‘archaïserend’ en ‘modern’, ‘classicistisch’ en ‘experimenteel’, ‘ouderwets’ en ‘vernieuwend’, ‘classica’ en ‘postmodernist’, is een indicatie van de complexe ontwikkelingen in de receptie.

### **Abstract**

**E-mail**  
K.A.vanderStarre@uu.nl

Kila van der Starre reports on a study on the shifts in the critical reception of poetry by the Flemish poet Christine D’haen (1923-2009). The reception analysis is based on concepts from Itamar

Even-Zohar's polysystem theory and shows that D'haen's poetry simultaneously played different roles within multiple repertoires. While in the early stages of D'haen's authorship her poetry was approached with a traditional repertoire, in the final phases the reception of her poetry was dominated by a postmodern repertoire. Experimental poets such as Hugo Claus and traditional critics such as Raymond Herreman excluded D'haen from the experimental repertoire in the 1950's. In the mid 1980's there was a shift towards a postmodern view on her poetry, initiated by Paul Claes and Dirk de Geest. This move being re-enforced by the jury commentary accompanying the prestigious Dutch Literature Prize which D'haen received in 1992 and the inclusion of her poetry in the postmodern *Plejade*-anthology. After her death D'haen was compared to the same experimental poets with whom she previously had been seen as an opposing symbol. An analysis of the *mention* 'Hugo Claus' presents a perspective on this ambiguous relationship with experimental poetics. The shift from traditional to postmodern, however, is not straightforward. Critics used a combination of elements from different repertoires to discuss D'haen's poetry. The often contradictory terms, among which 'traditional' and 'untraditional', 'classical' and 'anti-classical', 'archaic' and 'modern', 'old-fashioned' and 'innovatory', 'classicist' and 'postmodernist', is an indication of the complexity of the shifts that took place in the reception of D'haen's work.

---

## 1. VERSCHUIVINGEN IN DE RECEPTIEGESCHIEDENIS

De kritische ontvangst van de poëzie van Christine D'haen (1923-2009) vertoont vreemde sprongen. Aanvankelijk, in de jaren vijftig, werden D'haens gedichten beschreven als 'traditioneel' en 'klassiek' en is de dichter neergezet 'als koninginnestuk [...] tegen de "atonale stamelaars" van de zogenaamde experimentele dichtkunst'. (Geciteerd in: Van der Hoeven, 1991, p. 6) Decennia later, in de jaren tachtig en negentig, is de poëzie van D'haen samen met het werk van onder anderen Dirk van Bastelaere, Peter Verhelst en Stefan Hertmans gepresenteerd en ze is verbonden aan 'actuele intertekstualiteit en hedendaags postmodernisme' (Middag, 1992). Wanneer en hoe vond een verschuiving plaats waarbij Christine D'haens positie in het literaire veld veranderde van 'traditioneel' naar 'experimenteel', van 'klassiek' naar 'postmodern'? Welke ontwikkelingen in het literaire veld speelden hierbij een rol? Welke strategische overwegingen van de dichter en de critici hadden invloed op de verschuivingen? Een onderzoek naar de ontvangst van D'haens poëzie over een periode van meer dan zes decennia, gebaseerd op een corpus van 190 kritische

teksten die tussen 1951 en 2013 verschenen, biedt antwoord op deze vragen.<sup>1</sup>

Een vergelijking tussen de ontwikkelingen in D'haens poëzie en de verschuivingen in de receptie van D'haens poëzie wordt in dit artikel niet gemaakt. Het onderzoek richt zich op de kritische receptie en de verschuivingen in het literaire landschap.<sup>2</sup> Niet de zeventien poëziebundels, maar de 190 receptie-teksten vormen mijn onderzoeksobject.<sup>3</sup> Het receptieonderzoek kan een basis vormen voor toekomstig onderzoek naar de relatie tussen D'haens poëzie en de receptie van de poëzie.

Teneinde de ontwikkelingen in de receptiegeschiedenis bloot te leggen is in het corpus met receptieteksten op zoek gegaan naar wat Ton Naaijkens

---

<sup>1</sup> Het corpus is samengesteld op basis van de volgende criteria: de teksten handelen (deels) over de poëzie van D'haen, ze zijn gepubliceerd in Vlaanderen of Nederland en zijn Nederlandstalig. Op basis van deze parameters zijn logischerwijs niet opgenomen in het corpus: teksten door D'haen geschreven (bijvoorbeeld recensies, commentaren bij eigen werk, essays over poëzie en poëtica, poëzievertalingen en artikelen over Guido Gezelle), bijdragen over D'haens proza (behalve als proza en poëzie in dezelfde tekst worden besproken), receptieteksten over D'haens publicaties over Guido Gezelle, recensies over D'haens poëzievertalingen, kritische teksten over D'haens essays, bijdragen over bloemlezingen die D'haen samenstelde en anderstalige teksten over D'haens werk. Het corpus bestaat uit verschillende tekstsoorten, waaronder recensies, krantenberichten, academische artikelen, juryrapporten, inleidingen van bloemlezingen, bundelaankondigingen en blogberichten. Daarnaast zijn de teksten afkomstig uit verschillende bronnen, waaronder nationale en regionale kranten, populaire en academische tijdschriften, literatuurgeschiedenissen, essaybundels en literaire weblogs.

<sup>2</sup> Dit artikel is gebaseerd op de masterscriptie '*O demon van de poëziekritiek!*' Een receptieonderzoek naar de poëzie van Christine D'haen die ik in 2013 schreef voor de Master Vergelijkende Moderne Letterkunde aan de Universiteit Gent, onder begeleiding van prof. dr. Yves T'Sjoen. Ik wil Yves T'Sjoen zeer bedanken voor de steun, het advies en het vertrouwen dat hij mij gaf tijdens het schrijven van de scriptie en dit artikel.

<sup>3</sup> D'haens dichterschap beslaat bijna zestig jaar (1948-2007), met haar postuum verschenen bundel erbij gerekend bijna vijftenzestig jaar, waarin zestien bundels verschenen en één bundel postuum. D'haen debuteerde met *Gedichten* (1951), waarna *Gedichten 1946-1958* (1958) volgde. Zowel in de jaren zestig als zeventig publiceerde D'haen slechts één bundel: *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* (1966) en *Ick sluit van daegh een ring* (1975). De verzamelbundel *Onyx* (1983) en *Mirages* (1989) verschenen in de jaren tachtig. In het decennium daarna publiceerden verschillende kleine uitgeverijen enkele bibliofiele poëzie-uitgaven, te weten *Tien dizains* (1995), *Dodecaëder. Twaalf douzains* (1996), *Bévenice. Vier-en-twintig neniën* (1998) en *Leda* (2000). Daarnaast gaf Querido drie bundels uit: *Merencolie* (1992), ter gelegenheid van de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren, *Morgane* (1995) en de dubbelbundel *Dodecaëder/Dantis meditatio* (1998). Ook in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw publiceerde Querido drie bundels: *Miroirs* (2002), *Mirabilia* (2004) en *Innisfree* (2007). Bovendien verschenen twee bibliofiele uitgaven bij Regulierenpers: *Fabula mundus* (2001) en *De twaalf werken* (2002). Postuum publiceerde Querido één poëziebundel: *De beker van Djamsjied* (2011).

‘sleutelmomenten’ noemt. In een corpus van kritische teksten moet volgens Naaijkens een onderscheid worden gemaakt tussen ‘voortkabbelende reacties’ en ‘sleutelmomenten’, of in de woorden van Cees Nooteboom tussen ‘de ruis’ en ‘de toppen’. (Naaijkens, 2006, p. 24) Het onderzoeken van ‘ruis’ is onlosmakelijk verbonden met het onderscheiden van ‘sleutelmomenten’ in de receptie van een literair oeuvre. Pas als een continuïteit geregistreerd is, kunnen verstoringen van dat continuüm worden aangewezen en sleutelmomenten worden gedefinieerd.

Om de kentering in de kritische ontvangst van D’haens poëzie te onderzoeken leveren de concepten *primair / secundair repertoire*, en *centrum / periferie* van Itamar Even-Zohar bruikbare *tools*. (Even-Zohar, 1990) In zijn theoretisch model gaat Even-Zohar ervan uit dat menselijk gedrag is georganiseerd in polysystemen die bestaan uit verschillende subsystemen. Eén van de subsystemen is het literaire systeem, vergelijkbaar met Pierre Bourdieus literaire veld, dat Even-Zohar beschouwt als een heterogene en open structuur. Hij beschrijft, in navolging van de formalisten en structuralisten Jurij Tynjanov, Jan Mukařovský en Felix Vodička, dat een constante strijd plaatsvindt tussen actoren en teksten om de meest gunstige positie in het literaire systeem. (Andringa *et al.*, 2006, p. 201-202) Teneinde de relatie tussen literaire teksten en sociale omstandigheden te duiden ontwikkelde Even-Zohar het begrip *repertoire*, het basisprincipe dat via groepen actoren de literaire productie en de receptie reguleert. Zowel literaire teksten (productie) als de reactie op die literaire teksten (receptie) worden hierbij gezien als zichtbare resultaten van onzichtbare processen. (Van Renssen, 2011, p. 32) De processen komen tot stand in een netwerk van normen en modellen dat constant in beweging is. Dit netwerk omvat een verzameling keuzemogelijkheden en normen die alle actoren ter beschikking staan en waarmee alle actoren rekening dienen te houden om te handelen binnen het systeem. Dit is volgens Even-Zohar het repertoire. (Even-Zohar, 1990, p. 39-40) Om het dynamische en dus veranderlijke karakter van het repertoire te beschrijven, gebruikt Even-Zohar twee begrippenparen die het bestaan van meerdere repertoires naast elkaar mogelijk maken. Net als Bourdieu richt Even-Zohar zich op competitieve krachten in het literaire veld waarbij erkenning, intellectuele macht en prestige een rol spelen. De spanningen tussen *primair* en *secundair repertoire*, en tussen *centrum* en *periferie* laten de uitkomsten van deze krachten zien. Secundair repertoire bevindt zich in het centrum van het systeem, wordt als standaard erkend en heeft meestal een traditioneel en conservatief karakter. Primair repertoire is daarentegen vernieuwend en probeert vanuit de periferie het centrum van het systeem binnen

te dringen. (Even-Zohar, 1990, p. 20-21) Deze begrippen maken duidelijk dat er niet één algemeen repertoire is waarin veranderingen plaatsvinden, maar meerdere repertoires die constant in beweging zijn tussen de periferie en het centrum. Even-Zohars concepten maken het hierdoor mogelijk om te onderzoeken ‘hoe een werk of oeuvre geleidelijk een of zelfs meerdere verschillende repertoires binnenkomt en mogelijk verschillende functies en betekenissen naast en achter elkaar gaat innemen’. (Andringa *et al.*, 2006, p. 205) Els Andringa, Sophie Levie en Mathijs Sanders stellen op basis van Even-Zohars theorie dat uit elk van de componenten van een repertoire parameters af te leiden zijn voor het onderzoek naar receptieprocessen. Een van die componenten is de manier waarop andere auteurs en oeuvres als referentiekader worden gebruikt in de receptie van een oeuvre. Karl Erik Rosengren gebruikt hiervoor het concept *mention*, dat hij definieert als de vermelding van de naam van andere auteurs dan de besproken auteur, ofwel ‘an expression of an association made by the reviewer’. (Rosengren, 1987, p. 298) Volgens Rosengren zeggen *mentions* iets over het gedeelde referentiekader van de literaire kritiek op dat moment, wat te vergelijken is met Even-Zohars repertoire.

