

Die *grande dame* van die Vlaamse poësie: Christine D'haen (1923–2009) Tot lof van 'n vroulike stem

Zandra Bezuidenhout

Abstract

Christine D'haen lent exceptional lustre to contemporary Flemish poetry. Her death in September 2009 presents an excellent opportunity to honour her contribution to the literary canon of the Low Countries by introducing her work to a wider circle of readers in South Africa. Having won numerous awards for both her poetry and poetry translations, she was laureated for her biography on Guido Gezelle, as well as for her comprehensive anthology of poems by and about women and for her autobiographical prose. In 1992 she became the first woman to receive the prestigious Prijs der Nederlandse Letteren. She continued writing well into her old age, producing several new titles after the publication of her collected poems (Miroirs, 2002), until her oeuvre was concluded with Innisfree in 2007. Due to the unique properties of D'haen's poetry, it resists categorisation and stands outside any particular school or tradition. This article contextualises her position as a woman poet in the Dutch-speaking world since the second half of the previous century. A number of her poems are analysed to illustrate how her distinctive voice enhanced the scope and character of women's poetry in her home country and beyond.

Opsomming

Christine D'haen het besondere luister aan die Vlaamse poësie verleen. Haar afsterwe in September 2009 bied die geleentheid om haar te huldig vir haar bydrae tot die literêre kanon van die Lae Lande deur haar werk aan 'n groter lesersgroep in Suid-Afrika bekend te stel. Afgesien van die talryke toekennings vir haar poësie en poësievertalings en haar biografie oor Guido Gezelle, is sy bekroon vir haar omvattende bloemlesing van gedigte oor en deur vroue en haar outobiografiese prosa. In 1992 was sy die eerste vrou wat die gesogte Prijs der Nederlandse Letteren verower het. Sy het tot in haar rype ouderdom voortgegaan om te publiseer, en ná haar versamelbundel (*Miroirs*, 2002) het etlike nuwe titels gevolg, tot haar oeuvre in 2007 met *Innisfree* afgesluit is. Die unieke eienskappe van haar digkuns verklaar waarom dit nie binne 'n bepaalde kategorie ingedeel kan word nie en los staan van enige stroming of tradisie. Hierdie artikel kontekstualiseer D'haen se posisie as vrouedigter in die Nederlandse taalgebiede gedurende tweede helfte van die vorige eeu. Met behulp van 'n aantal gedig-analises word aangetoon hoe haar eiesoortige stem die aard en omvang van die poësie van vroue binne en buite haar geboorteland verryk het.

Inleiding

By D'haen se ontvangs van die Anna Bijns-prys vir 1991 – 'n toekening ter bevordering van die vroulike stem in die Nederlandse literatuur – rapporteer Paul Claes (1992): "Uit alles blijkt dat het oeuvre van Christine D'haen uniek is in de Nederlandse letteren. Haar poëzie kenmerkt zich door een ongewone eruditie, een groot poëzie-technisch vernuft, een enorme taalrijkdom en een vrouwelijke verbeeldingskracht van een ongeziene zinnelijke en zintuiglijke geladenheid." Anne Marie Musschoot (1992), 'n Vlaamse literator en jurievoorsitter by die uitreiking van die Prijs der Nederlandse Letteren aan Christine D'haen, wys daarop dat hierdie digter se werk reeds met die eerste oogopslag nouliks verbindingsmoontlikhede bied met wat in die res van die Nederlandse poësie nagestreef word. Dit staan los van modieuse literêre strominge, maar bring 'n opvallende persoonlike sintese van sintuiglike en intellektuele elemente tot stand. Daar is al na D'haen verwys as die merkwaardigste Nederlandstalige vrouedigter van die afgelope halfeeue (*The Low Countries 1993–1994*) en sy word deur Paul Demets (2003) beskou as "een van de meest bepalende naoorlogse vrouwelijke dichters van het Nederlandse taalgebied en ver daarbuiten". Daarby is T'Sjoen (2003) van mening dat "haar poëzie tot het beste behoort van wat de afgelopen decennia in ons taalgebied is geschreven". Talle van haar gedigte, soos "Domus", "De mol" en "Zee-interlude" wat hierna bespreek word, het reeds klassieke status in die Nederlandse poëtieskat verwerf.

D'haen staan veral bekend as 'n digter wat die tradisionele vormgewing met postmoderne elemente inkleef. Daarby ontplooi sy die volle arsenaal van poëtiese middele om gedigte te skryf wat sowel tegnies as esteties bevredig. Die klankrykheid en ritmiek van haar verse, tesame met 'n rykdom aan beelde en metaforiek, dra hiertoe by. Haar werk is genuanseerd en sy handhaaf 'n fyn balans tussen humor en erns, aardsheid en vergeesteliking. Self sê sy in hierdie verband: "Poëzie bestaat slechts bij de gratie van contradictie, van weerbarstige pracht" (Claes 1986:9). Sy beskou die gedig as 'n toestand van betowering en die digter as 'n siener (Vonck 1994), sodat Vandevoorde (2000:175, 178) haar tereg 'n eietydse mistikus noem. Vir my berus die voortreflikheid van haar werk nie alleen op 'n kombinasie van kunsgrepe waarmee sy die klassieke met die eietydse verweef nie, maar op die raaiselagtigheid, selfs magiese kwaliteit, van haar poësie, waardeur dit bo alles beantwoord aan die eis van ontroering.

Haar deurbraak as vrouedigter en die uitsonderlike posisie wat sy mettertyd onder haar land-, taal- en tydgenote sou verwerf, vorm die vertrekpunt van 'n gesprek waarin raakpunte tussen die literatuur, kultuurstudies en vrouestudies aan die lig kom.

Aanvang van 'n oeuvre

D'haen het reeds in die laat veertigerjare poësie begin publiseer toe dié genre nog nie op groot skaal deur Vlaamse vroue beoefen is nie, en vroueskrywers in die Lae Lande groter erkenning vir hul prosa as vir hul digkuns gekry het. Aanvanklik het D'haen se gedigte oor 'n periode van tien jaar in literêre tydskrifte verskyn, maar selfs ná haar amptelike bundeldebuut met *Gedichten 1946-1958* (D'haen 1958)¹ sou haar werk nie onmiddellik bekend raak nie. Volgens Meijer (1988:9) is vrouedigters van die Nederlandse taalgebiede in die vyftiger- en sestigerjare van die vorige eeu dikwels verontagsaam toe die aandag hoofsaaklik uitgegaan het na die meer eksperimentele en sensasionele werk van die dominante (oorwegend manlike) Vijftiger-beweging. Tog blyk dit uit D'haen se vroeëre bundels uit die vyftiger- en sestigerjare dat sy reeds op daardie stadium

'n eiesinnige digter was wat nie gekroom het om die destydse aard en verwagtinge van "damespoësie" te deurbreek nie. Haar gedigte was uit die staanspoor intellektueel, dig gekomponeer en seksueel eksplisiet vir daardie tyd, en het getuig van besondere erudisie. Sy was 'n voorloper van die meer gedurfde en kragtige vrouepoësie wat teen die einde van die twintigste eeu en daarna algemeen sou word. Sy volg van meet af aan haar eie weg deur 'n liriese subjek met 'n sterk teenwoordigheid te konstrueer, en toon haar veelsydigheid deur 'n verskeidenheid vormvariante haar eie te maak. Veel later sou daar begrip ontstaan vir die feit dat D'haen in haar aanwending van tradisionele elemente en klassieke vorme gerig was op 'n rykheid van tema en vorm wat put uit uiteenlopende bronne van kuns en literatuur. Sy sou haarself hierdeur bewys as 'n vroeë en meesterlike eksponent van intertekstualiteit.

'n Tweede debuut

Dit was eers ná D'haen se "tweede debuut" met *Onyx* (1983), 'n versamelbundel met 'n keur uit haar vroeëre werk, aangevul deur 'n aantal nuwe verse en in Nederland uitgegee deur Johan Polak, dat sy in die Lae Lande 'n sterk posisie as digter sou begin beklee. Met die verskyning en wyer verspreiding van *Onyx*, wat volgens Middag (1992) eers deur feministiese en later in breër kringe ontdek is, sou 'n breër korps lesers en kritici in Vlaandere en Nederland onder die indruk van haar werk kom. Dit het mettertyd geblyk dat sy ten spyte van haar voorliefde vir ouer vorme en 'n taalgebruik wat afwyk van dié van haar tydgenote, aangrypende gedigte skryf wat nie as oudmodies bestempel kan word nie. Op die flapteks van *Merencolie* (D'haen 1992) noem Paul Claes dat D'haen met haar ongewone vormbesef die digkuns van die verhewe formaat weer in ere herstel het; en dat die sintuiglike prag van die klank, die draagwydte van die ryk woord, die labirintiese sintaksis van die volsin en die vlug van die verbeelding haar werk tot 'n "feest voor geest en zinnen" maak.

Deur haar eiesoortige taalaanwending en die benutting van haar kennis van ou kulture skep sy 'n wêreld wat ver bo die persoonlike ervaring uitstyg. Sowel alledaagse gebeurtenisse soos die uitvoering van huislike pligte, as meer ingrypende belewenisse soos die liefde, geboorte en dood, word binne 'n historiese en mitiese perspektief gesitueer. Hierdeur demonstreer D'haen hoe sy die ervaringe wat volgens konvensie hoofsaaklik met vroue geassosieer en as minder belangrik geag is, deur middel van taal en simboliek met 'n ruimer konteks verweef. Dit is hierdie aspek van haar werk wat nuut was in die poësie van Vlaamse vroue, en waardeur sy, soos Ida Gerhardt in Nederland, deur haar intellektuele aanpak 'n belangrike bydrae daartoe sou lewer om die vroeë persepsie van sogenaamde "vrouedigkuns" as beperk, emosioneel, voorspelbaar, toeganklik en beuselagtig te weerlê.

Die vrou as fokus

Op 'n vraag van Paul Claes (2003:53) oor hoe sy haar eie bydrae tot die geskiedenis van die Nederlandstalige poësie sien, antwoord D'haen: "Mijn eigen inbreng: anders dan de anderen, waardevol, het vrouwelijk aspect van het menszijn. En een ook in de West-Europese poëzie nieuwe en belangerijke tematiek: de wereld dicht en ver overzien door de vrouw."