Uit dit onderzoek bleek dat er vier ‘sleutelmomenten’ in de receptie van D’haens poëzie kunnen worden onderscheiden: het interview waarin Hugo Claus stelde dat D’haen ‘in vals marmer [doet]’ (1951), Paul Claes’ monografie (1986), het jurydossier van de Prijs der Nederlandse Letteren (1992) en de inleiding van en de reacties op de bloemlezing *Plejade* (1993). Aan de hand van die sleutelmomenten wil ik laten zien hoe D’haens poëzie-oeuvre verschillende repertoires binnenkwam en meerdere functies naast elkaar innam. Daarnaast laat een analyse van de *mention* ‘Hugo Claus’ zien welke rol D’haen in die verschillende repertoires speelde en op welke manieren ‘de dichter Christine D’haen’ met strategisch repertoire gepositioneerd werd, zowel door critici als door D’haen zelf.<sup>4</sup>

## 2. DE POLARISATIE TUSSEN TRADITIE EN EXPERIMENT

In 1948 publiceerde Christine D’haen het verhalende gedicht ‘Abailard en Heloys’ in *Dietsche Warande en Belfort* onder de naam Kristien D’haen.

---

<sup>4</sup> Strategisch repertoire wordt gebruikt wanneer actoren uit het veld ‘heel bewust, dat wil zeggen “strategisch”, elementen uit een repertoire inzetten of zelfs creëren om zich zelf te profileren’ (Andringa *et al.*, 2006, p. 205) en hun positie te verbeteren (Van Renssen, 2011, p. 74-75).

(D'haen, 1948, p. 65-75) Deze publicatie werd in de kritiek gezien als haar officiële debuut, al heeft Matthijs de Ridder aangetoond dat D'haen voorafgaand aan deze publicatie in de jaren veertig onder verschillende pseudoniemen gedichten publiceerde in *Gentsche Bladen*, *Arsenaal*, *Nieuwe Stemmen*, *Golfslag* en zelfs in *Dietsche Warande en Belfort*. (De Ridder, 2003) Toen D'haen terugkeerde uit Edinburgh, waar ze van 1949 tot 1950 woonde en studeerde, publiceerde ze in 1951 een reeks gedichten in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. (D'haen, 1950, p. 1153-1162) D'haens intrede in het literaire veld is niet alleen opvallend omdat haar gedichten bekroond en gebloemleesd werden voordat ze gebundeld waren (Claes, 1994; Van de Perre, 1983, p. 67), maar ook door de uiteenlopende en heftige reacties die haar poëzie teweegbracht in de Vlaamse pers. D'haens debuutbundel *Gedichten* (1951) zorgde samen met de vroege tijdschriftpublicaties voor een opvallende ontvangst.

D'haen stapte aan het eind van de jaren veertig een literair veld binnen dat zich volgens Hugo Brems en Dirk de Geest in een 'bijzonder woelige tijd' bevond. (Brems & De Geest, 1989, p. 25) Door een voortdurende vraag om vernieuwing die zich liet gelden in de literatuur na de Tweede Wereldoorlog ontstonden er vanaf 1950 'intense discussies tussen voorstanders van een traditionele en een experimentele poëtica.' (Brems & De Geest, 1988, p. 23) De 'fundamentele dualiteit' die in deze periode het poëzieklimaat karakteriseerde en die Brems en De Geest 'de strijd tussen de traditionelen en de experimentelen' noemen, bestond uit de poëtische keuze tussen twee repertoires. (Idem, p. 171) In dit literaire landschap werd Christine D'haen verwelkomd als een traditionele dichter. Vooral de reacties van Raymond Herreman en Hugo Claus benadrukten deze positie. Herreman, die begin jaren vijftig een secundaire repertoire hanteerde, beschouwde D'haen op basis van een traditionele poëtica als een groot talent. In zijn bijdrage 'De Dichteres Christine D'haen', opgenomen in de *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, schreef Herreman over de 'liefde op het eerste gezicht' die hij ervoer bij het lezen van D'haens gedichten. Zijn lezing was duidelijk gestoeld op traditionele literaire normen: vorm en inhoud dienden volgens hem één te zijn en het gedicht moest thematisch ook een eenheid vormen. D'haens gedichten voldeden volgens hem aan beide eisen. Haar gedichten waren zo 'innig met elkaar verbonden' dat ze een 'huwelijk van schoonheid en waarheid' aangingen. D'haen behoorde 'zeker tot de begenadigden' die Johan Daisnes uitspraak gestalte gaven 'dat een gedicht steeds uit één versregel, de eerste, bestaat, en dat de rest van het gedicht daarvan een uitweiding of een aanvulling is'. (Herreman, 1951a, p. 6-7)

Hugo Claus liet zich op basis van een primair repertoire hetzelfde jaar zeer negatief uit over dezelfde poëzie. Op 1 april 1951 publiceerde *De Periscoop* het verslag van een interview door Frans Dijkvogel (pseudoniem van Jan Walravens) met Hugo Claus. De jonge dichter klaagde hierin over het literaire klimaat in Vlaanderen. Men negeerde volgens hem het werk van experimentele schrijvers zoals Louis Paul Boon en Albert Bontridder, '[m]aar ze hebben de mond vol van het gesukkel van juffrouw D'haen. [...] Ze doet in vals marmer.' (Dijkvogel, 1951, p. 1) De echo's van het 'vals marmer' dat Claus toeschreef aan D'haen waren nog decennia lang te horen.<sup>5</sup> De uitspraak diende zelfs tot in de jaren tachtig als titel voor teksten over D'haen, bijvoorbeeld: 'Christine D'haen. Echt of vals marmer?' (Carette, 1984) De tekst waarin Claus de uitspraak deed markeert een sleutelmoment in de receptie van D'haens poëzie. Het citaat werd het zinnebeeld voor de groep actoren in het literaire veld die zich verzette tegen D'haen en haar poëzie, zowel op het moment zelf in 1951 als in de jaren na het interview. Het 'vals marmer' van Claus werd een symbool zoals D'haen een symbool voor hem was geworden: 'Gedebuteerd in 1946 werd zij in de jongerentijdschriften die tot het traditionele kamp gerekend worden met open armen ontvangen als een "klassieke" dichteres. Reden genoeg voor Hugo Claus om haar poëzie tot symbool uit te roepen van alles waartegen de experimentele schrijftuur zich afzette.' (Peeters, 2009, p. 585) Aan Claus, die destijds in Parijs zat, meldde Walravens na de publicatie van het vraaggesprek: '[A]l de erge dingen die ik je laten zeggen heb over de Vlaamse letterkundigen en over Christine D'haen hebben de enkelen, die ik ontmoet heb en die niet weten dat ik de schrijver ben van dat vraaggesprek, zwaar geërgerd.' (Geciteerd in: Buelens, 2001, p. 879)

Een verontwaardigde reactie kwam onder meer van Raymond Herreman in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. (Herreman, 1951b, p. 1091) De strategische keuze van Herreman om het *NVT* te kiezen als medium voor zijn verontwaardiging over Claus hing uiteraard samen met het feit dat Herreman oprichter en redacteur was van het tijdschrift, maar ook met een gebeurtenis die dat jaar had plaatsgevonden. D'haen kreeg op Hemelvaartsdag 1951 de Arkprijs van

---

<sup>5</sup> Opvallend is dat het 'vals marmer'-citaat in kritische teksten vaak foutief wordt overgenomen en de bron zelden wordt vermeld. Daarnaast wordt geregeld de illusie gewekt dat Claus de uitspraak in een door hemzelf geschreven tekst publiceerde. In het corpus wordt bovendien de ware identiteit van de interviewer alleen door Geert Buelens en Matthijs de Ridder vermeld. (Buelens, 2001, p. 879; De Ridder, 2003, p. 219) Frans Dijkvogel was in werkelijkheid Jan Walravens, een goede vriend van Claus en medeoprichter van *Tijd en Mens*, die vaker interviews in *De Periscoop* publiceerde onder deze schuilnaam. (Buelens, 2001, p. 879)

het Vrije Woord uitgereikt. De prijs, die dat jaar voor het eerst is toegekend, werd geïnitieerd door het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. Opvallend genoeg moest de jury van deze allereerste Arkprijs van het Vrije Woord kiezen tussen niemand minder dan Christine D'haen en Hugo Claus. (Jonckheere, 1957) De keuze viel op D'haen, wat de jury niet door iedereen in dank werd afgenomen. (Joosten, 1998, p. 9) De oppositie tussen D'haen en Claus kan gezien worden als een voorbeeld op kleine schaal van de dualiteit die op grotere schaal bestond tussen de experimentelen en de traditionelen. De aanvallen uit het experimentele kamp op de dichter en criticus Christine D'haen zorgden ervoor dat D'haen begin jaren vijftig als 'traditioneel' en geenszins als 'modernistisch' geboekstaafd stond. (Buelens, 2001, p. 796). Méér nog, D'haen werd het symbool waar de experimentelen zich tegen afzetten en de traditionelen mee pronkten. Traditionele critici, onder wie Urbain van de Voorde, Albert Westerlinck en R.F. Lissens, schoven D'haen in de jaren vijftig naar voren als een jonge dichter die vasthield aan het traditionele repertoire. (Van der Hoeven, 1991, p. 7)

Naast deze twee kampen in het literaire veld mengden ook anderen zich in het debat door zich tussen de twee partijen te positioneren. Deze derde groep actoren was van mening dat zowel Herreman als Claus overdreven, dat het niet zo voor de hand liggend was om D'haen onproblematisch bij de traditionelen te plaatsen en dat het een zinnige vraag was waar Christine D'haen dan wel bij hoorde. Deze vraag is kenmerkend voor het begin van D'haens dichterschap en leidde tot 'het plaatsingsdebat' in de receptie van haar poëzie. Terwijl beschermers van het secundaire repertoire D'haen bij zich trokken en vertegenwoordigers van het primaire repertoire de dichter van zich afstootten, beargumenteerden andere critici waarom D'haen bij de één of bij de andere strijdende groep geplaatst moest worden. De opvallendste actor in de laatste groep critici was Louis Paul Boon, die stelde dat zowel Herreman als Claus overdreven: 'Beiden hebben zij zich, in hun ijver, met ietwat te felle woorden uitgesproken.' (Boon, 1951) De bespreking van D'haens poëzie was opvallend in Boons *Vooruit*-rubriek, waarin hij eerder de 'jongere moderne dichters' Cami, Bontridder en Wauters besprak. De criticus leek, anders dan Claus, zijn literaire opvattingen en normen te willen herzien om D'haens poëzie te bekritisseren. De poëzie van D'haen zorgde er namelijk voor dat Boon bij zichzelf naging wat hij onder 'modern' verstond. De conclusie van de bespreking was dat 'modern' niet verankerd ligt in 'een bepaalde vorm, een bepaalde woordkeuze, een bepaalde manier van voorstellen', maar veel meer in het feit of hij 'in de gebruikte symbolen iets zie[t] uitgedrukt dat van deze tijd is.' En dat



deed D'haen volgens Boon; hij vond dat ze 'in sommige harer verzen modern kan zijn', bijvoorbeeld in 'Daimoon Megas', D'haens bekendste gedicht.

De strijd tussen de traditionelen en de experimentelen was niet de enige polarisatie waar D'haen in verwickelde raakte. Ze positioneerde zich ook tussen de vrijzinnigen en de katholieken, 'doordat zij in tijdschriften van beide strekkingen publiceerde'. (Claes, 1994) Het katholieke *Dietsche Warande en Belfort* en het vrijzinnige *Nieuw Vlaams Tijdschrift* waren volgens Hedwig Speliers de 'twee uitersten' op het gebied van de Vlaamse literaire tijdschriften. (Speliers, 1963) Speliers stelde in 1963, nog voordat Bourdieu's veldtheorie, Even-Zohars systeemtheorie of Meizoz's theorie over *posture* een rol speelden, dat D'haen zichzelf strategisch positioneerde door in beide tijdschriften te publiceren en 'zo haar eigen evolutie te bepalen' als niet-verzuilde dichter. (Idem) Echter, ook al publiceerde D'haen 'als ongelovige, met "Abailard en Heloyse" in het zeer katholieke *Dietsche Warande en Belfort*' (Detrez & De Vos, 2010, p. 26), ze werd vooral aan het begin van haar dichterschap toch bij de katholieke schrijvers ondergebracht. Dit hing gedeeltelijk samen met de rol die ze aannam in de botsing tussen de traditionelen en de experimentelen. 'Toen D'haen niet onmiddellijk op de experimentele trein der Vijftigers sprong, werd zij bijgezet in het kamp der traditionele, katholieke schrijvers.' (Cobbaut, 1992) Aan het eind van de jaren zeventig en aan het begin van de jaren tachtig vond een 'heropleving van traditie' plaats en werd D'haen onttrokken aan het traditioneel-katholieke circuit waarbinnen ze tot dan toe functioneerde. (Brems & De Geest, 1991, p. 75) D'haen werd niet meer gezien als uitsluitend katholiek of vrijzinnig, maar als een dichter die elementen van beide kanten vermengde tot een syncretisme van christelijke en klassieke (heidense) kenmerken. (Claes, 1994) Beide polarisaties werden op deze manier afgesloten. D'haen nam uiteindelijk zowel tussen de traditionelen en de experimentelen als tussen de katholieken en vrijzinnigen een aparte, geïsoleerde positie in, waarbij ze elementen van beide kanten liet samensmelten in haar poëzie.

### 3. HET PLAATSINGSDEBAT

Na de publicatie van *Gedichten 1946-1958* (1958) ging het plaatsingsdebat over D'haen verder. In de jaren zestig bestonden uiteenlopende repertoires naast elkaar: '[k]lassieke traditie, het volle experiment en diverse mengvormen daarvan werden gelijktijdig gehuldigd'. (Brems, 2006, p. 248) Het naast elkaar bestaan van verschillende repertoires zorgde voor de introductie van

nieuwe literaire termen. Bernard Kemp hanteerde in 1963 bijvoorbeeld het label ‘romantisch classicisme’ voor poëzie waarin een combinatie wordt gemaakt van het ‘klassiek evenwicht van verzorgde vormgeving’ van het classicisme en de uitdrukking van ‘menselijke ervaring’ en een ‘levensgevoel’ van de romantiek. (Kemp, 1963, p. 70-71) Kemp rekende D’haen tot deze nieuwe categorie. In 1961 gebruikte Mathieu Rutten de term ‘klassiek modernisme’ om de poëzie van D’haen te beschrijven. Het concept was volgens Rutten toepasbaar op D’haens poëzie omdat in haar gedichten klassieke en avant-gardistische elementen werden gecombineerd, waardoor haar poëzie ‘tegelijk modern en classicistisch’ was. (Rutten, 1967 [1961], p. 317-318). De nieuwe termen van Kemp en Rutten lagen in de lijn van Boons bespreking van D’haens poëzie in 1951. De critici verwijderden het eenduidig traditioneel label van D’haens gedichten en classificeerden de poëzie als een combinatie van klassiek en modern, waardoor de dichter zich in het literaire systeem begon te bewegen van een ‘traditionele’ naar een ‘moderne’ positie. Deze verschuiving is ook merkbaar in de negatieve reacties op D’haens nieuwe werk van eerder nog enthousiaste traditionele critici. Na de uitgave van D’haens derde bundel *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* (1966) keerden enkele critici die het traditionele repertoire hanteerden D’haen de rug toe. De toonaangevende criticus Albert Westerlinck, die aan het eind van de jaren veertig D’haen stimuleerde om te schrijven en te publiceren en haar als het paradepaardje van het traditionele repertoire gebruikte (Brems & De Geest, 1988, p. 198), noemde de dichter naar aanleiding van de bundel een ‘ontspoord talent’. (Geciteerd in: Speliers, 1992, p. 27) In D’haens bundel *Ick sluit van daegh een ring* (1975) zorgden ‘de eerste modernistische signalen’ dat ook de laatste traditionele aanhangers afvielen. (Speliers, 1992, p. 31) De bundel bevestigde wat Speliers een ‘paradigmatische omwenteling in haar dichterschap’ noemde. D’haen brak met ‘de geslotenheid van het traditionele vers’ en koos voor ‘het pad van het dichtelijke avontuur en het persoonlijke experiment’. (Idem, p. 46)

Het plaatsingsdebat en de toeschrijving van een combinatie van elementen uit verschillende repertoires aan D’haens poëzie betekenden echter niet dat de auteur in de jaren zestig geheel losgekomen was van het label ‘traditioneel’. In 1967 plaatste R.F. Lissens D’haen bijvoorbeeld in het literatuuroverzicht *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden* zonder meer in de categorie ‘De traditionelen’. (Lissens, 1967, p. 257) Daarnaast schreven enkele traditionele critici nog lovend over D’haens nieuwe werk, bijvoorbeeld de uitgesproken traditionalist Urbain van de Voorde. De dichter en criticus zette D’haen al eerder in ‘als koninginnestuk [...] tegen de “atonale stamelaars” van de

zogenaamde experimentele dichtkunst'. (Geciteerd in: Van der Hoeven, 1991, p. 6) In een lovende recensie over *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* plaatste Van de Voorde D'haen 'als een zwerfblok uit oergesteenten in de weke, vlakke zandgronden van voorbijgaande, pseudo-poëtische formaties' en noemde haar 'de redder' van de 'jammerlijke chaos waarin men de poëzie heeft gestort'. (Van de Voorde, 1966) De bundel was van groot belang en van onschatbare waarde, stelde Van de Voorde in zijn kenmerkende retorische stijl: 'Na een dergelijke bundel zouden wij haast zeggen dat wij geruster zullen sterven.'

#### 4. 'UIT DE AANDACHT WEGGEDEEMSTERD'

De periode na *Ick sluit van daegh een ring* (1975) markeerde om verschillende redenen een dieptepunt in de receptiegeschiedenis. Het plaatsingsdebat loste langzaam op doordat de tegenstellingen tussen 'traditioneel' en 'experimenteel' een steeds kleinere rol speelden in het literaire veld. De op intuïtie en esthetische voorkeuren gebaseerde discussie over het categoriseren van D'haens poëzie verschoof naar een normatieve discussie. De vraag 'Is D'haen een traditionalist of een experimenteel?' werd vervangen door de vraag 'Is D'haens poëzie goed of slecht?' (Demedts, 1972; Derluyn, 1977, p. 628-629) Samen met de verminderde aandacht in het traditionele kamp en het feit dat D'haen in de jaren zeventig maar één bundel publiceerde en geen prijzen ontving, zorgde dit voor een beperkt aantal receptieteksten in deze periode. Nog een reden voor het tekort aan aandacht was het feit dat D'haen in de jaren zeventig nog geen voet aan de grond had in Nederland, ook al verschenen twee van haar bundels bij Nederlandse uitgeverijen (Meulenhoff en Nijgh & Van Ditmar). D'haen ontbreekt bijvoorbeeld in de twee literatuuroverzichten die de invloedrijke Nederlandse critici Kees Fens, H.U. Jesserun d'Oliveira en J.J. Oversteegen in 1974 publiceerden. (Fens *et al.*, 1974a en 1974b) Hugo Brems en Dirk de Geest beschreven later D'haens literaire positie in de jaren zeventig dan ook als 'helemaal uit de aandacht weggedeedsterd'. (Brems & De Geest, 1991, p. 75)

#### 5. EEN POSTMODERNE LEESHOUING

In de jaren tachtig kwam D'haens poëzie weer in de schijnwerpers te staan. De herwaardering kende verschillende oorzaken. In 1983 verscheen de verzam bundel *Onyx* bij Athenaeum-Polak & Van Gennep in Amsterdam. Het

feit dat de verzameling bij een prestigieuze en vooral Nederlandse uitgeverij verscheen, speelde een significante rol in de groeiende aandacht voor D'haens poëzie. Daarnaast oefende 'een interessante kentering [...] in de houding tegenover de traditie' invloed uit op de receptie van D'haens poëzie. D'haens werk is in de jaren tachtig 'binnengehaald' door critici die 'de oude clichés overboord gooien' en haar werk in een nieuwe context plaatsten. (Brems & De Geest, 1991, p. 75) D'haens gedichten werden ontvangen als poëzie 'die binnen een traditionele poëtica past', maar ook in de literaire context van de jaren tachtig 'nieuw en verrassend' klonk. (Idem, p. 97) De poëzie werd niet alleen opnieuw gewaardeerd, maar ook opnieuw 'uitgevonden' in nieuwe repertoires. De invloedrijke rol van dichter, criticus, vertaler en classicus Paul Claes was hierbij bepalend. Claes schreef één van de drie monografieën die in de jaren na *Onyx* over D'haen verschenen. (De andere waren Van de Perre, 1983 en Van der Hoeven, 1991) *De Kwadratuur van de Onyx* (1986) oefende veel invloed uit op de receptie en speelde een rol in de verschuiving in de jaren tachtig waarbij D'haens poëzie geleidelijk een postmodern repertoire binnenkwam. Een typerend citaat over Claes' rol in D'haens dichterschap is de uitspraak van Brems dat 'de vernieuwde belangstelling voor Christine D'haen mede te danken [is] aan de essayistische coaching van haar werk door Paul Claes, specialist in de intertekstualiteit en andere postmoderne eigenaardigheden'. (Brems, 1993, p. 393)

In het receptieonderzoek wordt 'postmodern repertoire' beschouwd als een 'leeshouding' die afwijkt van voorgaande op *close reading* en *New Criticism* gestoelde 'leeshoudingen'. (Vaessens & Joosten, 2003, p. 9) Poëzie die niet succesvol geanalyseerd kan worden met eerder gehanteerde leesstrategieën wordt door Thomas Vaessens en Jos Joosten 'postmodern' genoemd. De 'problemen' die dit soort poëzie met zich meebrengt kunnen opgelost worden door een 'postmoderne leeshouding' te hanteren. (Idem, p. 31) De nieuwe leesstrategie leidde in de jaren tachtig en negentig tot een primair repertoire waarin coherentie, moraliteit, identiteit, oorspronkelijkheid, intuïtie, volmaaktheid en autonomie werden geproblematiseerd. Deze verzameling inzichten wordt opgevat als het 'postmoderne repertoire'. De corpusteksten van Paul Claes en Dirk de Geest uit de jaren tachtig en negentig handelen overeenkomstig met Vaessens' en Joostens gedachtengoed over D'haens poëzie als een 'probleem' dat om een vernieuwde leeshouding vraagt.

In Claes' monografie over D'haen nodigde de criticus de lezer uit om een nieuwe leeshouding aan te nemen. Claes positioneerde D'haen op een erudiete manier als een 'vernieuwende' dichter die veel meer is dan 'traditioneel' en

‘klassiek’. Naast de thematische analyse van de gedichten besteedde Claes de meeste aandacht aan het aanwijzen van vernieuwingen in D’haens poëzie. Hij beargumenteerde dat voorgaande analyses van D’haens poëzie tekortschieten en een postmoderne leesstrategie nodig is om het werk succesvol te analyseren. Claes deed dit door vanuit een primair repertoire filosofen en theorieën aan te halen die met het postmodernisme geassocieerd worden, onder wie Jacques Derrida, en de nadruk te leggen op kenmerken die in dit nieuwe repertoire van belang waren. Zo gebruikte Claes intertekstualiteit als handvat voor de besprekingen van de gedichten en weidde hij uit over het gefragmenteerde ik in D’haens poëzie. (Claes, 1986, p. 13 en 35) Vernieuwing was volgens Claes daarenboven te vinden in D’haens gebruik van paradoxen. Claes is de eerste in de receptieteksten die de termen ‘paradox’ en ‘paradoxaal’ gebruikt. Volgens hem was die stijlfiguur de kern van D’haens poëzie. (Idem, p. 38) Het gebruik van paradoxen zei volgens Claes zowel iets over D’haens kijk op de realiteit (‘De werkelijkheid blijkt niet eenduidig te zijn.’ (Ibidem)) als over de aard van haar poëzie (‘Deze poëzie is meerlagig.’ (Idem, p. 9)). Met de termen ‘meerdere’, ‘meerlagig’ en ‘complex’ maakte Claes duidelijk dat er niet één correcte interpretatie van D’haens poëzie bestaat. Het gedicht is geen coherente of volmaakte entiteit waar één samenhangende betekenis uit voortkomt. Met deze stelling positioneerde Claes zich tegenover het traditionele repertoire van bijvoorbeeld Raymond Herreman. (Herreman, 1951a) Claes’ monografie is een sleutelmoment in D’haens receptiegeschiedenis omdat het de eerste tekst is die een postmoderne leeshouding voor D’haens poëzie voorstelde. Claes was niet de eerste die de term ‘postmodernisme’ aan D’haens poëzie koppelde – dit gebeurde eerder in *Yang* (De Smet, 1985, p. 23; Vandevorde, 1985, p. 52) – maar wel de eerste die halverwege de jaren tachtig een nieuw repertoire uitgebreid inzette om D’haens poëzie te interpreteren en te positioneren.