In die voorwoord tot *Ik ben genoemd meisje en vrouw* (D'haen 1980), 'n bloemlesing met 500 gedigte oor en deur vroue wat deur D'haen saamgestel is, verdedig sy die waarde van 'n publikasie van dié aard as volg: "Omdat poëzie een

van de belangrikste wijzen van kennen is, is de in poëzie gekende vroue waar en echt." So 'n oënskynlike waarheidsaanspraak omtrent die wesenwaard en kenbaarheid van vroue mag uit 'n feministiese oogpunt as aanvegbaar beskou word. Dit kan egter ook vertolk word as 'n bevestiging dat die groot versameling verse, danksy hul uiteenlopende aard en deur die bemiddeling van hul poëtiese seggingskrag, moontlikhede open om die veelkantige aard van vroue, en visies op vroue, sigbaar te maak. Hierin sou D'haen se siening aansluit by die inklusiewe perspektief van die postfeminisme. Dieselfde bloemlesing is later bygewerk in 'n heruitgawe getiteld *Het geheim dat ik draag. 500 Gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde* (D'haen 1998c).

Demets (2003) se opmerking dat D'haen die werklikheid met 'n "onmiskienbaar vrouelike perspektief" bekijk, is nie by implikasie 'n verminderende waardeoordeel nie. D'haen sê ook self dat sy daarvan bewus is dat sy as vrou skryf, en dat manlike skrywers immers nie die vroulike perspektief kán bied nie. Hierin sluit sy aan by die opvatting van Franse feministe soos Cixous en Irigaray (lg. gebruik die beeld van die *speculum* waarmee vroue inwendig ondersoek word) in die versameling van Tong (1998:200, 202) wat argumenteer dat vroue doelbewus oor hul menswees en ervaringswêreld, selfs op narcissistiese wyse, moet nadink en hulself op hul eie manier in hul werk moet inskryf. D'haen doen dit onder meer deur aan mitologiese vrouefigure 'n prominente rol in haar gedigte toe te ken, waardeur die konkrete vroulike subjek uit haar eerste gedigte volgens Claes (1994:6) in haar latere werk die algemene gestalte van 'n "eeuwigse Eva" aanneem — nog 'n kontensieuse begrip wat binne die feministiese diskoers oopstaan vir interpretasie. Deur haar "archetypiese soekende visie" ontsnap sy egter volgens Claes nie aan die realiteit van die materiële nie, maar bring sy onder die aandag dat die realiteit altyd simbolies is. In 'n meer uitgebreide vergelykende studie sou hierdie siening ook op die werk van Elisabeth Eybers en Ida Gerhardt van toepassing gemaak kon word.

Die stem van 'n vroeg-geëmansipeerde vrou en digter

As deel van die kontekstualisering van hierdie digter wil ek nagaan hoe die vrouebevryding reeds voor die tweede feministiese golf in die sestigerjare van die vorige eeu die werk van Christine D'haen op bepaalde maniere beïnvloed het. Dit beteken dat daar in terme van die wisselwerking tussen teks en konteks gelet word op die wyse waarop die identiteit van die vrouestem in D'haen se poësie sigself verhou tot die wêreld waarin sy haar voor en ná die jare vyftig van die twintigste eeu bevind.

Op weg na 'n nuwe gender-identiteit

Hoewel die digter gebore is en grootgeword het in 'n prefeministiese tyd toe patriargale oorheersing, veral binne die streng Katolieke en kleinburgerlike Vlaamse omgewing van haar jeug, nog vanselfsprekend was (Note 1996:5), sou sy as student in Amsterdam en Edinburgh, en as reisende, denkende en lesende jong vrou, blootgestel word aan 'n wyer en vryer invloedssfeer. Sy beweer dat haar studies vir haar 'n venster op die wêreld oopgemaak en haar blik op ander tye en plekke gevestig het (Van Soest 1992). Dit was onvermydelik dat iemand in haar posisie mettertyd ook in aanraking sou kom met die emansipatoriese denke wat in dié tyd deur intellektuele vroue soos Simone de Beauvoir (1949, 1997) in haar seminale werk *Le deuxième sexe* (in Engels vertaal as *The second sex*) gepropageer is. In hierdie opsig is sy waarskynlik op 'n soortgelyke wyse as vroeg-geëmansipeerde vroueskrywers soos die Nederlandse Anna Blaman en die Brits-gebore Virginia Woolf en Radclyffe Hall geïnspireer. In haar moederland het

D'haen se skrywende vroulike tydgenote nie op daardie stadium dieselfde tekens van bevryding getoon nie.

Toe D'haen dus in die vyftiger- en sestigerjare van die vorige eeu haar eerste bundels gepubliseer het, was dit nie alleenlik die werk van iemand met 'n besondere talent en liefde vir die poësie nie, maar dié van 'n ingeligte en ontwikkelde vrou wat erfgenaam was van 'n bestel waarin vroue gemarginaliseer was, maar wat haar losgemaak het van die denke van 'n nougesette plattelandse milieu (Groenewegen 2003:641-7). Haar vroeë werk het reeds die kiem bevat van die selfstandigheid, erudisie en bevryde denke oor sake soos vroulike seksualiteit wat veel later, tydens en ná die tweede feministiese golf, in die poësie van ander Vlaamse en Nederlandse vroue sigbaar sou raak.

Deur die sterk intellektuele aanslag van D'haen se werk bewys sy uit die staanspoor dat vroue nie noodwendig maklik toeganklike of sentimentele gedigte skryf nie. By haar word die intellektuele dimensie versterk deurdat sy die alledaagse met die mitiese en die kosmiese verbind, of die aardse met die kulturele. Ook ten opsigte van die ingewikkelde sintaksis en vormgewing ewenaar haar werk die intellektualiteit en taalgebruik in 'n tipe poësie wat vroeër as kenmerkend van manlike eerder as vroulike digters beskou is. Die toeligting wat D'haen dikwels by haar gedigte verskaf, maak dit makliker om verse wat deur so 'n wydbelese digter geskryf is, te begryp en te waardeer. Terwyl die digter-kritikus Rob Schouten (1995) ná die verskyning van haar bundel *Morgane* (1995) neerhalend skryf oor sowel haar uitgebreide note-apparaat as haar voorliefde vir verwysings wat buite die algemene leser se ervaringsveld val, verryk die teksverklarings die leeservaring en dra dit daartoe by om 'n groter leserspubliek te betrek.

Uit D'haen se derde outobiografiese publikasie, *Een brokaten brief* (1993), waarin sy die verhaal van Li Tjing Tsjao (1084-1151?) as 'n spieëlbeeld van haar eie lewe aanbied, blyk dit dat sy bewus was van vroue se agterstand as digters toe sy begin publiseer het. Die Chinese vrouedigter wie se verhaal aan bod kom, het, soos D'haen self, doelbewus besluit om 'n digter te word in 'n tyd toe 'n digtersloopbaan vir vroue kwalik denkbaar was, en vroue die skryf van poësie hoogstens as 'n tydverdryf beoefen het.

In die sewentigerjare van die vorige eeu noem Demedts (1977:60) dat sommige lesers D'haen se poësie mag bestempel as "zo onvrouwelijk als het kan", maar hy sien dit anders. Hy erken dat dit verskil van die gevoelige liefdesliriek en romantiese bedroefdheid van Hélène Swarth en haar geesverwante uit die Nederlandse skool van Tagtig, maar verwag dat die felheid, volheid en intensiteit van D'haen se werk, en haar afwysing van wat alledaags, oppervlakkig en gemaklik is, later groter erkenning sou geniet. Dit was inderdaad die geval, want juis hierdie eienskappe van haar werk sou daartoe bydra om die karakter van die poësie van vroue in die Lae lande te verander en die begrip *vroulikheid* te problematiseer.

D'haen sou uiteindelik 'n leidende rol vervul deurdat sy een van die eerste digters was wie se oeuvre in verskeie opsigte 'n nuwe aansien aan die poësie van vroue in die betrokke taalgebied verleen het. Die ontvoogding van vroue het nie alleen daartoe bygedra om hul rol in die samelewing en as digters in die letterkundige kanon te versterk nie, maar digters soos D'haen daardeur toegerus om 'n nuwe "vroulike" identiteit in hul werk kenbaar te maak – een wat nie deur die manlike blik of 'n patriargale waardestelsel gevorm is nie. Wanneer D'haen haar uitlaat oor haar ingesteldheid tot haar skryfwerk, skeep dit by Demets (2003) die indruk dat sy selfstandig en krities na die lewe kyk. In haar jeug het alles vanselfsprekend gelyk "zolang je maar aan de verwachtingen beantwoordde", sê

sy aan Demets. Hy kom tot die slotsom: "En dat wou Christine D'haen niet." Sy het haar in haar poësie ook vry gevoel om 'n liriese subjek daar te stel wat in terme van haar uitsprake, opstelling en die gestaltegewing van haar leefwêreld die onafhanklikheid van 'n geëmansipeerde vrou openbaar.

Digterskap en die sosiale bestel

Indien gekyk word na die verbande tussen die identiteit van die digter as "maker" van die gedig en die sprekende instansie wat binne die konteks van 'n veranderende sosiale bestel in 'n gedig optree, is die verskille tussen D'haen se posisie en dié van Afrikaanse vrouedigters soos Krog en Stockenström duidelik. D'Haen is op 'n ander, veel minder direkte, wyse 'n "betrokke" digter as dié in 'n verpolitiseerde en meer multikulturele land soos Suid-Afrika. Anders as in die geval van die Afrikaanse digters, wat in die algemeen verder van die klassieke wêreld verwyderd staan (hoewel Elisabeth Eybers, Sheila Cussons, Ina Rousseau en andere dit wel in sekere gevalle in hul verse benut), en in Suid-Afrika voortdurend gekonfronteer word met die aktualiteit van politieke bewuswording, geweld en 'n politieke-ideologiese omwenteling, rig D'haen haar tematies nie in die eerste plek op die problematiek en sosiale spanninge van die dag nie. In die laaste toevoegings tot haar outiobiografiese prosareeks verwoord sy wel sekere maatskaplike insigte, soos dat die individu nie verwyderd staan van die maatskappy nie, en spreek sy haar uit teen die media-histeriese wêreld en die literêre bedryf. Sy betreur die maatskaplike agteruitgang van 'n kultuurhistoriese bewusheid wat uit onverskilligheid en onkunde ontstaan.

In haar gedigte lê tekens van 'n eietydse aanslag op 'n ander vlak, naamlik in die wyse waarop sy haar stof hanteer. Sy ondermyn die tradisionele verwagtingspatroon van vrouedigkuns as ongekompliseerd en lokaal, of selfs eenvoudig en triviaal soos wat dit binne die paternalistiese bestel beslag gekry het, deur op 'n eiesinnige wyse met die taal en die gegewe om te gaan.