Toen in 1989 de bundel *Mirages* verscheen, namen ook andere critici een postmoderne leeshouding aan. Tegelijkertijd verscheen D’haens eerste proza-boek, *Zwarte sneeuw*. Beide boeken voedden de veranderende houding tegenover het werk van D’haen door “‘postmoderne” procedés’ te hanteren zoals ‘een uitgesproken voorkeur voor het fragmentarische, het onaffe’. (Brems & De Geest, 1991, p. 97) In 1990 publiceerde Dirk de Geest in *Ons Erfdeel* een recensie over zowel *Mirages* als *Zwarte sneeuw*. De tekst is op verschillende manieren kenmerkend voor de verschuivingen in de receptie in deze periode. De Geest gebruikte, net als Claes, termen en *mentions* die met het postmodernisme geassocieerd worden (o.a. Roland Barthes) en besteedde aandacht

aan het fragmentarische karakter van beide boeken. (De Geest, 1990, p. 264) De criticus haalde daarnaast elementen aan die Claes ook in 1986 noemde, zoals het gefragmenteerde ik, en hij beschreef D'haens gedichten als 'een plaats voor talige experimenten'. (Idem, p. 267) Ook beargumenteerde de criticus waarom eerder gehanteerde leesmethodes niet werkten voor *Mirages*. Hij liet zien dat het 'gangbare beeld dat lezers en recensenten veelal hanteren, [...] dat van Christine D'haen als uitgesproken "klassieke dichteres"' begrijpelijk is, maar in *Mirages* niet langer standhoudt.' (Ibidem) Volgens De Geest gingen 'classicistische' critici zoals Raymond Herreman en Albert Westerland in D'haens poëzie op zoek naar eenheid tussen vorm en inhoud én beschouwden ze het gedicht als één coherent geheel. Dit werd gedurende D'haens schrijverschap telkens problematischer. Het 'klassieke ideaal van een evenwichtige, geheel inzichtelijke structuur' werd steeds meer door D'haens poëzie ondermijnd: '*Mirages* vormt [...], misschien nog meer dan de vorige bundels, een duidelijk probleem.' (Ibidem) De oplossing voor dit probleem was volgens De Geest, net als volgens Claes, het aannemen van een andere leeshouding.

De teksten van Claes en De Geest maken duidelijk dat D'haen gedurende de tweede helft van de jaren tachtig en in het begin van de jaren negentig een nieuwe literaire positie werd toegewezen. T. van Deel schreef in 2003 over deze periode: '[D'haen was] geëvolueerd van een traditionele tot een misschien zelfs postmodern te noemen, tekstenverwerkende dichter, die het experiment [...] allerminst schuwde.' (Van Deel, 2003) De recuperatie van D'haen als 'postmoderne' dichter betekende echter geenszins dat in alle kritische teksten uit die tijd D'haens literair werk beschouwd werd als postmodern. Integendeel, in een groot deel van de corpusteksten uit de jaren tachtig en negentig wordt D'haen beschreven als een traditionele en klassieke dichter. D'haen bleef een positie innemen in meerdere repertoires die naast elkaar bestonden. Vooral in niet-academische media, zoals landelijke en regionale kranten, bleef een postmoderne leeshouding ten opzichte van D'haens poëzie afwezig. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de berichtgeving omtrent de toekenning van de Cultuurprijs van de Stad Gent in 1987 en de Prijs van de Vlaamse Poëziedagen in 1990. Journalisten in *De Standaard* en *De Gentenaar* berichtten in navolging van het juryrapport dat D'haen de Cultuurprijs van Gent ontving voor haar 'hooggestemde liefdeslyriek, geschreven in een beheerste traditionele vorm'. (*De Gentenaar*, 1987; *De Standaard*, 1987) Beide teksten schetsten een ontwikkeling in haar poëzie ('aanvankelijk [...] gaandeweg'), maar lieten postmoderne,

experimentele of avant-gardistische elementen buiten beschouwing. Nog opvallender is het ontbreken van zulke termen in de berichtgeving omtrent de Prijs van de Vlaamse Poëziedagen. De prijs werd D'haen toegekend voor *Mirages*, de bundel die De Geest ertoe aanzette een nieuwe leeshouding aan te nemen, maar de media legden de nadruk juist op de traditionele aspecten: '[D]e jury [bekroont] het werk van een oudere dichteres, die gedurende een kleine halve eeuw opvallend trouw is gebleven aan een traditionele poëtica.' (*Gazet van Antwerpen*, 1990)

## 6. PRIJS DER NEDERLANDSE LETTEREN

De receptie in de jaren negentig wordt gemarkeerd door een groeiende bekendheid van D'haen in Vlaanderen en Nederland. Deze ontwikkeling in de kritische ontvangst werd bepaald door de Prijs der Nederlandse Letteren ('De Prijs'), die op 28 oktober 1992 door koningin Beatrix is uitgereikt aan de dichter. Dankzij de Prijs der Nederlandse Letteren, de publicatie van een aantal prozawerken en de introductie van een postmoderne leeshouding voor D'haens literair werk, nam het aantal kritische teksten aanzienlijk toe: meer dan 40% van alle corpusteksten is gedateerd in de jaren negentig, waarvan twee bijdragen als 'sleutelmomenten' aangewezen kunnen worden. Het jurydossier van de prestigieuze Prijs der Nederlandse Letteren (Nederlandse Taalunie, 1992), dat bestaat uit de toespraak van koningin Beatrix, het dankwoord van D'haen, het juryrapport en het persbericht, maakte D'haens poëzie kenbaar aan een groter publiek en toonde D'haens gelijktijdige aanwezigheid in meerdere repertoires. Een veelvoorkomende vraag die in de reacties op de toekenning expliciet en ook impliciet werd gesteld is: op basis waarvan ontvangt D'haen De Prijs? Kenmerkend hiervoor is de titel van een artikel dat Jooris van Hulle in *De Standaard* publiceerde: 'Christine D'haen: wie werd bekroond?' (Van Hulle, 1992) Aangezien D'haen in 1992 zowel poëzie, proza, essays, vertalingen, bloemlezingen als studies op haar naam had staan en de Prijs der Nederlandse Letteren toegekend kan worden voor het hele oeuvre van een schrijver of voor een bepaald genre, vroegen critici zich af welke overwegingen ten grondslag lagen aan de keuze van de jury. In oktober 1992 verscheen het juryverslag en leek de vraag beantwoord. In de toespraak van de Nederlandse koningin Beatrix staat: 'U ontvangt de prijs vooral als dichteres, ook al weten wij uit uw proza-werken dat die vorm van schrijven u evenzeer vertrouwd is.' (Nederlandse Taalunie, 1992) De afweging die Van Hulle maakte bleef echter gelden: waren het D'haens 'meer traditionele

dichtvormen' of was het 'de intellektualistische poëzie in de jongerenlijn Spinoy, Hertmans en Van Bastelaere' (Van Hulle, 1992) die bekroond werd?

De antwoorden op deze vraag in zowel het juryrapport als in de kritische receptie na de uitreiking van De Prijs laten zien dat D'haens poëzie in de jaren negentig verschillende posities in meerdere repertoires bekleedde. In een traditioneel repertoire functioneerde D'haens poëzie als een voorbeeld van traditionele poëzie, terwijl het in een postmodern repertoire als vernieuwend werd beschouwd. Het juryrapport en het persbericht beschreven D'haens poëzie met tegengestelde termen uit beide repertoires, waaronder 'traditioneel' en 'ontraditioneel', 'archaïserend' en 'gematigde moderniteit', 'klassieke poëtica' en 'experiment'. Daarnaast stelde de jury dat D'haens poëzie zowel afzijdig stond ten opzichte van moderne literaire tendensen als overeenkomsten vertoonde met het werk van hedendaagse dichters. D'haen was volgens het juryrapport 'een geval apart' in de geschiedenis van de Nederlandstalige poëzie en een schrijver wier werk 'de literaire actualiteit [...] nauw blijkt te raken'. D'haen was een dichter die zich 'ontwikkel[de] buiten groepsvorming en literaire mode om', alsook een auteur wier 'verbindbaarheid met hoogst actuele literaire vraagstellingen in het oog springt'. Toch leek het postmoderne repertoire de overhand te hebben in het dossier. Er werd uitvoerig stilgestaan bij het 'intertekstuele vermogen van het gedicht' en de 'ontwikkeling in D'haens werk [...] waarin een traditioneel soort van interpreteerbaarheid wijkt voor beweeglijker en diffuzer mogelijkheden van betekenisvorming'. Daarnaast bevat het rapport *mentions* die met een postmoderne leeshouding geassocieerd kunnen worden, zoals 'Paul Claes' en 'Derrida', en beschrijft het D'haens gedichten als 'een poëzie die op allerlei punten raakt aan *up to date* literatuuropvattingen waarin begrippen als intertekstualiteit en postmodernisme een hoofdrol spelen'. (Nederlandse Taalunie, 1992)

De receptieteksten waarin gereageerd werd op de toekenning van de Prijs kunnen ingedeeld worden in bijdragen die een postmodern repertoire hantieren, kritische teksten die vanuit een traditioneel repertoire vertrekken en commentaren die elementen uit beide repertoires gebruiken. Enkele critici negeerden de postmoderne stempel die het juryrapport op D'haens poëzie drukte en hielden vast aan het traditionele beeld van de dichter. Deze kritische teksten bevatten de termen 'streng-classicistisch', 'klassiek-barok', 'traditioneel' en 'klassiek' en richtten de focus op het jurycommentaar dat D'haens poëzie 'weinig van doen [heeft] met wat vandaag ten onzent wordt geschreven'. (Verstraete, 1992; Dewulf, 1992, p. 15; Van Deel, 1992)



Een tweede groep critici gebruikte, net als Boon in de jaren vijftig en Kemp en Rutten in de jaren zestig, elementen uit verschillende repertoires teneinde D'haens poëzie te situeren. Bernard Dewulf typeerde D'haen bijvoorbeeld als een dichter 'die op vreemde wijze tegelijk klassiek en modern is' (Dewulf, 1992, p. 15), een journalist in *Gazet van Antwerpen* meldde dat D'haen 'een eigen, klassiek én modern geluid brengt in de Nederlandse literatuur' (*Gazet van Antwerpen*, 1992) en Guus Middag schreef over D'haens 'dubbelzinnige houding ten opzichte van de traditie'. (Middag, 1992) Tom van Deel worstelde ook met de uiteenlopende aspecten van D'haens poëzie. Hij zag in de gedichten 'iets experimenteels, door een uitbundige taalbehandeling en een bijna lichamelijk genieten van het woord, maar de grondslag van haar werk is toch gelegen in traditie'. (Van Deel, 1992) Maarten Doorman stelde op zijn beurt dat er sprake is van een 'hybride'; de combinatie van 'de meest verschillende stijlmiddelen en onderwerpen' zorgde volgens hem voor een afwisseling tussen experiment en traditie. (Doorman, 1993)