D'haen se digkuns is al enersyds getipeer as 'n heel besondere voortsetting van die Vijftiger-beweging, en andersyds as 'n teenpool van die Vijftigers, maar letterkundiges slaag nie daarin om hierdie individualistiese digter binne 'n bepaalde groep of stroming in te deel nie. Sy is nóg feministies, nóg algemeen humanisties. Ook is sy bewus van tradisies, maar haar werk neem 'n eiesinnige wending. Terselfdertyd is D'haen se werk nie eksperimenteel in dieselfde sin as dié van die Vijftiger-digters met hul doelbewuste dekonstruering van taal en waardestelsels nie. Sy noem in 'n onderhoud aan Cornet (2000:9) dat sy verandering beleef as wisselinge op 'n kontinuum, eerder as werklike revolusionêre ingrype.

D'haen onderskei pertinent tussen die vermoëns en poësie van mans en vroue. Vir haar is dit byvoorbeeld kenmerkend dat die digkuns van vroue (waaronder ook haar eie) "zachtjes" evolueer. Sy stel dit in 'n onderhoud met Cornet (2000:9) as volg: "Mannen vernieuwen misschien gemakkelijker. Het staat wetenschappelijk vast dat in de hersens van mannen de centra die zich bezighouden met ruimtegevoel en oriëntatie beter zijn ontwikkeld. De man gaat bij gevolg gemakkelijker op een ontdekkingstocht. Hij ontdekt dus meer, staat meer open voor vernieuwing." Hierin handhaaf D'haen 'n redelik essensialistiese beeld van die vrouegeslag, wat waarskynlik na haar erfenis van 'n streng patriargale opvoeding teruggevoer kan word – binne die kleinburgerlike Vlaamse milieu van sestig jaar gelede – en 'n jeug wat Note (1996:5) beskryf as "vrij saai, vrij bekrompen, gezagsgetrouw, preuts ...".

Die klassieke erfenis in 'n moderne tyd

Wat haar eie poësie betref, hou sy deur haar voorliefde vir klassieke verwysings ook in 'n sekere sin vas aan tradisie, maar dan omdat dit vir haar nog steeds relevant is ten opsigte van haar eie leefwêreld. Sy glo dat mense op verskillende tye dieselfde tipe belewenisse ervaar, en dit ooreenkomstig die kulturele ruimte waarin hulle hul bevind in ander terme artikuleer. Hiervan gee sy in haar gedigte blyke deur die verskillende uitdrukkingswyses, oor eeue heen, daarin saam te trek. In hierdie opsig is sy weer bepaald eietyds, omdat sy, soos die postmoderne digters, die klassieke en die kontemporêre moeiteloos verbind en saam teleskopeer om nuwe beelde en identifikasie moontlikhede te skep.

Die digter gebruik haar uitgebreide kennis van die klassieke om die onmiddellike en alledaagse in simboliese taal, Bybelse terminologie en mitiese verwysings in te bed, waardeur die gegewe 'n groter prominensie en 'n universele geldigheid verkry. Volgens Van Deel (1990) is hierdie indirekte wyse van segging "in zekere zin haar handelsmerk – ze vermoet actualiteit graag in mythologie." Deurdat sy as woordkunstenaar verkies om te universaliseer in stede van te spesifiseer, word daar nie soveel eietydse besonderhede in haar gedigte aangetref nie, wat dit moeilik maak om die aktualiteit van haar verse uit te wys. By geleentheid, soos in "Zee-interludium" (D'haen 1983:96), kom verwysings na 'n eietydse wêreld voor, maar word dit nie tot fokus van die gedig gemaak nie. Hierdie gedig, wat reeds in D'haen se vierde bundel, *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* (1966) verskyn het voordat dit in 1983 in *Onyx* opgeneem is, dien as voorbeeld van die digter se spel met veelheid en die vervlegting van intertekste waarmee die meeste vrouedigters eers later sou eksperimenteer.

Bekende, alledaagse en eietydse besonderhede by 'n strandoord word in hierdie gedig deel gemaak van 'n oorkoepelende, tydlose wêreld. Die oliedeurdrenkte sonbaaiers sou ewe goed in 'n toneel uit die klassieke Oudheid kon pas. Die bruingebrande vroue word, sprekend van D'haen se aandag vir die sintuiglike en die sensuele, verbeeld as vye wat in mandjies ryp word. In 'n volgende strofe herinner die vroue in swemklere aan inheemse Afrika-vroue met 'n "schaamteschort", wat in die Afrikaanse omgangstaal bekend staan as 'n "voorskootjie". Die verwysing na Babilon dien weer as kontrapunt vir moderne geboue en konstruksies langs die strand wat 'n hedendaagse Oostende of Knokke sou kon wees, om onmiddellik te verskuif na kinders met balle en lugballonne, en vlieërs wat soos "(p)apieren karossen" neerstort. Die mitiese en die eietydse sluit op kaleidoskopiese wyse by mekaar aan: kinders op swemspeelgoed versteur die seeskuim wat as "sperma van Ouranos"² uitgebeeld word. In die geraas van die branders word tale – van Sanskrit tot Hebreeus – gehoor, tesame met voorwêreldse "waterwoorden" (D'haen 1983:99).

Hierdie hoogopgeleide, buitengewoon ingeligte vrou en bekroonde digter probeer nie om 'n realistiese, strydvaardige of revolusionêre beeld van eietydse vroue en hul problematiek te gee nie. Haar ruim benadering vertoon trekke van wat later as die postfeminisme bekend sou staan, deurdat sy die vryheid neem om haar onderwerpe en terminologie na eie goeddunke te kies en selfs die tradisionele vroulike te tematiseer of te herbesoek, ten spyte van die feministiese aandring om van stereotiepe "vroulike" ruimtes en uitbeeldings af te sien. Die postfeminisme is egter verdraagsamer en gee toe dat elke vrou haar op 'n eie manier moet verwesenlik, ook dié wat hul tuis voel in die meer tradisionele beeld of ruimte van vroue, soos dit tans weer deur 'n jonger geslag vroue aanvaar word (Cels 1999).

D'haen se gebruik van die huis as ruimte

D'haen is in hierdie opsig by uitstek 'n digter van haar tyd wat nie toegee aan die voorskrifte van 'n bepaalde ideologie of moraal nie. In die gedig "Domus" uit *Onyx* (1983) word die beeld van 'n vrou gekonstrueer wat haar aktief en sinvol in die argetipiese huislike ruimte verwesenlik. Barnard (1993) vind hierin "een mooi tegendraads feminisme". Ook sit daar vir hom in dié gedig 'n "geestige deconstructie verborgen van een bepaald soort drammerige emancipatiedrift, die woorden als 'huismoeder' op ideologiese gronden verwerpt". Daarby versmaai D'haen nie die klassieke vormgewing nie.

Domus, die Latynse woord vir "huis" wat as titel vir hierdie gedig dien,³ dui reeds op D'haen se gemaklike heen-en-weer-beweeg tussen Nederlands en die klassieke tale, en haar gebruik om gegewens uit die klassieke wêreld met eietydse tekste te integreer. Deurdat die huislike domein tot onderwerp gemaak word, word 'n tradisioneel vroulike ruimte op skerpinnige wyse getematiseer. As digter herappropriëer sy dinge wat tot ongeveer die middel van die vorige eeu meestal voorbehou is vir die sogenaamde "huis-tuin-en-keukenpoëzie", tipiese "vrouwen- en damespoëzie", "vriendinnetjespoëzie" of "Zondagsdichteressen" – en dus "vrouwenwerck" (Meijer 1998:5), soos destyds ook die "damesroman" (Meijer 1996:41) vroeër deur die oorheersend manlike literêre establishment geëtiketteer en gestigmatiseer is. Volgens (Meijer 1993:823) kom dit egter voor of die implisiet neerbuigende tipering "dames-" toenemend verdwyn, en vroueskrywers sedert die jare negentig van die vorige eeu in 'n groot mate ontkom het aan hierdie veralgemenende resepsiemeganisme.

Ook Viljoen (2001:51-64) merk op dat hedendaagse vrouedigters (sy neem onder andere Krog as voorbeeld), selfstandige keuses maak ten opsigte van die ruimte wat in die poësie hanteer word, en daardeur bepaalde veranderinge in magsverhoudinge demonstreer. Vroue neem die inisiatief om die "undervaluation of that (the domestic) sphere", waar dit voorheen met bepaalde "gender differences" verbind is, te bestry. Vir vroue wat werklik van objekte tot subjekte geëvolueer het, word die status van hul skeppende werk nie gemeet aan die moontlike oordele van geïnstitusionele magsinstansies van die literêre kritiek of sisteem nie. So maak D'haen die keuse vir 'n huislike ruimte of tema terwyl daar by haar geen gebrek aan of kennis van ander onderwerpe bestaan nie; intendeel. Sy gaan egter op 'n oorspronklike wyse daarmee om deur die gewone te vergeestelik en/of te universaliseer, soos wanneer sy aan een van die mens se mees basiese behoeftes, naamlik dié van onderdak of skuiling, mitiese proporsies verleen. Die begrip *onderdak* word ook deur Elisabeth Eybers (1968) benut om as bundeltitel gebruik, en dien as metafoer vir die geborgenheid of tuiste wat sy in die digtersambag vind. In 'n ander opsig herinner D'haen se gedig aan die digterlike procédé wat deur Sheila Cussons gevolg word in 'n vers soos "Kombuis van Hera" uit *Die swart kombuis* (Cussons 1978:30), waar sy die gewone aardse dinge, selfs die mees basiese sleurwerk in die kombuis, met 'n mistieke sfeer beklee.

In "Domus" verleen die mitiese element van die huishouding en die oerrituele 'n besondere lading aan D'haen se gedig. Die huis word veel meer as 'n beperkende raam of 'n eenduidige situering van 'n gegewe, en neem op metaforiese vlak ook sekere kenmerke van 'n openbare ruimte soos dié van 'n fabriek aan. So 'n forse fisiese struktuur is voorheen meer algemeen tot die manlike sfeer gereken, hoewel vroue ook daar werksaam was. In 'n sekere sin word die gewaande dichotomie tussen manlike en vroulike ruimtes hierdeur opgehef.

D'haen se werk toon meermale tekens van androgeniteit, soos gesien in die "gewiekte androgyn" in "I Phoenix", die engel as 'n "stralend tweegeslacht" in "IV

Angelus” en die “moederlijker man” in “De vrouwen van Herakles” (D’haen 2004:25, 28, 49).

Ten opsigte van die beeldgebruik in “Domus” word die materiële gekomplementeer deur die invoering van menslike intimiteit en interafhanklikheid. D’haen kan ook postmodern genoem word in haar opstelling ten gunste van bevoorregting van veelheid, fusie en hibriditeit.

Die twee aanvangstrofes van hierdie lang gedig dien as oriëntering:

Besloten, toebedekt, gebogen boven binnen,
gewield, gewiekt, met vinnen en één voet in ’t zwemvlies,
doorwateraderd, sidderend onder stroom en stoomend
uit dakneusgaten, paarbaar bij de deur, beveld,
verdampst het huis, zijn darmen ruchtbaar, blaas en aars
buiten, vlak vóór de keuken, waar de kookpot rookt.