Een laatste groep critici hield vooral de voorgestelde postmoderne leeshouding aan als leidraad. Brems gaf bijvoorbeeld een intertekstuele analyse van D'haens sonnetten (Brems, 1993, p. 396), Karel Segers verwees naar De Prijs met de woorden '[e]en prijs voor moeilijke, postmoderne poëzie' (Segers, 1992) en Guus Middag stelde in het *NRC Handelsblad* dat D'haens poëzie draaide 'om actuele intertekstualiteit en hedendaags postmodernisme.' (Middag, 1992) Benno Barnard besteedde in *De Morgen* het meeste aandacht aan een 'vernieuwde' lezing van D'haens poëzie. Hij schreef over 'een geestige deconstructie' die verborgen zit in het gedicht 'Domus' en de 'postmodernistische puzzel' in het gedicht 'Daimoon megas'. (Barnard, 1993) Daarnaast profileerde hij D'haen als een dichter die voorliep op de literaire ontwikkelingen: 'Door veertig jaar geleden *daimoon* op zijn Grieks te spellen, was ze het postmodernisme eigenlijk veertig jaar voor'. (Idem) Ook een aantal nieuwe *mentions* in corpusteksten uit 1992 wekte associaties op met een postmodern repertoire. Jo Cobbaut zag bijvoorbeeld overeenkomsten tussen *Mirages* en de bundel *Het narrenschip* van Stefan Hertmans (Cobbaut, 1992) en Jooris van Hulle nam opvallend genoeg vier *mentions* op van dichters die een jaar later samen met D'haen een postmoderne groep zouden vormen in de bloemlezing *Plejade*: Ducal, Spinoy, Hertmans en Van Bastelaere. (Van Hulle, 1992)

De postmoderne leeshouding ten opzichte van D'haens poëzie die door Claes en De Geest is geïntroduceerd, door het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren werd onderstreept en in de receptie van de toekenning van de

Prijs is uitgebreid, werd in november 1993 voortgezet in de bloemlezing *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*, met gedichten van Charles Ducal, Stefan Hertmans, Dirk Van Bastelaere, Peter Verhelst, Erik Spinoy, Paul Claes en Christine D'haen. Ondanks de kleine respons op de bloemlezing en de zelden voorkomende *mention* 'Plejade' in het corpus, is het boek een sleutelmoment in de receptie van D'haens poëzie. De bloemlezing is namelijk een bevestiging van een vernieuwde zienswijze: D'haen als postmoderne dichter. Hugo Brems en Geert van Istendael, de auteurs van respectievelijk het 'Woord vooraf' en de 'Voorrede' van *Plejade*, benadrukten dat in de bloemlezing geen sprake was van een groep met een 'gezamenlijk programma'. (Van Istendael, 1993, p. VII) Toch gebruikte *Plejade*, zonder de term expliciet te noemen, een postmodern repertoire dat in de jaren negentig het centrum van het literaire veld geleidelijk innam. Volgens Van Istendael hadden de dichters bijvoorbeeld één ding gemeen, waarvoor hij de term 'intertextualiteit' gebruikte. Dit concept was niet alleen door D'haens 'mentor' Claes en door de jury van De Prijs verbonden aan D'haens gedichten, het was ook de titel van één van D'haens sonnetten in *Plejade*. Brems benadrukte in zijn inleiding dat iedere taaluiting gedoemd is te mislukken en hij sluit af met een derri-daanse opvatting over taal: 'De willekeur van ontsnappende, tomeloze betekenissen, verwijzingen en ideeën, in strijd [met] de definitieve formulering. Die ook gevreesd wordt, die er niet is.' (Brems, 1993a, p. VI) Ook gebruikte Brems een strategische formulering om de poëzie van de groep *Plejade*-dichters te onderscheiden van de poëzietendensen die lange tijd het centrum van het literaire veld domineerden, voornamelijk het nieuw-realisme en de neoromantiek: 'Dat is wat hen samenbindt: ze schrijven een poëzie die zich niet bekommert om de anekdote, die de realiteit alleen erkent als uitvalsbasis om de hemel te bestormen met het enige middel waarover de mens beschikt om met de goden in het strijdperk te treden, de taal.' (Idem, p. V)

Niet alleen de samenstellers van *Plejade* gebruikten een postmoderne repertoire, ook critici namen een postmoderne leeshouding aan om de bloemlezing kritisch te ontvangen en te positioneren. Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters schreven in de inleiding van de bloemlezing *Hotel New Flandres* dat Christine D'haen en Paul Claes 'oeuvredichters' zijn die 'tegen hun zin – maar vaak ook met stilzwijgende toestemming vanwege de extra aandacht – door de kritiek tot een bepaald paradigma [zijn] gerekend'. (Van Bastelaere *et al.*, 2008, p. 20) D'haen en Claes werden volgens de samenstellers 'nadrukkelijk als postmoderners gecast' en wel voornamelijk in één publicatie, namelijk in de bloemlezing *Plejade*. Jean-Paul den Haerynck plaatste *Plejade* ook

midden in het ‘postmoderne klimaat’ en koppelde het boek aan D’haens ‘post-modern getinte evolutie’ die zichtbaar was in haar poëzie vanaf de publicatie van *Mirages*. (Den Haerynck, 1994, p. 27-29) Hij gebruikte de bloemlezing zelfs in de titel van een artikel in *Poëziekrant* over het postmodernisme: ‘Post-moderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*’. (Idem) Anne Marie Musschoot schaarde de zeven dichters ook onder die noemer: ‘[D]e bundel toont aan hoe rijk en hoe divers de traditie van de zogenaamde post-modernisten wel is.’ (Musschoot, 1994, p. 597) De overeenkomstige kenmerken die Den Haerynck de zeven dichters toeschreef, zijn ook postmodern te noemen: ‘[Z]e zijn zich bewust van hun paradoxale levens- en artistieke visie, van de versplintering, de vermenging, het eclecticische, het autistische, de inauthenticiteit en het meta-karakter van hun poëzie.’ (Den Haerynck, 1994, p. 29) Hij benadrukte echter dat er meer sprake was van een ‘configuratie’ dan van een groep en van ‘een generatie’ kon al helemaal niet gesproken worden gezien de leeftijdsverschillen van de opgenomen dichters. Dat leeftijdsverschil – Christine D’haen was bijna veertig jaar ouder dan Peter Verhelst – is iets waar ook Brems, Van Istendael en Musschoot aandacht aan besteden. Kenmerkend voor de receptie is het feit dat de generatiekloof tussen D’haen en de veel jongere dichters in *Plejade* geen reden was om de opname van D’haens gedichten in de bloemlezing in twijfel te trekken. De samenstellers en critici beschouwden de sonnettencyclus als volwaardig onderdeel van de als postmodern voorgestelde bloemlezing. Dat was niet vanzelfsprekend. Zowel Den Haerynck als Musschoot lichtten één dichter uit de bloemlezingen die volgens hen ‘enigszins buiten de groep valt.’ (Musschoot, 1994, p. 597) Dit was niet de zeventigjarige Christine D’haen met een reputatie als (deels) klassieke en traditionele dichter. Het was Charles Ducal, die met zijn ‘zakelijk registrerende poëzie’ en ‘de trekken van een “klassiek” dichter’ volgens Musschoot het minst in het boek past. (Ibidem) Den Haerynck stelde zelfs dat ‘[Ducals] aanwezigheid in *Plejade* betwistbaar [is], tenminste als je de bloemlezing als een postmoderne constellatie wil zien’, omdat hij ‘slechts in beperkte mate postmodernistische trekjes’ toont. (Den Haerynck, 1994, p. 29)

## 7. D’HAENS GECORRIGEERDE POSITIE

Vanaf de publicatie van *Miroirs* (2002) en *Mirabilia* (2004) begonnen critici in te zien dat niet alleen de poëzie uit de latere periodes van D’haens dichterschap met een postmoderne leeshouding gelezen kon worden, maar dat haar gehele oeuvre in een complexe relatie stond tot de experimentele literatuur.

De opname van D'haens poëzie in verschillende repertoires zorgde vooral na de publicatie van *Innisfree* (2007) voor de kritiek dat D'haens oeuvre verkeerd gelabeld werd. Paul Demets stelde bijvoorbeeld: 'D'haens poëzie wordt vaak op een piëdestal geplaatst, voorzien van een goed sluitende stulp, door ze intellectualistisch of traditioneel te noemen. Daardoor krijgt ze niet de ademruimte die ze verdient'. (Demets, 2003) In 2008 deden de samenstellers van de bloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie. 1945-2005* een poging om het labelen en de onbekendheid van D'haens poëzie te 'corrigeren'. D'haens poëzie was volgens Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters 'van groter belang voor de ontwikkeling van de poëzie dan het bekendere werk van Lanoye, Van Vliet of Moeyaert'. (Van Bastelaere *et al.*, 2008, p. 16) Daarnaast onderstreepten de samenstellers de postmoderne beeldvorming rondom D'haen (Idem, p. 20 en p. 28) en droegen ze zelf bij tot dit beeld door zes van de zeven geselecteerde gedichten van D'haen te kiezen uit bundels die in de jaren tachtig en negentig de postmoderne positionering van de dichter ondersteunden: twee uit *Onyx* (1983), twee uit *Mirages* (1989) en twee uit *Merencolie* (1992). Het zevende gedicht, dat afkomstig is uit D'haens tweede bundel *Gedichten 1946-1958* (1958) en de titel 'Novgorod' heeft, werd kort na publicatie al 'modern' en 'nieuw' genoemd. (Rutten, 1967 [1961], p. 317)

## 8. POSTUUM

De terugblikken die gewijd zijn aan D'haens schrijverschap na haar overlijden op 3 september 2009 bieden een interessante kijk op de verschuivingen in de receptie van haar poëzie. De meeste necrologieën onderscheiden een 'evolutie' in D'haens dichterschap van een 'klassieke' poëzie, via een 'kentering', naar gedichten die 'minder klassiek' zijn. (Demets & Vanderstraeten, 2009, p. 41) D'haens relatie tot het postmodernisme en haar ambivalente relatie met de Vijftigers passeren ook geregeld de revue. (Musschoot, 2009, p. 104-106; Hellemans, 2009) Dat D'haen ook na haar overlijden verschillende posities innam in meerdere repertoires is te zien aan het feit dat niet alle necrologieën spreken over een evolutie of over het postmodernisme. Jan Pollet zag bijvoorbeeld in D'haens poëzie één vaste stijl: 'Christine D'haen [zou] nooit toegeven aan de grillen van de tijd. Haar leven lang bleef ze trouw aan haar classicistische opvattingen. Dat maakte haar tot een monumentale dichteres in het Nederlandse taalgebied.' (Pollet, 2009)

Patrick Peeters stond eind 2009 het uitgebreidst stil bij D'haen als postmodernist *avant la lettre*. In *nY* beschreef de criticus in een artikel met de veelzeggende titel 'De vernieuwing van het oude' hoe D'haens poëzie omarmd was tijdens 'de sterke opkomst van het postmodernisme. Deze stroming herwaardeerde een aantal elementen die aan de basis van haar poëzie liggen: intertekstualiteit (die soms in de vorm van voetnoten opgehelderd wordt), reflectie op het schrijven en het zelf, en vormvastheid.' (Peeters, 2009, p. 587) Opvallend is hoe Peeters D'haen en Claus gelijkstelt in zijn tekst. Claus en Herreman positioneerden D'haen in de jaren vijftig lijnrecht tegenover Claus, maar eigenlijk vertoonde het werk van deze 'traditioneel' en 'experimenteel' meer overeenkomsten dan de dichotomie deed vermoeden: 'Net zoals de poëzie van Claus bevat de poëzie van Christine D'haen de twee pijlers die van poëzie goede poëzie maken: traditie én vernieuwing.' (Idem, p. 586) Peeters uitte zijn verbazing over het feit dat D'haens gedichten destijds niet werden ondergebracht bij de experimentele poëzie. (Peeters, 2009, p. 585-587) De tekst laat zien hoe drastisch de verschuivingen zijn in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie. Werd D'haen in 1951 als vertegenwoordiger van het traditionele repertoire tegenover 'de experimenteel' Claus geplaatst, in 2009 wezen critici op overeenkomsten tussen het werk van de twee dichters.

## 9. DE MENTION 'HUGO CLAUS'

Om de verschuivingen in de receptie van de poëzie van Christine D'haen nader toe te lichten kunnen verschillende 'rode draden' benoemd worden. De rode draden lopen diachroon door de kritische ontvangst van D'haens poëtisch oeuvre en vormen in elkaar geweven de receptiegeschiedenis. Teneinde D'haens positie in meerdere repertoires op een gedetailleerder niveau te bespreken, richt ik mij op de ontwikkelingen van enkele fenomenen, concepten en *mentions* gedurende haar dichterschap.

Een rode draad die D'haens relatie tot de experimentelen en de postmodernen vanuit een institutioneel perspectief belicht, is de type poëzie-uitgaves die van haar hand verschenen. Brems en De Geest stelden dat in de jaren vijftig één van de verschillen tussen het traditionele en het experimentele circuit te vinden was in de publicatietypen. De traditionele poëzie werd bij gevestigde literaire tijdschriften en uitgeverijen gepubliceerd, kreeg in de literaire kritiek de meeste aandacht en werd door het publiek het meest gelezen. De experimentelen daarentegen bevonden zich in een marginale positie en publiceerden

‘[b]undels met beperkte oplage, weinig of geen verspreiding of promotie, uitgegeven in eigen beheer, in het verlengde van een tijdschrift of bij een marginale uitgeverij [en een] vrij amateuristisch en weinig gestructureerde aanpak’. (Brems & De Geest, 1989, p. 27-28) Brems en De Geest plaatsten D’haen als klassieke en maniëristische dichter in deze periode in het subsysteem van de traditionelen. (Idem: 31) D’haen past echter niet geheel in de oppositie die Brems en De Geest schetsten van de geïnstitutionaliseerde traditionelen tegenover de gemarginaliseerde experimentelen. D’haens debuutbundel *Gedichten* (1951) is uitgegeven door Snoeck-Ducaju & Zoon in Gent, maar werd niet in boekhandels verspreid of gepromoot. D’haens bundels verschenen daarna tot de jaren tachtig in een beperkte oplage bij telkens een andere uitgeverij (Meulenhoff, Heidelberg, Nijgh & Van Ditmar / Sonnevillie Press). Bovendien verkochten de bundels niet goed, kregen de publicaties relatief weinig aandacht in de literaire kritiek en was het lezerspubliek klein. Aan het eind van de jaren zeventig, na de publicatie van vier bundels, zei D’haen in een interview dat het soort poëzie dat zij schreef ‘door niemand ooit besproken wordt of geciteerd of gelezen of gekocht. Van die vorige bundel zijn geloof ik veertig exemplaren verkocht en de rest is bij De Slegte terecht gekomen.’ (Geciteerd in: Middag, 1992) Na *Onyx* (1983) werd Querido D’haens vaste poëzie-uitgever. Toch bleef de dichter ook uitgaven met een beperkte oplage publiceren bij kleine uitgeverijen (Herik, Ergo Pers, Regulierenpers, Eikeldoorpers, Brokaat) en schreven critici over de volgens hen onterechte onbekendheid van haar werk. (Berghuis, 1984; Middag, 1992; T’Sjoen, 2003; Demets, 2004; Claes, 2011) D’haens bekendste poëzie-uitgave is *Onyx*, haar ‘tweede debuut’ (Middag, 1992; Claes, 1994; Dirkmaat-Planting, 1998), die bij de gerenommeerde Nederlandse uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep verscheen. Volgens Musschoot veroorzaakte dit verzameld werk een toenemende waardering voor haar poëzie ‘bij een nieuw en jong publiek’ en vond haar werk aansluiting bij een repertoire dat richting het centrum van het veld bewoog: ‘De jonge postmodernisten van die tijd erkenden in haar een voorbeeld’. (Musschoot, 2009, p. 105) Toch bleef D’haens werk in de institutionele marge. De publicatie die haar postmodernistische positie definitief bevestigde, *Plejade*, was bijvoorbeeld een ‘ietwat eigenzinnige poëzie-uitgave’ (Musschoot, 1994, p. 596), uitgegeven door een relatief onbekende uitgeverij, PLEK vzw in Leuven, in een oplage van 450 genummerde en gesigneerde exemplaren.

De visie van critici op verwijzingen in D’haens gedichten is een rode draad die laat zien dat eigenschappen van D’haens poëzie vanuit verschillende

repertoires in verschillende mate gewaardeerd werden. Waren sommige critici in de jaren zestig van mening dat D'haen potsierlijke pastiches produceerde, in de jaren tachtig werden de verwijzingen gelezen als voorbeelden van intertekstualiteit. In 1963 publiceerde A. Marja een zeer negatieve tekst over Christine D'haen. Marja's mening kan samengevat worden als: 'Erg oorspronkelijk kan ik haar beslist niet vinden.' (Marja, 1963, p. 119) De criticus vond dat D'haens gedichten ouderwets en onorigineel zijn en enkel uit imitaties en parafrases bestaan. D'haen was volgens Marja alles behalve een moderne vrouw en haar gedichten waren 'potsierlijk' en vol 'overdaad' en 'ballast'. Enkele jaren later werd de intertekstualiteit ook negatief beoordeeld door R. F. Lissens, die haar gedichten 'pastiche' noemde. (Lissens, 1967, p. 257) De manier waarop D'haen namen en werken uit de literatuurgeschiedenis gebruikte in haar poëzie werd vanaf de jaren tachtig echter niet meer gezien als een imitatie, maar als een teken van eruditie en intellectualiteit. Intertekstualiteit zorgde er ook voor dat critici haar poëzie met het postmodernisme associeerden. Frank Hellemans stelde in 2009 bijvoorbeeld dat D'haen was omarmd door 'de jonge, postmodernistische hemelbestormers [...] als *la grand dame* die lang voor de jaren tachtig het begrip intertekstualiteit salonfähig had gemaakt.' (Hellemans, 2009)

De rode draad waar ik het uitvoerigst bij wil stilstaan is de *mention* 'Hugo Claus'. Dat de relatie tussen D'haen en Claus in de jaren vijftig complex en intrigerend was en zich afspeelde op meerdere niveaus, werd aan het begin van dit artikel duidelijk. Het 'vals marmer'-interview was echter pas het begin van een ingewikkelde verstandhouding die meer dan een halve eeuw zou duren. Het corpus kent bijna honderd *mentions* van Claus, waarbij de twee schrijvers zowel tegenover als naast elkaar worden geplaatst, op literair en extraliterair niveau, en zowel door critici als door D'haen zelf. Toen D'haen tijdens het plaatsingsdebat over haar werk aan het eind van de jaren vijftig het secundaire traditionele repertoire verliet en richting een modern en uiteindelijk postmodern primair repertoire begon te bewegen, veranderde haar positie ten opzichte van Claus. Critici begonnen in te zien dat de twee auteurs niet zoveel verschilden als aanvankelijk werd gedacht. Recensenten en academici vonden beide auteurs voorbeelden van dichters die oorspronkelijkheid waarborgden (Demedts, 1972, p. 1), die slechts in hoge uitzondering interessante kritieken kregen (De Smet, 1985, p. 48) of die verwantschap toonden door het gebruik van een 'plastische taal' (Vandevoorde, 1985, p. 52). Ook begon men zich af te vragen hoe Claus na enkele decennia terugdacht aan zijn 'vals marmer'-uitspraak. (O.a. Carette, 1984) In de jaren negentig verschenen

*mentions* van Claus in reacties op de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren aan D'haen. De prijs werd de keer vóór D'haen ook aan een dichter toegekend, namelijk aan Gerrit Kouwenaar, maar hij verschijnt als *mention* slechts één keer in de reacties op de toekenning, en enkel in een rij met eerdere winnaars. (Van Deel, 1992) Claus daarentegen, die in 1986 de prestigieuze prijs ontving (overigens niet uitsluitend voor zijn poëzie), komt in de reacties op de toekenning zeven keer als *mention* voor. De aanleidingen voor de 'association made by the reviewer' (Rosengren, 1987, p. 298) hangen geregeld samen met de *mention* 'Paul Claes'. Truus Ruiters constateerde in *de Volkskrant* bijvoorbeeld dat er een overeenkomst is tussen het gebruik van mythologie 'als vergelijkingsmateriaal en voorbeeld' in de poëzie van D'haen en Claus. Ruiters veronderstelde dat D'haen beïnvloed is door 'vriend en collega Paul Claes, die zijn dissertatie over Hugo Claus schreef.' (Ruiters, 1992, p. 3) Patrick Peeters beargumenteerde na D'haens overlijden dat Claes de poëzie van D'haen op vergelijkbare wijze positioneerde als hij met het werk van Claus had gedaan: 'Duidde Claes in [Claus'] werk op de "traditie" in de experimentele schriftuur, zo zou hij in een niet-aflatende stroom kritische stukken wijzen op het vernieuwingsgehalte van de bij uitstek traditioneel ogende poëzie van D'haen.' (Peeters, 2009, p. 586) Karel Segers gebruikte Claus zelfs als hoofdthema in zijn artikel over de kersverse laureaat. De tekst opent met: 'Toen Hugo Claus zes jaar geleden (na het roemrijke *Het verdriet van België*) uitgeroepen werd tot de beste Vlaamse auteur, vond iedereen dat vanzelfsprekend. Dat Christine D'haen nu woensdag door koningin Beatrix als zijn opvolgster wordt bekroond, heeft velen verrast.' (Segers, 1992) Het verslag van Segers' interview met D'haen eindigde ook met een extraliteraire vergelijking tussen de twee Vlaamse auteurs: 'Toen Hugo Claus vanuit de Koninklijke handen de Prijs mocht ontvangen, werd hij in de coulissen opgemerkt met een das. Uiteindelijk had "de oude vos" hem niet aan. Weet u al wat u woensdag gaat dragen?'

Interessant is hoe de *mention* 'Claus' een rol speelt bij de verschuiving in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie waarbij de receptietermen 'traditioneel' en 'klassiek' deels werden vervangen door 'experimenteel' en 'postmodern'. Halverwege de jaren tachtig werd zowel de poëzie van D'haen als die van Claus met het postmodernisme in verband gebracht. Marc De Smet noemde beide dichters onder het kopje 'Van post-modernisme tot neo-symbolisme' in zijn literatuurgeschiedenis *Droom en doen. Vlaamse poëzie 1960-1985*. D'haen en Claus schreven volgens hem poëzie waarin een 'intertekstuele mengeling', een 'wetenschappelijke achtergrond'



en ‘eruditie’ een belangrijke rol spelen. Niet alle aspecten van het poëzie-oeuvre van D’haen en Claus komen overeen, constateerde De Smet, ‘maar vele wegen leiden tot de postmoderne schriftuur.’ (De Smet, 1985, p. 129) Ook Hugo Brems en Dirk de Geest verbonden D’haen en Claus met elkaar op basis van de toepassing van “‘postmodern[e]” procédé[s]”. (Brems & De Geest, 1991, p. 97) Volgens de literatuurhistorici kon D’haens poëzie gelezen worden als postmodernistisch en ‘[o]p een wat andere manier sluit ook de recente poëzie van Hugo Claus bij dat nieuwe bewustzijn aan.’ (Ibidem) Door de associaties van D’haen en Claus met het postmodernisme, verviel de tegenstelling die in de jaren vijftig was opgekomen tussen de twee dichters in de polarisatie tussen ‘de traditionelen’ en ‘de experimentelen’. D’haen en Claus stonden dertig jaar later niet meer lijnrecht tegenover elkaar als personificaties van ‘het experimentele’ en ‘het niet-experimentele’. Sterker nog, in de jaren negentig werd D’haen steeds vaker gekenmerkt als ‘experimenteel’, waarbij de *mention* ‘Hugo Claus’ bleef opduiken. Paul Claes stelde in 1994 bijvoorbeeld over D’haens ‘Moerae’: ‘Dit onweerstaanbare gedicht zou niet misstaan in de *Almanak* van de “experimenteel” Claus.’ (Claes, 1994) Ook andersom kwam het voor: Jean-Paul den Haerynck schreef in het artikel ‘Postmoderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*’ dat een gedicht van Claus opgenomen had kunnen worden in de bloemlezing *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*, waar gedichten van D’haen in stonden en die als postmodern werd ontvangen. (Haerynck, 1994, p. 29) Jos Joosten stelde vier jaar later dat het ‘overdreven’ was om D’haen als ‘een exponent van het traditionele’ tegenover Claus te plaatsen. Vooral ‘in de gebruikte stof’ waren er ‘raakpunten’ tussen beiden. Volgens Joosten zag men vanaf de jaren tachtig in dat D’haen niet zoveel verschilde van de ‘ingeburgerde “experimentelen”’ als daarvoor werd gedacht. (Joosten, 1998, p. 9) Ook Guus Middag beweerde dat D’haen indertijd even ‘lichamelijk’ schreef als de Vijftigers. (Middag, 1992) Hans Groenewegen was het meest expliciet in zijn vergelijking tussen D’haen en de experimentelen, toen hij in 2005 de vraag stelde: ‘[W]aarom is D’haen niet de Keizerin der Vijftigers geworden?’ (Groenewegen, 2005, p. 77)