Waar ik, Jonas in walvischbuik, midden den walm
roer in ’t mortier, kruiden en knoflook meng, besmeer
met buskruit buffelvliesch voor knapen; het dood gedierte
wordt daar, getroost voor slachtingssmart, geroosterd eerst,
herkauwd tot menschenlijf; de voorraadkruik met oliën,
wijnen, olijven, graan, bewaar ik daar voor later.

In hierdie gedig met sy melodieuse en ritmiese opbou word die konsep van die huis die spilpunt waarom die vers draai. Dit word uitgebeeld as ’n lewende liggaam of ’n tent wat die “lyflikheid” omspan, ’n metafoor wat deur die volle dertien strofes van die gedig volgehou word. Dit bied ook aan die digter voldoende geleentheid om die kloppende warmte en sensualiteit van die huis by herhaling deur middel van klank, woord en beeld te suggereer. Die huis as ruimte word op geen wyse deur die spreker as beperkend of benouend voorgestel nie. Veel eerder vorm dit deel van die mens se basiese behoeftes en ervarings, sodat die daaglikse bedrywighede van hulle banaliteit ontgaan word. Sels die geringste taak of roetinehandeling word aangebied as betekenisvol, en ryk aan misterie. Dit gaan dus hier nie primêr om die spesifieke take van die huishouding, of sels die huis as sodanig nie, maar om ’n figuur wat in haar *omgang* met die huis en gesin in simbiose verkeer met die beskutting of onderdak wat “huis” genoem word, en so ook ’n tuiste en geborgenheid in die kosmos vind.

Die sesreëlige strofes met hul uitgesponne aleksandrynse versvorm (waarvan die metrum hier doelbewus versteur of deur ’n sesuur gehalt word ter wille van die beklemtoning van klank en betekenis) bied agtereenvolgende tablo’s van wat enige huishouding sou kon wees. Dit word egter verruim deurdat die daaglikse sleur uit sy lokaliteit gelig word en die aanskyn van ’n reeks magiese rituele verkry. Die herhalende aard van die aktiwiteite beklemtoon die ritme en gang van die tyd, wat aan die gebeure ’n ewigheidsdimensie toevoeg. Die gewone huisvrou word nie, in ooreenstemming met die besware wat deur vroeëre feministiese ideologieë geopper is, as *slagoffer* van ’n geakkultureerde genderrol uitgebeeld nie. Sy word in werklikheid deur D’haen heroïes voorgestel in die wyse waarop sy vervulling vind in haar taak om die huis en omgewing in orde te hou en die gesin te versorg en te voed. Sodoende kan die gedig vanuit ’n Bybelse of mitiese perspektief gelees word as dat hierdie vroulike personasie se uitvoering van haar huislike pligte neerkom op die realisering van ’n (tradisioneel gesien) voorafbestemde of sels goddelike rol.

In die eerste strofe van “Domus” word die beskutting (“besloten, toebedekt”) en afgeslotenheid van die huis as selfstandig funksionerende en toegeruste entiteit

benadruk. Daarby vertoon die woonruimte ooreenkomste met die menslike liggaam ten opsigte van “doorwateraderd” (watertoevoer in pype, soos are); “dakneusgaten” (vensters en skoorstene) en “paarbaar” in terme van ’n deur of opening wat toegang verleen; “darmen ... blaas en aars” (kragtoevoer, afvoerpype) en ander beelde. Woorde soos “sidderend”, “stroom” en “stoomend” “verdamp” en “rookt” word in hul betekenis ook klankmatig gesteun deur die nabyheid van assonerende woorde en ’n metriese stuwering, wat bydra tot die sfeer van energie en aktiwiteit. Die huis neem die karakter aan van ’n bedrywige industriële ruimte waarvan die funksionaliteit op die voorgrond gestel word.

Waar die Bybelse gegewe van Jona in die walvis ter sprake kom, staan die kombuis sentraal. Die spreker word gelykgestel aan ’n persoon binne ’n groot, lewende en warm ruimte (“... ik in walvischbuik”) waar sy besig is om ’n verskeidenheid take rondom die voorbereiding van voedsel uit te voer. Die digter integreer die mees elementêre handeling soos roer, meng, smeer en rooster, wat in kombuise van alle tye voorgekom het, met ’n enumerasie van basiese voedselstowwe soos “oliën/ wijnen, olijven, graan” wat eweneens oor eeue heen bekend was. So ook herinner die “voorraadkruik” aan bewaringsmetodes uit die Bybelse of antieke tye, waardeur die tydloosheid van die kombuisgegewe verdere klem verkry. Die opnoem van hierdie sake is ’n heenwysing na die huis as voedende, lewegewende organisme wat nie alleen as opbergings- en voorbereidingsruimte dien nie, maar waarvan die inhoud weer tot mensevlees herkou en deur die liggaam van die huis as uitwerpsels verwerk word (“het dood gedierte/ [...] herkaauwd tot menschenlijf”).

Strofe 3 word gewy aan die huis as lokus van die eetritueel: “... gevoerd met erwtensoep, met warme wafelen en puree, de buidelkinderen/ vol zoete voeding ...” Die speelse segging suggereer genot en eggo iets van die kinderspel, terwyl die liggaamlike verwantskap van moeder en kind beklemtoon word deur “zuigen tepels” en “met navelstreng gebonden aan den moederkoek ...”.

Die toneel herinner in sy volheid, menslikheid en aardsheid aan die skilderye van Hiëronymus Bosch of Jan Steen. Dit is in hierdie verband veelseggend dat D’haen aan Cornet (2000:10) noem dat “je het gedicht nie zomaar (kunt) opschrijven op de rand van de tafel, tussen de soep en de patatten”. Die *domus* verteenwoordig kennelik vir D’haen in haar persoonlike hoedanigheid ’n ander sfeer as dié van die *creatio* waar sy skeppend met die woord omgaan. Tog sê sy vroeër aan Van Soest (1992) dat sy die alternatief van die huis sonder ’n gesinslewe nie aanvaarbaar vind nie. Al haar ervaringe, ook dié as huisvrou en moeder, was volgens D’haen nuttig en selfs essensieel vir haar poësie.

Strofe 4 stel die take rondom die huis voorop. Die vrou word uitgebeeld as “(v)ruchtenverzamelster, herbivore vrouw” en “aren/ wortelen en zaden zoekster”, soos in prehistoriese tye. Die huis word gelykgestel aan ’n ronde tent van dierevel (die “huidenyourta”) en die mens as nomadiese bewoner van ’n tydelike skuiling. Kenmerkend van D’haen se voorliefde vir toeligtig by haar verse, verskyn daar in die oorspronklike publikasie (D’haen 1975) voetnote om vreemde woorde en verwysings te verklaar – iets wat Van Halsema (1992:33-41) beskou as ’n voorbeeld van die digter se verlange na uiterste presisie. Hy verdedig haar gebruik van intertekstuele verwysings en aantekeninge as eksemplaries van hoe haar intellektuele huiswerk deur haar digterlike vermoë lewend gemaak word.

In die vyfde strofe kom die vrymoedigheid waarmee D’haen die fisieke hanteer, na vore wanneer sy die versorging van die wasgoed as ’n onderdeel van die huis se lyflike bedrywigheid verbeeld. Sy verwys na die besoedelde linne van die man, vrou en kind waarvan die spore van “het zweet, het bloed, het sperma, urine”

weggekrop word. Selfs dit staan binne 'n breër perspektief: in die reinigingsproses sien die spreker "den eersten staat van glinsterend wit" wanneer sy iets so eenvoudigs soos die wasgoed "herstel" tot dit "herschapen" word, en waar "verrezen en rein" in Christelike terme 'n wedergeboorte of opstanding uit die dood voor die gees roep. Die spreker-digter word merkbaar geboei deur haar eie betrokkenheid by en die magiese aard van die gebeure binne en buite die omtrekke van die huis. Wanneer die digter in strofe 6 selfs die luiers en die inhoud daarvan sien in terme van "t stof der sterren", word die mees aardse prosesse vir die sprekende subjek deel van die ewig wisselende, hier konkreet voorgestel deur die fisiese omvorming van materie.

Die digter beklemtoon die rol van vuur in die huislike ruimte, en verbind dit met die vuur van die "onderaardschen smid" (Hephaistos) en "dat van hoger", wat na die Christelike God of die prosesse in die ruimte herlei kan word. Dit is 'n "dubbel vuur" waarmee voedsel of water gekook word, maar dit sorg ook vir binding tussen mense in die huis. Die vuur is die metaforiese "hart" en "haard" van die huis, die bron van warmte en innigheid van die huislike vuur, en daarom ook die Prometheaanse vuur van die gees.

Die ondergrondse ruimte van die huis kom in die agste strofe ter sprake – miere, insekte en wurms bring, soos mynwerkers wat erts uithaal, al grawende verskillende dinge na die oppervlak. Dit kan simbolies gesproke verwys na sake wat, soms ongenoemd, in die substrata van die huislike ruimte verborge lê, en ewe onverkwiklik is as die mis, rioolafval en ontbinde beendere wat binne die huislike kring raakgeboor word. In terme van 'n psigoanalitiese lesing kan dit verwys na die donker onbewuste van die huis wat binne die privaatheid van die huislike opset sigbaar of rugbaar word.

Strofe 9 bied die teendeel van die donker ondergrond. Die musiekkamer is die lugtige "longvertrek des huizes". Opvallend is die verwysing na musiekinstrumente en aktiwiteite in terme van liggaamlikheid wat by die "long"-gegewe aansluit, te wete "tanden", "lippen", "trommelvlies", "keel", en "borst". Benewens die versmelting van die fisieke en geestelike genot in die huis, roep die speelse aanbiedingswyse 'n sfeer van opgewekte samesyn op.

Die soldervertrek, moontlik 'n speel- of kinderkamer, kom in strofe 10 aan bod. Weer eens word dit besonder positief as "nest" geteken (die "moedernes" figureer ook in "III Virtus", D'haen 2004:40), wat aansluit by die gedagte van die warm haard van die kombuis in strofe 7. Hier lei die kronkeltrap ("de oude windingen") na die opgebergte verlede of kollektiewe geheue van die huis en gesin, 'n plek waar oorblyfsels van kinderspeelgoed en 'n kinderwieg op solder bewaar word. Hierdie ruimte verteenwoordig iets verhewe en magies, soos versterk deur die herhaling in "(b)oven, naar boven ...".

In strofe 11 is daar 'n verdere beklemtoning van die huis as bewaarplek van 'n vergange tyd. Deur "papieren spiegels", "schriftelijk" en "verwoord" word die ruimte van 'n solderkamertjie, wat as beide stoor- en skryfkamer dien, konkreet verbeeld. Dit kan betrekking hê op boeke, of skryfsels soos briewe en dagboeke, wat daar geberg (of steeds geskryf) word, en tegelyk 'n bewustheid van verganklikheid en onverganklikheid oproep. Die beeld van die "eeuwig wentelend wiel" word in die daaropvolgende reël herbevestig deur "wentel levend-stervend mee", en uitgebrei in strofe 12, waar "bewaar ik daar voor later" weer die tydsaspek aktiveer. Die verwysing na "wiel van nacht en dag", asook die beeld van die wekker en die klok, vestig verdere aandag op die voltrekking van tyd wat in elke huis sigbaar en hoorbaar is. Die huis is die plek waar die verbygaan van dinge en stadia aan die lyf gevoel word. Daarby huisves dit die vertrekke waar die mens hom of haar in die slaapkamer terugtrek om van die dag se arbeid te

herstel, en waar “Vader Slaap ons vleesch herkneedt”. Die manlike term “Vader” speel mee om die manlike beginsel as die soewereine en helende krag in stand te hou, terwyl die moeder optree as versorgende agent wat tradisioneel meer intiem by die huislike lewe betrokke is en die liggaamlike teenwoordigheid versinnebeeld. Die gedig kan gelees word as ’n vrouedigter se vermoë om die bestaan van sowel ’n patriargiale as ’n matriargale orde in een huis (of gedig as huis) te versoen.

Die slotstrofe open met die woorde uit die Onse Vader-gebed (“dagelyksch brood”), wat ook die dagtaak veronderstel. Dit is in die huislike take en samesyn dat die spreker in hierdie gedig haar vreugde vind, en daarmee die lag beleef wat in die bevoorregte posisie van die slotreël genoem word. “Lachen” val des te meer op vanweë die assonansie tussen die ruim aantal korter en langer a-klanke in die laaste drie reëls: “wandelend”, “warande”, “stalling”, “stapelplaats”, “waarheid” en “geschapen”. Die enigmatiese slotreël bevestig waarskynlik dat die vreugde wat uit die daaglikse arbeid binne die huislike kring ontstaan, sigself in die lag manifesteer, en dat D’haen daarvoor groot eerbied het (Van Istendael 1992:32).

Hoewel die digter nie aan die spreker in die gedig gelykgestel kan word nie, is dit nietemin insiggewend dat die digter wat so ’n oortuigende loflied oor die huis geskryf het, telkens in onderhoude daarop wys dat die versorging van man en kinders die digterskap dwarsboom (Van der Zee 1995:11). Ook in die onderhoud met Cornet (2000:8) maak D’haen melding van “een maatschappij die de problemen niet onderkent die een dichteres ondervindt bij het combineren van haar werk met haar huwelijk en haar kinderen ...”. Dit is ’n aanduiding dat die skeppende kunstenaar enige gegewe as boustof kan aanwend (die huishouding skyn vir die spreker in hierdie gedig geen belemmering in te hou nie) en dit kan fiksionaliseer sonder dat dit noodwendig saamval met die volledige siening van die reële outeur. Enersyds word die huislike ruimte en bedrywighede in die gedig oënskynlik geïdealiseer, selfs verromantiseer, terwyl D’haen in persoonlike gesprekke (dit wil sê buite die skryfhandeling) noem hoe moeilik sy dit vind om haar digterlike ambag met die vervulling van huislike pligte en moederskap te kombineer. Hieruit kan die afleiding gemaak word dat die digter moontlik, soos baie geëmansipeerde professionele vroue, ’n mate van ambivalensie teenoor die tradisionele vrouerol ervaar. Sy noem trouens aan die Nederlandse digter Elly de Waard (1984) dat daar vir haar nie sprake van is van nietige en verhewe take nie, en dat sy die goddelike in beide ervaar, maar voeg hieraan toe: “Ik wil niet zoveel afwassen dat ik niet meer kan lezen ... (d)us heb ik wel veel conflicten over het teveel aan huishoudelijk werk, maar niet over de aard ervan.” Die probleem van die skrywende vrou word uitvoerig aangespreek in D’haen (2003a), die tiende en laaste van die titels in D’haen se outobiografiese prosareeks wat later as *Uitgespaard zelfportret* (D’haen 2004b) gebundel sou word. Hierin kom die psige van ’n vrouelike kunstenaar en die “vrouelike conditie *tout court*” na vore, terwyl dit ook D’haen se poësie verhelder (Vandevoorde 2004:399-400).

Dit is danksy die vermoë van D’haen om die plaaslike en tydelike te oorskry, en algemene en “vroue”-sake met behulp van haar breë verwysingsraamwerk in ’n ruimer konteks te plaas, dat sy ’n besondere bydrae tot die eietydse poësie lewer. Met haar klassieke huis-gedig bereik sy meer as verskeie tydgenootlike vrouedigters wat aan die onderwerp ’n doelbewus aktuele of eietydse inkleding gee. By sommige digters, soos die Noord-Nederlandse Judith Herzberg (1968:5), knoop die spreker in “Afwasmasjiene” byvoorbeeld ’n ironiese en enigszins filosofiese gesprek met die vuil skottelgoed aan. Ander van Herzberg se landgenote, soos Anna Enquist (2000a:57), skep in “Vanuit de keuken” ’n liriese subjek wat in ’n gesprek met haar huiswerkster aan die kombuistafel opnuut bewus gemaak word van ’n vrou se krag; terwyl ook Marjoleine de Vos (2000:14)

in “Kooklust” die kombuis as lokus benut wanneer sy die voorbereiding van ’n maaltyd met erotiese ondertone laai. Op haar beurt beklemtoon Antjie Krog (1981:39) in “hoe en waarmee oorleef mens dit” haar verset teen die stereotiepe huisvrourol (die kombuis staan ook hier sentraal) wat by implikasie die beoefening van haar digterskap belemmer. In verse soos “Aanzoek” (2002b:10), waar nog ’n Noord-Nederlandse digter, Anneke Brassinga, die huis met die eie liggaam verbind, verkry die gegewe wel meerdere dimensies; soos eweneens gebeur wanneer Sheila Cussons (1978:17, 30, 47) die kombuis binne ’n ruimer tyds- en ervaringsverband plaas.

D’haen se gedig besit egter ’n besondere trefkrag weens die inkantatiewe inslag, geskakeerdheid en omvang daarvan. Haar eiesinnige aanwending van die kontemporêre en klassieke, die verbinding van die verhevene en die banale, en die ligvoetige hantering van die vaste versvorm dui daarop dat sy uit die staanspoor ’n postmoderne inslag in haar werk geopenbaar het – die term *postmodernis avant la lettre* sou trouens op D’haen van toepassing gemaak kon word, aangesien die betrokke kenmerke ook opval in gedigte wat sy reeds voor die sestigerjare geskryf het. Daarby dra haar gebruik van argaïese woorde en spelwyses in ’n eietydse gedig by tot die effek van vermenging en ironisering wat as tipies postmoderne werkwyses beskou word. Hierin was sy ’n literêre voorloper wat haar as mens en digter bevry het van gebruike en verwagtinge wat met vrouedigters geassosieer is.

Die liggaamlike by D’haen

D’haen se werk is deurdrenk van *eros*, en daar is al selfs daarna verwys as literêre pornografie (Schyns 1995:16-17). Dit is poësie wat telkens inspeel op vlees en liggaam, kopulasie, aarde, vrugbaarheid, groei en moederskap. Die erotiese element was reeds vroeg in D’haen se werk teenwoordig en in hierdie opsig het sy die ander “bevryde” vrouedigters vooruitgehoop. Daar word byvoorbeeld beweer dat dit as gevolg van die erotiese lading van haar gedigte was dat haar eerste bundel nie in die handel beskikbaar gekom het nie (Middag 1992). Die doodstema, of *thanatos*, wat op plekke by D’haen se hantering van die erotiek aansluit en ’n ander belangrike motief in haar werk vorm, word hier buite rekening gelaat omdat dit nie noodwendig by die vernuwende aspekte van haar oeuvre aansluit nie.

Van Deel (1990) noem D’haen “de meest seksuele dichteres die ik ken”. Hy vervolgt: “Zij gaat ver, veel verder nog dan sommige mannelijke collega’s”, waarby hy die gedig “Instrumentarium” (D’haen 1989:17) ter staving aanhaal. In hierdie opsig is D’haen ook ’n voorbeeld van die bevryde vrouedigter as iemand wat haar nie langer hou aan die norme van ingetoënheid en swye omtrent seksualiteit wat voorheen op die vroulike geslag en haar kuns van toepassing gemaak is, en inderdaad van haar verwag is, nie. “Misschien verwacht men van een vrouw meer reserve dan van een man; dat is dan weer door zoveel sociale regels bepaald. Ikzelf heb er geen last van gehad,” sê D’haen in ’n onderhoud met Van Soest (1992). Dit is ’n aanduiding dat die poësietekste aan betekenis wen as die interpretasie binne die konteks van tyd, plek en omstandighede gemaak word, soos Eaton (1988) ten opsigte van alle kunsobjekte argumenteer. D’haen se uitgesprokenheid omtrent die seksualiteit van vroue sou kwalik as ’n vernuwende element ervaar word sonder lesers se bewustheid van die konteks van die tyd waarbinne die gedigte geskryf is. Enersyds kan haar heel vroeë gedigte as reaksionêr beskou word, gesien teen die konserwatiewe Vlaamse agtergrond waarin sy opgevoed is. Andersyds sou haar werk wat sedert die sewentigerjare gepubliseer is, uit ’n literêr-sosiologiese hoek geïnterpreteer kon

word as in pas met en konstituerend van die seksuele revolusie en die vrouebevryding sedert die tweede feministiese golf.

Soos Maria van Daalen en Elly de Waard in Nederland, en Antjie Krog en Joan Hambidge in Suid-Afrika, maak D'haen ruim gebruik van sogenaamde taboewoorde en -beelde om seksualiteit breedvoerig in haar gedigte te omskryf. Dit is nog 'n teken van die mate waarin die transformasie van vroue oor minstens die afgelope vyftig jaar met hul groter vrymoedigheid ten opsigte van seksuele behoeftes, voorkeure en die artikulering daarvan ook in die digkuns neerslag gevind het. Pierre Bourdieu (1992, 1994) se tese aangaande die verweefdheid van samelewingspatrone en die literatuur word hierdeur geïllustreer, aangesien die sogenaamde seksualisering van die samelewing oor die afgelope halfeeu met 'n groter opneembaarheid in die kunste gepaard gegaan het. Nietemin beskryf D'haen die uitlewing van vroulike seksualiteit, en selfs die gegewe van 'n verkragting, nie by wyse van eietydse besonderhede nie, maar in terme van die ondervindinge van Leda, Parsiphae, Danae en ander figure uit die mitologie, soos in "Erotologie" in die bundel *Mirages* (D'haen 1989:43).