Zoals vaak bij uitspraken over de receptie van D’haens poëzie is een nuanceering op zijn plaats. De receptieteksten uit het corpus wijzen namelijk ook verschillen aan tussen het werk van D’haen en Claus. Joosten stelde Claus’ ‘totale vrijheid’ bijvoorbeeld tegenover D’haens ‘ambachtelijke vormbeheersing’ (Joosten, 1998, p. 9), Hans Berghuis benadrukte het verschil tussen de verkoopcijfers van het werk van D’haen en Claus (Berghuis, 1984) en anderen

bleven vasthouden aan de tegenstelling tussen de auteurs die in de jaren vijftig was ontstaan. (O.a. Van den Hooff & Meijer, 1996, p. 127)

Niet alleen critici, ook D'haen zelf gebruikte *mentions* van Claus als strategisch middel om zichzelf te positioneren in het literaire veld. Vanaf het begin van de jaren negentig verscheen de *mention* 'Claus' in (uitsluitend schriftelijke) interviews met D'haen, waarbij de *mention* bijna altijd door D'haen zelf werd geïnitieerd. Ze zette Claus bijvoorbeeld in om te beargumenteren waarom haar poëzie onterecht als ontoegankelijk of moeilijk werd bestempeld. Bijvoorbeeld: '[I]k vind mijn gedichten makkelijker dan die van Hugo Claus, echt waar. Bij mij kun je het meestal nog vinden in een woordenboek, bij Claus vaak niet.' (Vandenbroucke, 1992, p. 132) Ook over de opvatting dat haar poëzie minder modern was dan die van Claus probeerde D'haen te 'onderhandelen': 'Dat is toch een moderner auteur dan ik, heeft men altijd gezegd. Wel, álles is mythologie in het werk van Claus, zijn poëzie, zijn proza en zijn theater.' (Ruiter, 1992, p. 3) Interviews laten ook zien dat D'haen zich strategisch positioneerde als 'anders dan Claus'. In 2000 wees ze bijvoorbeeld op hun verschillende benadering van de traditie: 'Ik ben inderdaad meer traditiegetrouw dan Hugo Claus. Die had toen die traditie overigens niet zo gelezen als ik. Ik oordeel niet: Claus heeft een totaal ander leven geleid, zeer gedurfd creatief.' (Cornet, 2000, p. 9) In 2005 kaartte ze het verschil aan in hun schrijfproces. Paul Demets vroeg: 'In de verzamelde gedichten, *Miroirs*, valt op dat u bijna niets aan uw gedichten gewijzigd hebt. U herschrijft ze niet?' Waarop D'haen antwoordde: 'Claus doet dat wel, ik niet. Een gedicht zit in een tijd, in een context. Het is breiwerk en het hele werk komt los als ik aan een steek trek.' (Demets, 2005, p. 69) Ook over het verschil in status sprak D'haen, waarbij ze zich zowel kritisch als lovend uitsprak over de dichter: 'Om de zoveel jaar moet een schrijver een groot boek publiceren dat de wereld anders bekijkt dan voordien. Hugo Claus is zo iemand, als dichter. Gelukkig weet hij zelf dat hij bij wijze van spreken een groot dichter is. Al is zijn poëzie niet volmaakt. Eén gedicht benadert voor mij de perfectie: "Het Panamakanaal". Is dat genoeg om een groot dichter te zijn? Misschien wel.' (Idem, p. 70)

Geregeld haalden critici een fragment uit D'haens autobiografische roman *Zwarte Sneeuw* (1989) aan om de relatie tussen D'haen en Claus te illustreren: 'Mijn enige conversatie met Hugo Claus. Hij: "Je haar zit niet goed." Ik: "Ik weet dat."' (Segers, 1992; Joosten, 1998, p. 9; Van den Hoof, 2010, p. 42) Het is een anekdote die D'haens relatie tot Claus mijns inziens goed samenvat: afstandelijk en tegelijkertijd persoonlijk, onafhankelijk maar onlosmakelijk met

elkaar verbonden, vol spanning maar toch luchtig. D'haen geeft een gestileerde, humoristische en gefictionaliseerde situatie weer – want het is moeilijk voor te stellen dat dit werkelijk het enige gesprek is dat D'haen en Claus ooit hebben gevoerd – waarmee D'haen zichzelf strategisch ver weg en onafhankelijk positioneert tegenover Claus. D'haen lijkt haar *posture* te willen vormgeven als losstaand en niet beïnvloed door haar collega-dichter. 'Het is duidelijk met enige trots dat zij meldt dat haar contact met Vlaanderens alom erkende grootste dichter zo beperkt bleef.' (Joosten, 1998, p. 9) Dit hangt samen met uitspraken van D'haen waarin ze haar onafhankelijke positie in het literaire veld benadrukt, bijvoorbeeld door te onderstrepen dat ze een eenzaam mens is en nooit tot een groep behoorde. Regelmatig gebruikte ze haar studietijd in Edinburgh (1949-1950) als reden dat ze niet door Claus en andere Vlaamse experimentelen of de Vijftigers in Nederland was beïnvloed. 'Ik wilde tot geen groep behoren, ik las geen tijdschriften, vernam niets over de experimentelen. [...] In 1949 vertrok ik naar Edinburgh: nu hoorde ik niets meer over de Nederlandstalige wereld, ik las en bestudeerde uitsluitend de Engelse literatuur.' (Brems & De Geest, 1988, p. 198) Toch kan D'haen niet in zulke grote mate afgezonderd zijn geweest van Claus. Het feit dat D'haen poëzie van Claus naar het Engels vertaalde laat bijvoorbeeld een moment van toenadering zien, dat ook zo door critici is opgevat. (Leyman & Cottyn, 2009) Na het overlijden van D'haen schreef Hedwig Speliers een 'In Memoriam' over D'haen in *Poëziekrant*, waarin hij de denkbeeldige 'Parnassusvaart' van de dichter naar het hiernamaals beschreef. Op deze abstracte plek plaatste Speliers D'haen en Claus naast elkaar: 'Toen de tijd was aangebroken voor het Groot diner, wees Apollo de pas aangekomen Dichteres een plaats aan tussen Guido Gezelle en Hugo Claus.' (Speliers, 2009, p. 58-59) De vele 'Claus'-*mentions* in de receptie van D'haens poëzie, vanaf de eerste teksten in de jaren vijftig tot de berichtgeving na haar overlijden, en zowel in opmerkingen van critici als in uitspraken van haarzelf, relativeren het beeld van een dichterschap dat lijnrecht tegenover en onafhankelijk van het werk van Claus bestond.

## 10. DEMON VAN DE POËZIEKRITIEK

Een onderzoek naar de verschuivingen in de receptie van de poëzie van Christine D'haen laat op basis van polysysteemtheoretische inzichten zien dat D'haen vanaf haar debuut tot de dag van vandaag verschillende functies vervult in meerdere repertoires. Werd D'haens poëzie in het begin van haar

dichterschap met een traditioneel repertoire benaderd, in de latere periodes overheerst een postmodern repertoire. Sloten experimentele dichters als Hugo Claus en traditionele critici als Raymond Herreman haar in de jaren vijftig buiten een experimenteel repertoire, vanaf halverwege de jaren tachtig bevond D'haen zich mede door de introductie van een postmoderne leeshouding door Paul Claes en Dirk de Geest, het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren en de bloemlezing *Plejade* in een avant-gardistische positie. Na haar overlijden werd D'haen vergeleken en gelijkgesteld met experimentele dichters tegenover wie ze eerder als symbool van 'de traditionelen' was geplaatst. Een analyse van de *mention* 'Hugo Claus' geeft een kijk op deze ambigue relatie met de experimentelen. De ontwikkeling van 'traditioneel' naar 'postmodern' is in de receptiegeschiedenis van D'haens poëzie echter niet rechtlijnig. Gedurende D'haens dichterschap gebruikten critici een combinatie van elementen uit verschillende repertoires om de poëzie kritisch te ontvangen. De variatie van tegengestelde termen in de kritische receptie, waaronder 'traditioneel' en 'ontraditioneel', 'klassiek' en 'antiklassiek', 'archaïserend' en 'modern', 'classicistisch' en 'experimenteel', 'ouderwets' en 'vernieuwend', 'classica' en 'postmodernist', is hier een indicatie van. D'haens poëzie is moeilijk te lezen, moeilijk te duiden en vooral moeilijk te plaatsen, blijkt uit de constante worsteling van critici met haar poëzie. Benno Barnard formuleerde op 5 februari 1993 zijn frustratie in *De Morgen*. Met een verwijzing naar D'haens bekendste gedicht sprak hij de dichter aan op wat ze critici met haar gedichten aandeed: 'O demon van de poëziekritiek!' (Barnard, 1993)

## Literatuurlijst

- Andringa, E. & Levies, S. & Sanders, M.** (2006). 'Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)'. *Nederlandse Letterkunde*, 11/3: 197-210.
- Barnard, B.** (1993). 'Demonische gedachten. Over de poëzie van Christine D'haen'. *De Morgen*, 5 februari 1993.
- Berghuis, H.** (1984). 'Een monument voor Christine D'haen. Grootste Vlaamse dichters krijgt weinig aandacht'. *Het Belang van Limburg*, 30 april 1984.
- Boon, L.P.** (1951). 'Ook Christine D'haen?'. *Vooruit*, 12 oktober 1951. In Boon, L.P. (1967). *Geniaal... maar met te korte beentjes*. Ten Berg/Aalst: Herwig Leus.
- Brems, H.** (1993). 'En het zong'. *Dietsche Warande en Belfort*, 138/ 3: 392-398.
- Brems, H.** (1993a). 'Woord vooraf'. In Brems, H. & Van Istendael, G. (1993). *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*. Leuven: PLEK vzw, p. V-VI.
- Brems, H.** (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker.