Tussen die taal en die gedig bestaan daar by D'haen 'n liefdesverhouding wat byna vleeslik genoem kan word. Haar outobiografiese werk laat blyk dat die ontdekking van die liggaam en die poëzie vir haar saamval (Groenewegen 2003). Beide Brems (1981:92) en Van Deel (1990) vergelyk D'haen se werk met dié van Vondel wat "lust tot poëzij" beskryf as "een zinnelijke, geslachtelijke omgang met de taal". By hierdie digters word die woord inderdaad vlees. In 'n brief aan Paul Claes sê D'haen:

Wij schrijven gedichten, omdat we in gedichten dezelfde liefdesverenigingen kunnen bewerken als met ons lichaam: paringen van klanken, versmeltingen, verleidingen, distanties en hevige toenaderingen van syntaxes, onderwerpingen en beheersingen van casussen, ornamenten en exhibities, geheime uitstallingen van verboden objecten, terughouding en overgave, castraties en deliria. (Claes 1986:40)

D'haen se uitsprake oor die seksualiteit van die taal sluit aan by die prominente posisie wat tans in die feministiese literatuurkritiek toegeken word aan die rol van liggaamlikheid in die literêre teks, onder andere deur teoretici soos Cixous, Kristeva en Irigaray (Tong 1998:199–206), asook deur Butler (1993) in haar werk met die veelseggende titel *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*.

Erotiek, mistiek en die motief van die roos

By D'haen word die erotiek 'n deurgang na 'n mistieke ervaring wat kulmineer in ekstase waar die (vroulike) liggaam een word met die goddelike en saamval met die woord, taal, of gedig. Dit was ook die kernelement in die werk van die Middeleeuse mistikus Hadewych. Die geskakeerdheid van die opgaan in die fisieke liggaam, die mistieke eenwording met God en die kosmos, en met die gedig as sodanig, verleen aan hierdie poësie 'n besondere rykheid.

D'haen skryf in 'n gans ander idioom as die "taal van die vader" wat volgens die feministiese literatuurteorie gekenmerk word deur gevestigde, paternalisties-georiënteerde sintaksis en woordgebruik. Dit geld ten opsigte van die wyse waarop die digter op 'n eiesinnige wyse met taal omgaan wanneer sy haar verse in 'n mistieke sfeer inbed, en verwys onder andere na die onvoltooide aard van die tekstuele tekens, die gebruik van vrye assosiasie en taaleksperimentering. Hierin vertoon haar werk kenmerke van wat Cixous (1986:72–91) die tipies

vroulike skryfwyse of *écriture féminine* noem – 'n taal wat voortvloei uit die liggaam van die vrou: direk, sonder intervensie of bemiddeling van kodes, konvensies en taaltekens wat van buite opgedring word. Volgens Cixous (1986:77) lyk dit of hierdie tipe poësie oënskynlik nie in ink geskryf word nie, maar "in die liggaamsappe" van melk, bloed, sweet en water wat dui op stroming en eksesse (1986:87). Die opborrelende woordvloed maak rasonale verbindings moeilik: sowel die struktuur as die inhoud van hierdie soort gedig lyk soms duister en semanties onsamehangend, sodat die betekenisstoekenning dikwels aan die leser oorgelaat word. Dit geld ook vir die manier waarop D'haen die roosmotief in haar poësie aanwend.

Die roosmotief in die poësie

Die roos funksioneer binne die literêre tradisie as 'n bekende poëtiese beeld, in so 'n mate dat die gebruik daarvan by 'n mindere digter maklik literêr verouderd kan aandoen. As simbool word die roos in die algemeen verbind met vroulikheid, sagtheid, broosheid, geheimenis, verganklikheid en die romantiese liefde (Cirlot 1982), terwyl die oopgaan van die roosknop soms as tekenend beskou word van 'n skeppingshandeling wat sigself manifesteer in energie wat vanaf die sentrum na die buitekant beweeg. Die ontluikende roos is dus tegelyk 'n simbool van die energie van die son, lewe en liefde (Fontana 1993:104, 147). Daar word dikwels na die vrouemond as "roos" verwys, wat by wyse van assosiasie ook meermale van toepassing gemaak word op die geslagsorgaan. Die ikoniese ooreenkoms tussen die vorm (en meestal die kleur) van die roos as blom en die labia van die vroulike geslgsdeel behoef nie verdere verduideliking nie. Ook refereer die broosheid van die roos aan die kwesbaarheid van die lippe of mond van die geslag.

Claes (1986:34-9) wys daarop dat die woord "roos" al in die vyfde eeu voor Christus deur Pherecrates vir die vroulike geslgsdeel gebruik is, en ook dikwels deur Sappho; dat Rilke en Yeats dit later as simbool vir die poësie gebruik het; en dat Dante se volmaakte Hemelse Roos gevorm is deur die verstrengelde liggame van die geluksaliges. Die roos, sê Claes (1986:38), gee haarself orgasties oor aan die al, en verkry daardeur 'n kommunikatiewe funksie.

Dit is betekenisvol dat die roosmotief dikwels deur vrouedigters gebruik word – 'n onderwerp wat sigself tot 'n afsonderlike studie leen, ook ten opsigte van die lesbiese poësie. *Roos is een bloem* is die titel van 'n bundel deur die Noord-Nederlandse digter Pem Sluijter (1997), terwyl "Roos" as openingsgedig dien in *Elektron, muon, tau*, 'n bundel van haar landgenoot Maria van Daalen (2000:7). Anneke Brassinga se verwysing na "binnenste rodelippen rillend" in *Timiditeiten* (2003:39) sluit ten opsigte van die metaforiek hierby aan, terwyl die verganklikheidsaspek in "Roosje's oratie" (Brassinga 2003:69) deur 'n bejaarde vrouefiguur (met foto) vergestalt word.

Die roosmotief by D'haen

D'haen ontgin meermale die simbool van die roos en lê 'n verband tussen die kelkblare van die roos, die lippe waardeur die taal – en dus die gedig – na buite gestoot word, en die vroulike geslgsdeel, soos in D'haen se "prélude" en die daaropvolgende "het gedicht" uit die afdeling "Roos", en "O caro lactea" in *Onyx* (1983:147, 124). Waar 'n digter soveel prominensie aan die "roos"-benaming gee deur dit beide as 'n gedig- en afdelingstitel te gebruik, ontstaan die vermoede dat dié oorbekende motief in die digkuns op een of ander wyse ontyk gaan word. D'haen laat inderdaad veelvuldige betekenis- of konnotasies van die woord versmelt, en genereer deur 'n proses van transformasie selfs nuwe betekenis.

In "prélude" word die roos vererend aangespreek as "(s)chaamte van zoovele vrouwen", waar *vouwen* ook met die woord *vrouwen* resoneer. Die dubbelsinnigheid van "schaamte" val op en die woordkeuse is in ooreenstemming met D'haen se voorliefde vir verhewe en Bybelse taal. In hierdie geval word dit aangewend vir 'n poëtiese (en binne die huidige konteks 'n ietwat ironiserende) verwysing na die vroulike geslagsdeel. Die blous van die roos en die ontplooiing daarvan, tot by die ontbloting van die hart, word met die "nacht" en die "kamerdeur" in verband gebring, wat in die nabyheid van die woord "hartstochtlikheid" dien om die verband met die liefdespel te versterk. Die spreker staan in 'n erotiese verhouding tot die woord as roos, en die roos as woord. Sy toon 'n intense verlange na die uiting van die woord: "al het verborgene wil ek uiten, uiten" in strofe 4. Die uitgesproke drang na die artikulering van 'n verborge gedig wat in haar sluimer, verkry die heftigheid van 'n obsessionele seksuele behoefte.

Die konsep van die "lippen" word benadruk deurdat dit vier maal in die loop van die "prélude" herhaal word. Die blare van die roosknop, die menslike lippe en die labia van die geslag word op die voorgrond gestel en met mekaar verweef. Die slotkwatryn lui:

Orgasme o roos binnen zoovele lippen
verborgen betooverd tot zooveel droom
van zoovele oogleden slapend geloken
met tranen bepareld hun zachtste zoom.

Dit vorm 'n voorspel tot die tweede deel van "Roos" ("het gedicht"), met as openingstrofe:

Orgasme o roos binnen zoovele lippen
door zoovele kelen verzwegen kreet
Eén woord
altijd al onhoorbaar te lezen, labialen
vloeiend van uw petalen boord.

In die eerste strofe van "Roos" gebruik die digter die woord "labialen" in die dubbelbetekenis van sowel "lippe" as klanke wat deur die lippe gevorm word. Die spraakaspek word hier belangrik en wys uit na die vleeswording van die woord wat reeds in "prélude" aangeraak is. Wanneer geluid ("het gedicht") gebore word, kom ook die woord van die gedig tot stand: "geluid uit uw volstreckte stilte/ tong, tanden, strot en longen". Die spreker (as digtende instansie) beleef die ekstase van die skeppende woord: "... o roode ronde/ welt juichen op nooit meer te stelpen", soos voortgesit in "ademt" en "trillend". Die woord is tegelyk wond, vleeslike liggaam, energie, orgastiese bron, blom en gedig. Hier besing D'haen die vroulike geslag "in alle openheid". Dit is asof die spreker naak, en nog skokkender, "genietend van haar naaktheid voor het altaar staat," sê Groenewegen (2003:645-7), en wys daarop dat Lucebert ook die term "lichamelijke taal" vir sy poësie gebruik het.

Ook ander gedigte van D'haen wat aansluit by die tema van roos en die erotiek, soos "O caro lactea" (1983:124) – met as openingsreël: "Rose is a rose is a rose ...", wat in 'n meer uitgebreide vorm in die slotstrofe herhaal word – bevestig haar preokkupasie met die roosbeeld en die betekenismoontlikhede wat daarin opgesluit lê. Weer noem sy pertinent die lippe reuk, rande en vlees. Dit staan egter as blom verhewe bo die mens, want hoewel die roos stoflik en vleeslik is, ontbreek daarby die "bloedwarm binnenbuksch gedarmte en zonder 't bitter/sterfzweet, aders en gebeente ...". Die roos is hier die essensie van onaangestaste skoonheid en die volmaakte kunswerk, en die digter versterk haar bewondering

hiervoor deur die gebruik van intertekste: sy kombineer *O caro lactea* van Bernardus Morlanensis uit die twaalfde eeu met die woorde van Gertrude Stein, "A rose is a rose ...". Laasgenoemde is 'n aanhaling uit Stein se "Sacred Emily", volgens die aantekeninge van D'haen. Ook Rilke word betrek na aanleiding van die roosgedig wat op sy graf by Raron Wallis (Switserland) aangebring is (D'haen 1983:167).