- Brems, H. & De Geest, D.** (1988). 'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*. Katholieke Universiteit Leuven, Afdeling Nederlandse Literatuurstudie. Leuven/Amersfoort: Acco.
- Brems, H. & De Geest, D.** (1989). 'Barbaar in mijn mond'. *Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*. Katholieke Universiteit Leuven, Afdeling Nederlandse Literatuurstudie. Leuven/Amersfoort: Acco.
- Brems, H. & De Geest, D.** (1991). 'Opener dan dicht is toe'. *Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Katholieke Universiteit Leuven, Afdeling Nederlandse Literatuurstudie. Leuven/Amersfoort: Acco.
- Buelens, G.** (2001). *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen/Gent: Van Tilt/KANTL.
- Carette, H.** (1984). 'Christine D'haen. Echt of vals marmer?' *De Nieuwe*, 17 mei 1984.
- Claes, P.** (1986). *De Kwadratuur van de Onyx. Over de dichtkunst van Christine D'haen*. Leidse Opstellen 1. Leiden: Dimensie.
- Claes, P.** (1994). 'Christine D'haen. Kritische beschouwing'. *Kritisch Literatuur Lexicon*. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.
- Claes, P.** (2011). 'De laatste beker. Christine D'haens poëtisch testament'. *Poëziekrant*, 35/8: 32-34.
- Cobbaut, J.** (1992). 'Christine D'haen, 'genoemd meisje en vrouw': Driejaarlijkse Prijs der Nederlandse Letteren'. *HV*, 25 juni 1992.
- Cornet, P.** (2000). "Een stijl zoek ik mij, in een stijlloze tijd". *Poëziekrant*, 24/1: 6-10.
- D'haen, C.** (Kristien D'haen) (1948). 'Abailard en Heloys'. *Dietsche Warande en Belfort*, 93/2: 65-75.
- De Geest, D.** (1990). 'Geen enkel kaartje afstaan. Verrassend nieuw werk van Christine D'haen'. *Ons Erfdeel*, 33/2: 263-267.
- De Gentenaar** (1987). 'Kultuur, Nederlandse literatuur, studie. Drie Gentse prijzen'. *De Gentenaar*, 23 december 1987.
- De Ridder, M.** (2003). 'Van Golfslag tot Arkprijs. Het opmerkelijke debuut van Christine D'haen in de Vlaamse letteren'. *Spiegel der Letteren*, 45/3: 217-238.
- De Smet, M.** (1985). *Droom en doen. Vlaamse poëzie 1960-1985*. Heule: Yang.
- De Standaard** (1987). 'Christine D'haen wint Kultuurprijs van Gent'. *De Standaard*, 24 december 1987.
- Demedts, A.** (1972). 'Moderne Vlaamse dichtkunst. Christine D'haen'. *De Periscoop*, 21/7: 1-3.
- Demets, P.** (2003). 'Het zinnelijke verweer van Christine D'Haen'. *Knack Magazine*, 28 mei 2003.
- Demets, P.** (2004). 'Met hand en tand. Drie merkwaardige bundels van drie vrouwen, zowat tegelijkertijd. Wie horen we nog klagen?' *Knack Magazine*, 3 maart 2004: 66-67.

- Demets, P.** (2005). “‘De wereld vraagt om exegese’ Christine D’haen over een leven van lezen, kijken en schrijven”. *Knack Magazine*, 5 januari 2005: 68-71.
- Demets, P. & Vanderstraeten, M.** (2009). ‘Ode aan een buitengewone dichteres. Paul Demets en Margot Vanderstraeten staan stil bij de dood van Christine D’haen (1923-2009)’. *De Morgen*, 9 september 2009.
- Den Haerynck, J.-P.** (1994). ‘Postmoderne poëzie in Vlaanderen. Van *Twist met ons* tot *Plejade*’. *Poëziekrant*, 18/5: 27-36.
- Derluyn, E.** (1977). ‘Christine D’haen: De ring nog niet gesloten’. *Ons Erfdeel*, 20/4: 628-629.
- Detrez, M. & De Vos, L.** (2010). ‘Struinend langs erezerken’. In De Vos, L. (red.) (2010). *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*, Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter, p. 17-27.
- Dewulf, B.** (1992). ‘Een stem van altijd. Prijs der Nederlandse Letteren voor Christine D’haen’. *De Morgen*, 24 juni 1992.
- Dijkvogel, F.** (1951). ‘De schrijver van De Metsiers. Hugo Claus. Ze klagen en zeuren in Vlaanderen’. *De Periscope*, 1/6: 1.
- Dirkmaat-Planting, M.** (1998). ‘Grafgedichten Christine D’haen gebundeld in eerste boek Brokaat’. *NNC*, 28 november 1998.
- Doorman, M.** (1993). ‘Koppig allegaartje van Christine D’haen’. *De Volkskrant*, 3 september 1993.
- Even-Zohar, I.** (1990). ‘Polysystem Theory’. *Poetics Today*, 11/1: 1-94.
- Fens, K. & d’Oliveira, J. & Oversteegen, J.J.** (1974a). *Literair Lustrum I. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*. Amsterdam: Athenaeum Paperback.
- Fens, K. & d’Oliveira, J. & Oversteegen, J.J.** (1974b). *Literair Lustrum II. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam: Athenaeum Paperback.
- Gazet van Antwerpen** (1990). ‘Basiel De Craeneprijs en de prijs van de Vlaamse Poëziedagen’. *Gazet van Antwerpen*, 12 maart 1990.
- Gazet van Antwerpen** (1992). ‘Driejaarlijkse Prijs der Nederlandse Letteren voor Christine D’haen’. *Gazet van Antwerpen*, 12 oktober 1992.
- Groenewegen, H.** (2005). ‘Genot als drijfveer, een rêverie’. In Groenewegen, H. (2005). *Overvloed. Kritieken en kronieken over poëzie*. Nijmegen: Vantilt, p. 67-80.
- Hellemans, F.** (2009). ‘Mchtig demon’. *Knack Magazine*, 10 september 2009.
- Herreman, R.** (1951a). ‘De Dichteres Christine D’Haen’. *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*. Gent: Drukkerij N.V. Erasmus.
- Herreman, R.** (1951b). ‘Vals marmer?’ *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, V: 1091.
- Jonckheere, K.** (1957). ‘De Ark van het Vrije Woord’. *De Groene Amsterdammer*, 21 juli 1957. In De Vos, L. (red.) (2000). *Een Onberaamd Verbond. 50 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*. Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter, p. 43.

- Joosten, J.** (1998). 'Hel en hemel revisited. Het verschil tussen Dante en D'haen'. *De Standaard*, 10 december 1998.
- Kemp, B.** (1963). *De Vlaamse letteren tussen gisteren en morgen 1930-1960*. Hasselt: Heidelberg.
- Leyman, D. & Cottyn, H.** (2009). 'Vlaamse schrijfster Christine D'haen (85) overleden'. *De Papieren Man*, 3 september 2009, [http://papierenman.blogspot.be/2009/09/vlaamse-schrijfster-christine-dhaen-85\\_03.html](http://papierenman.blogspot.be/2009/09/vlaamse-schrijfster-christine-dhaen-85_03.html) (geraadpleegd op 30 oktober 2014).
- Lissens, R.F.** (1967). *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*. Brussel/Amsterdam: Elsevier.
- Marja, A.** (1963). 'Dichten uit protest. Christine D'haen, Catharina van der Linden, Catharina Kortensbos'. *Poëzieproeven. Over dichters, gedichten, beweegredenen, resultaten*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen n.v.
- Middag, G.** (1992). 'Het mythische huishouden van Christine D'haen. Portret van de winnares van de Prijs der Nederlandse Letteren'. *NRC Handelsblad*, 23 oktober 1992.
- Musschoot, A.M.** (1994). 'Plejade'. *Ons Erfdeel*, 37/4: 596-597.
- Musschoot, A.M.** (2009). 'In Memoriam Christine D'haen'. *Jaarboek van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*: 104-106.
- Naaijken, T.** (2006). 'Tekstmobiliteit en culturele dynamiek. Vertalingen als lakmoesproef". In De Clerq, M. & Toremans, T. & Verschueren, W. (eds.) (2006). *Tekstmobiliteit en Culturele Overdracht*. Leuven: Leuven University Press, p. 15-26.
- Nederlandse Taalunie** (1992). 'Juryrapport Prijs der Nederlandse Letteren 1992'. Nederlandse Taalunie, 28 oktober 1992.
- Peeters, P.** (2009). 'Untimely Meditations/"[De vernieuwing van het oude]" In memoriam Christine D'haen (1923-2009)'. *nY*, 2009/4: 585-587.
- Pollet, J.** (2009). 'Dat was wel even anders in 1830'. *Versindaba*, 8 september 2009. <<http://versindaba.co.za/2009/09/08/nuusbrief-2-de-contrabas/>> [17 november 2013].
- Rosengren, K.E.** (1987). 'Literary criticism: future invented'. *Poetics*, 16/3-4: 295-325.
- Ruiter, T.** (1992). 'Je kunt mij niets verwijten dan mijn leeftijd'. *De Volkskrant*, 12 juni 1992.
- Rutten, M.** (1967 [1961]). 'Herwig Hensen en Christine D'haen'. *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, XIV, 'Nederlandse dichtkunst. Achterberg en Burssens voorbij'. Hasselt: Heidelberg, p. 299- 318.
- Segers, K.** (1992). 'Christine D'haen wint Prijs der Nederlandse letteren. "Hoe oud ik ook ga worden, kunnen dichten zal ik nooit"'. *Het Belang van Limburg*, 27 oktober 1992.
- Speliers, H.** (1963). 'De schrijver en zijn kritikus'. *De Periscoop*, 12/1-2.

- Speliers, H.** (1992). 'L'enseigne du Gersaint. Over het magnum opus van Christine D'haen'. *Kruispunt*, 33/148: 23-60. [Eerder in twee delen en ingekort gepubliceerd in: *Poëziekrant*, 12/2: 14-16 en *Poëziekrant*, 12/3: 12-14.]
- Speliers, H.** (2009). 'Parnassusvaart van Christine D'haen'. *Poëziekrant*, 33/6: 58-59.
- T'Sjoen, Y.** (2003). 'Met liefde geschreven. Verzamelbundel van Christine D'haen'. *Standaard der Letteren*, 10 april 2003.
- Vaessens, T. & Joosten, J.** (2003). *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Vantilt.
- Vandevoorde, H.** (1985). 'Gedolven gedichten'. *Yang*, 21/123: 51-53.
- Van Bastelaere, D. & Jansen, E. & Peeters, P.** (2008). *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie 1945-2005*. Gent: Poëziecentrum.
- Van de Voorde, U.** (1966). 'Apologie van Christine D'haen. "Vanwaar zal ik u lof toezingen?"'. *De Spectator*, maart 1966.
- Van den Hoof, M.** (2010). "'Je haar zit niet goed." "Ik weet dat." Over de humor in het proza van Christine D'haen'. In De Vos, L. (red.) (2010). *Buiten het bereik van Farisese handen. 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*, Antwerpen: De Vrienden van de Zwarte Panter, p. 39-47.
- Van Deel, T.** (1992). 'D'haen met Prijs Letteren bekroond'. *Trouw*, 26 juni 1992.
- Van Deel, T.** (2003). 'Echo's die elkaar tegenspreken, haten en liefhebben'. *Trouw*, 11 januari 2003.
- Van der Hoeven, J.** (1991). *Christine D'haen. Een monografie*. Torhout: Vereniging van West-Vlaamse Schrijvers.
- Van der Perre, R.** (1983). 'Christine D'haen. Een inleiding tot haar poëzie'. In Van der Perre, R. (1983). *Oostvlaamse Literaire Monografieën* (overdruk uit *Kultureel Jaarboek Provincie Oost-Vlaanderen Bijdragen Nieuwe Reeks* 22).
- Van Hulle, J.** (1992). 'Christine D'haen: wie werd bekroond?'. *De Standaard*, 25 juni 1992.
- Van Istendael, G.** (1993). 'Voorrede (intertextueel natuurlijk)'. In Brems, H. & Van Istendael, G. (1993). *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*. Leuven: PLEK vzw, p. VII-XIII.
- Van Renssen, F.** (2011). '*Lezer, er zijn ook Belgen!*' *Interactie tussen de Nederlandse en Vlaamse literatuur via literaire kritiek en uitgeverij (1980-1995)*. Nijmegen: Radboud Universiteit.
- Verstraete, E.** (1992). 'Christine D'haen toetst haar leven aan "Duizend-en-drie" vrouwen. Tweede autobiografisch prozaboekje is weer poëzie'. *Gazet van Antwerpen*, 28 maart 1992.