Waar die aardse, kreatiewe en mistieke elemente gekombineer word, hanteer D'haen van die mees komplekse idees waarmee 'n digter kan werk, en dit sou die element van verwondering en vervoering in dié mistieke gedig skaad indien die digter sou toegewings maak ter wille van duidelikheid, herkenbaarheid of eenvoud. Vanweë die stof wat ontgin word, en om vorm en inhoud te laat sluit, durf hierdie tipe vers dus nie anders as om 'n hoë mate van kompleksiteit te handhaaf nie – en tog is dit moontlik om deur die aandagtige en herhaalde lees van die gedig die betekenislae te sien ontvou.

D'haen voldoen hier reeds aan die verwagting wat Cixous (1986) later aan vrouedigters stou stel, naamlik om 'n eie taal te skep waarmee die oerervaring geprojekteer of belig kan word sonder die tussenkoms van 'n (patriargaal) geïnstitusioneerde simboliese orde wat per definisie 'n eie, innoverende artikulering deur vroue sou uitsluit. Daarom is 'n gedig van hierdie aard op die oog af duister – die taal, die denke en die beelde word immers nie op 'n tradisionele wyse aangewend nie. Die leser moet gewillig wees om die taal- en denkkonvensies saam met die digter te deurbreek, soos wat die poësie van die Nederlandse Vijftigers dit ook van die lesende publiek geëis het.

In hierdie opsig sou 'n mens kon sê dat die manlike Vijftigers se werk ook vroulike elemente bevat het, soos wat Cixous dit inderdaad herken in die werk van James Joyce met sy bewussynstroomtegniek. Die terme "manlik" en "vroulik" word hierdeur geproblematiseer, soos deur genderdiskussies in die algemeen, en as sodanig deur Cixous aangespreek waar sy voorstel dat ander terme hiervoor gevind sal moet word.

In die slotstrofe van "het gedicht" verwys D'haen (1983:149-50) na die liggaam wat steeds "opener" word en "ademt". Octavio Paz (1994:11) sien ooreenkomstig die erotiek as "een soort lichaamspoëzie", en die maak van poësie as "een verbale erotiek" waarby hy gedigte met die asemstote van die siel vergelyk.

D'haen se poësie oor die roos herinner aan die Franse feministe se aandrang daarop dat vroue hul eie ervaringe moet "oopskryf", of "uitskryf", of hulself as vroue in hul tekste moet "inskryf". Veral die bydrae van Luce Irigaray (1977) in *This sex which is not one* (in Warhol en Herndl 1997:363-9) is hierby van besondere belang. Irigaray verwerp onder meer die "pen" as vanselfsprekende en enigste simbool van die skryfinstrument en die skrywende instansie, omdat dit die fallogosentriese wêreld en lewensinstelling voortsit. Waar Cixous die metafore van die liggaamsvloeistowwe ("she writes in white ink", in Warhol en Herndl 1997:344) voorstel as nuwe geslagsmetafore wat die vroulike ervaring prioritiseer, betoog Irigaray (Warhol en Herndl 1997:427-28) dat die "lippe" van sowel die vroulike mond as dié van die geslagsorgane (wat vir haar oor die hele liggaam voorkom) as simbole van die skrywende persona benut moet word. Die "falliese blik", en daarmee die sentrum van mag en die skeppende vermoë, is dus nie beperk tot die ervaring van 'n enkele (en manlike) orgaan nie, en behoort nie alleen in terme daarvan gemetaforiseer te word nie. Die nosie van die "penis as pen" (Ostriker 1987:3) word daardeur gedekonstrueer.

Die konsep van die vrou as “mond” sluit aan by die vrou as skrywende subjek, in soverre dit wat deur die mond geproduseer word, dit wil sê die stem, woord of lied, met die digkuns gelykgestel word. Binne D’haen se onderskeie paradigmas van die digter as skeppende, lewegewende krag en die mond (en die geslagsdeel) as lokus van die handeling, verbaas dit nie dat die idee van lippe tot in die fynste besonderhede ontgin word nie. Dit is via die lippe dat die skeppende asem vloei; ook is dit die lippe wat grootliks verantwoordelik is vir die vorming van klank en die artikulering van die woord. In *The vagina monologues* (Enslar 2001) word die gedagte van gesprek deur lippe van die geslag verder gevoer. Die mond en die lippe is ook die plek waar die kus van minnaars voltrek en die liefdeswoorde uitgespreek word; daarby is dit die *labia* van die vrou wat die weg tot seksuele penetrasie bewaar of open, en lei na die lokus van konsepsie. Ewe belangrik is die feit dat die lippe van die vroulike *vulvae* die rand en eindpunt van die geboortekanaal vorm, dit wil sê die weg waarlangs deur die proses van geskiedenis volvoer word. Irigaray (in Warhol en Herndl 1997:363) wys daarop dat die lippe gedurig met mekaar in aanraking en in gesprek is: “she touches herself in and of herself without any need for mediation [...] all the time, and moreover no one can forbid her to do so, for her genitals are formed of two lips in continuous contact.” Crous (2003:2, 3) merk op dat die skryfproses deur onder andere Breytenbach en Krog as ’n outoërotiese handeling beskou word, en dit is ’n lesing wat ook in die geval van D’haen geldig is, en waarby die poësie van Maria van Daalen sterk aansluit – veral ook deur die inkorporering van die mistieke element. Belangrik by albei hierdie laasgenoemde digters is dat die moontlikhede van die erotiek en die skryfaksie saam ontgin word, maar dit is D’haen se werk wat ’n intense bewustheid van die dubbele lipfunksie vertoon. Verder verbind die digter die lippe met die broosheid en die wasdom van die roos, en betrek sy so die gedig as kunswerk – ’n produk van inspirasie en volvoering, maar vervlietend en uniek.

Soos voorheen genoem, is die eksplisiete uitbeelding van die erotiek een van die opvallende wyses waarop die grense van die poësie van vroue oor die afgelope vyftig jaar in Vlaandere, en ook elders in die wêreld, verskuif is. Volgens die norme van die begin van die twintigste eeu en vroeër sou dit vir vrouedigters hoogs onvanpas gewees het om die liggaamlikheid en seksuele ervaring in soveel besonderhede te beskryf. In hierdie opsig sluit die feministiese denke en die emansipasie van vroue, ook rakende hul aanvaarding van hul eie seksualiteit en die beklemtoning van seksuele openheid, aan by die postmoderne denke en werkwyse ten opsigte van die oorskryding van grense.

By D’haen kom daar egter ’n metafisiese dimensie by, moontlik die teken van ’n terugryp na uitdrukkingsmoontlikhede van spiritualiteit, aangesien die tradisionele Christelike geloof, onder die invloed van sekularisasie, oor die afgelope dekades selde in die digkuns (soos in die kanon opgeneem) uitgebeeld word. Tradisioneel was religieuse verse tipies van die vrouedigkuns, soos in die geval van Hadewych en Zuster Bertken tydens die Middeleeue, tot en met die populêre poësie van die Nederlandse digters Hélène Swarth en Nel Benschop in die twintigste eeu. Nogtans word daar deur D’haen, ooreenkomstig die Middeleeuse mistiek, van die simboliek van die Christendom (soos bloed en die offer) gebruik gemaak om die mistieke ervaring te beskryf. Die werk van Sheila Cussons vorm hiervan die Afrikaanstalige teenhanger.

Die slotgedig van *Onyx*, en een van die nuwere toevoegings tot dié bundel, is “Theater Ledikant” (D’haen 1983:153-4). Die gedig sentreer rondom die huweliksbed waar “twee naakte actanten” betrokke is in ’n ritueel wat om die beurt ’n geveg, dans, maaltyd, jagtoneel en smeeproses voorstel. Al hierdie metafore kulmineer in ’n seksuele hoogtepunt wanneer “(g)eboorteschreeuw en doodskreet” gesamentlik deur die “dubbel naakt” geslaak word. Dit herinner weer

aan die volvoering tot 'n ekstatische moment in die voorafgenoemde gedigte. Hier is die ledekant strategies deur die digter as ruimte gekies en as titel benut: die bed van die geliefdes word simbolies voorgestel as 'n teatrale ruimte waar alle aktwiteite van die mensdom hul oorsprong het.

Enkele latere bundels van Christine D'haen

Mirages (1989)

In aansluiting by die voorgaande bespreking keer ek terug na "Erotologie", uit *Mirages* (D'haen 1989:43). Dié bundel, met sy verskeidenheid gedigte oor skilderye, die mitologiese en die kosmologiese, word as 'n hoogtepunt beskou. Die gedig bevat 'n reeks uitbeeldings van seksualiteit waardeur die geweld teen vroue in terme van klassieke verhale omgedig word, gevolg deur 'n milder uitbeelding. Dit is tipies van D'haen dat sy in die literatuur van antieke tye inspirasie vind vir die algemene of eietydse. Die kenmerkende eksplisiete taal en beelde van D'haen kry in hierdie gedig nie alleen gestalte in die verhaal van Leda nie, maar ook in dié van Pasiphae ("de dijen opgespalkt boven de opening/ waar haar het dolle dier doorboorde met zijn roede") en Danae ("de knieën open [...] die stootte in 't niet de kreet van haar genot"). Die verhaal van Io word in die vierde strofe uitgedruk as "... overrompelend klom/ haar in de romp en zwol hij", terwyl die ontmoeting tussen Callisto en Artemis soos volg beskryf word: "die vlocht haar benen rond de hare, vlijde strak/ haar borsten op haar borst, en drukte zacht/ binnen in haar een zwellend warm geslacht". D'haen beeld hier teenstellende situasies ten opsigte van kopulasie uit. Sy wend aanvanklik sterk taal aan waar die omgang tussen die geslagte ru voorgestel word, terwyl 'n merkbaar vloeiender, sagter woordgebruik voorkom in die samekoms van Callisto en Artemis. Hiermee stel sy moontlik 'n ruwe heteroseksualiteit, soos uitgebeeld in die eerste vier strofes, teenoor 'n milder verkeer tussen biseksuele of homoseksuele ("een meisje lijkend, Artemis; die vlocht/ haar benen rond de hare, vlijde strak/ haar borsten op haar borst ...").

'n Ongewoon kort vers van D'haen, "Octet" uit dieselfde bundel (1989:19), lui:

De kreet weerklonk, de steile stem
van `t paar de felle klem
van haar en hem
van haar met haar in hem

van hem in haar met hem
van hem in haar met haar in hem.

Merencolie (1992)

Die bundeltitel *Merencolie* (D'haen 1992) wys uit na 'n woord uit 'n ballade van Charles d'Orléans, wat "melancholie" beteken (Van der Paardt 1995). Dit sinspeel hier op die menslike tekort en verganklikheid, en die noodsaak van berustende aanvaarding. Die vrye ritme en eiesinnige sintaksis van die gedigte is tipies van hierdie bundel en in ooreenstemming met die geheimenis van die menslike bestaan. In "Raadsel" (D'haen 1992:24) tematiseer die digter die raaisel van geslagtelikheid, te wete die "een" en die "ander" waar mens en mens "bereden" en geëet word. Daar is in die liefde tussen man en vrou 'n vreemde kombinasie van beginsels, naamlik "klacht" en "vlucht", en tog word hulle saam in 'n matriks van begrip en eenwording gegiet. Die man word in hierdie vers, anders as in die Bybelse Genesis-verhaal, uit die ribbebeen van die vrou geskape. Hierdeur word

die vrou as subjek voorgestel, wat gelees kan word as 'n bewuste ondermyning, of minstens 'n nuansering, van die groot (fallogosentriese) verhaal waarvolgens die man as die eerste, die norm of beginsel beskou is, en die vrou uit hom geneem word as die tweede, die sekondêre, of die Ander. D'haen se presentasie van die vrou is hier in pas met die emansipatoriese denke, maar reflekteer nie noodwendig die werklike posisie van hedendaagse vroue (of die instelling teenoor mans) in die algemeen nie. Die enigma van die man-vrou-relasie word ook in "Sfinks" (D'haen 1992:19) aangespreek in terme van die onopgeloste "hij/zij"-problematiek wat weer in "Raadsel" ter sprake gebring word.

Die mitiese en klassieke verwysingswêreld bly deurgaans deel van D'haen se werk, en toon in die verwerking hiervan sekere parallele met die oeuvre van Ida Gerhardt, en in 'n mindere mate met dié van die veel toegankliker Vasalis, hoewel 'n nadere studie van dié Noord-Nederlandse digteres sou aantoon hoe dit by hulle totaal anders beslag kry. D'haen se eroties gelade "Drie mythologiese sonnetten" (1992:17-19) is nie ontdaan van lugtige, selfs humoristiese, ondertone nie. Terselfdertyd betrek die digter die eietydse leefwêreld in "Het" (1992:27), waar "Holiday Inn" gejukstaponeer word met sowel 'n Bybelse aanhaling as motto as 'n verwysing na "Het Al [...] eeuwig met een begin", terwyl "auto's in regen" in die gedig "Hier" (1992:28) eweneens 'n moderne wêreld te midde van 'n kosmiese bewussyn oproep.

Die verse in hierdie bundel is minder verhewe en gedrae, asook korter, en maak ten spyte van die ongewone sintaksis nie so 'n hermetiese indruk nie – waarskynlik die rede waarom D'haen se gebruikelike verklarende notas hier ontbreek. Nogtans word 'n sekere maniëristiese vormgewing en klankbewustheid volgehou, sodat D'haen se poësie steeds in teenstelling staan tot die gestroopte, kariger of minimalistiese werk van ander digters van die laat twintigste eeu en daarna.

Morgane (1995), Bérénice (1998a) en Dodecaëder/Dantis meditatio (1998b)

In *Morgane* (D'haen 1995) vind daar in die slotafdeling "Psychomania" met sy nege neuvains 'n intertekstuele gesprek plaas tussen D'haen se gedigte en kunswerke van Michaelangelo, onder andere sy Pietà-beeld in Rome (D'haen 1995:39) wat volgens 'n nota van die digter die volmaakte geluk tussen moeder en seun vergestalt (D'haen 1995:53). Hierdie spesifieke kunswerk word deur vrouedigters op verskillende wyses geïnterpreteer en tot gedigte omvorm, soos ook in Elisabeth Eybers se gedig "Pietà" (Eybers 1995:200). D'haen skram nooit daarvan weg om aan die moederrol prominensie te verleen nie, hoewel sy later in haar lewe aan Cornet (2000:8) noem dat sy retrospektief besef dat sy nie werklik geskik was om kinders te hê nie, en dit besonder moeilik gevind het om studie, 'n huwelik, skryfwerk en kinderversorging te kombineer.

In *Morgane* val ook die vindingryke klankspel op in 'n gedig soos "Woord en wereld" (D'haen 1995:16), waar die skoonheid van 'n naam klaarblyklik die aanleiding tot die gedig gevorm het. Die vers illustreer hoe die verbande tussen beeld en klank wat in die omgangstaal voorkom, deur die woordkunstenaar herken, uitgelig en gestileer word. D'haen se aantekeninge bevat 'n verwysing na die woorde van Mallarmé oor die feitelikheid en realiteit wat in die poësie ondergeskik is aan taal- en verswette (D'haen 1995:49).

In 1998 verskyn Bérénice (D'haen 1998a) en Dodecaëder/Dantis meditatio (1998b). Laasgenoemde is 'n tweeluik waarvan die eerste, met sy matematiese struktuur, 'n poëtiese kommentaar vorm op twaalf kunswerke, en volgens Demets (2003) vermeng is met outobiografiese skerwe. Dantis meditatio speel in

op Dante se Goddelike Komēdie en die heldemoed van die mens, en meer spesifiek dié van vroue. In 'n prelude tot haar meditasie oor Dante skryf D'haen: "Ik onderneem die neerwaarts-opwaartsreis/ verdwaald, al ben ik oud, in kwaad, onwys,/ een vroue."

Mirabilia (2004)

Kort ná die verskyning van die versamelbundel *Miroirs* (D'haen 2002) volg die enkelbundel *Mirabilia* (D'haen 2004a). In laasgenoemde word weer eens oorvloediglik van klassieke intertekste gebruik gemaak, maar hierdie keer sonder aantekeninge ter verheldering. Die verwysing na tweeslagtigheid val op, en uit 'n aantal gedigte kom dit voor asof sy die tradisioneel manlike met 'n vroulike kant verryk, of dit daardeur wil vervang. Die idee van eenlingskap staan hier sterker as die gedagte aan 'n liefdes- of ander verhouding.

Die bundel open met die gedig "Mol" (D'haen 2004a:7) wat handel oor 'n wyfiemol en word ingelei deur die reëls: "Welk lot dwong haar zo ondergronds, zo zonder/ gemaal in zoveel gangen, glanzend bont-/ bekleed ...". Dit blyk dat die mol vroulik is ("haar"), en arbeidsaam ("zij graaft ..."); ook is sy "bang" en "weerloos". Wanneer die "hij" aankom, rand sy hom aan en verban hom uit haar huis. Sy moet self vir haar en haar kleintjies ("haar jong") 'n veilige woonplek uitgrawe. Dit is tekenend van die algemene posisie van hedendaagse vroue wat as enkelouer en ook as broodwinner optree, en veelseggend dat hierdie gedig die bundel open. In sekere opsigte is dit 'n programmatiese gedig, want in die res van die bundel kom 'n liefdesrelasie met 'n man nie meer voor soos in vorige bundels nie. Die mol vertoon aantreklik in haar blink pels ("glanzend bont-/ bekleed"), maar sy is 'n stryder, en vyandig opgestel teenoor die man. Ook is die vrou, soos die mol, deur omstandighede in hierdie posisie in gedwing, waar sy op metaforiese wyse in ondergrondse tunnels beweeg.

Die vers "Phoenix" in die afdeling "Fabula mundus" verwys na 'n "gewiekte androgyn", wat 'n gevlerkte, dubbelslagtige wese oproep, terwyl die daaropvolgende "II Unicornus" open met die reël "Ik ben een", en die spreker in die slotreël weer melding maak van "mijn enkelheid groeit driewerf groot." Die indruk word dus geskep dat die man/vrou-dichotomie opgehef is, veral ook waar "Angelus" na 'n "stralend tweegeslacht" verwys. In die gedig "De vrouwen van Herakles" kom die woorde, "moederlijker man" voor, asook "Gods echtgenote". Een moontlike interpretasie is dat die spreker in die gedig na 'n geslagtelike reoriëntasie verwys en op 'n lesbiese geslagsvoorkeur sinspeel.

Die tweede afdeling is afgestem op die goddelike skepping en die bowe-aardse, en die afleiding word gemaak dat die digter in of deur die gestaltes van geslagloosheid iets van die volmaakte of die volheid van eenvoud wil uitbeeld, en dit stel teenoor die chaos en veelheid van die aarde. Daarom sluit die bundel ook op 'n gepaste wyse af met 'n afdeling getiteld "De digter", waardeur die digter skepping, digterskap en lewe verbind. In "Humilitas" (D'haen 2004a:55), waarmee die afdeling open, dien die mitologiese Ariadne wat "haar garen trekt" as metafoor vir die teks (en selfs die lewe as teks) wat geskryf of geweef word, en vorm dit die fokus van die gedig. Die slotgedig, "Vita" (D'haen 2004a:60), met die Latynse woord vir "lewe" as titel, bestaan uit 'n enumerasie van onderskeidings wat elk onvolmaak is en hul teendeel moet vind.

Innisfree (2007)

Innisfree is Christine D'haen (2007) se laaste digbundel. Hiervoor put sy ruimskots uit die wêreldliteratuur, en haar gedigte tree in gesprek met onder meer Yeats, Pound, Joyce, Chaucer, Wordsworth, Donne en Dylan Thomas.

Getrou aan die aard van haar poësie is die verse ryklik belaaï met verwysings uit die religie en die mitologie. In "De weg" word die Genesis-verhaal en Boeddha deur 'n treffende spel met "licht" en "verligting" versoen. Hoewel D'haen haar oeuure met hierdie bundel afsluit, is dit nie onmoontlik nie dat publikasies met 'n keur uit haar werk of ongepubliseerde verse postuum mag verskyn.

Ten slotte

D'haen word op grond van verskeie faktore tot die beste in haar vak gereken. Sy word ook uitgesonder in 'n artikel van Rob van Erkelens (1999:58-9) waarin hy beweer dat groot digters nie meer hoofsaaklik tot die manlike geslag beperk is nie, en dat vroue veral hul kennis en ervaring ten opsigte van die kommunikasie via die liggaam eksploiteer om gedigte van 'n besondere gehalte te skryf. Hy maak ook melding van vrouedigters se vermoë om die vereniging van die spirituele verlange en die liggaamlike genot te verenig, en dit selfs met die taal te verbind.

In teenstelling tot die groeiende omvang en gehalte in die digkuns van Nederlandstalige vroue, toon my navorsing dat die ernstige poësiekritiek in Vlaandere slegs op 'n geringe skaal deur vroue beoefen word, met Anne Marie Musschoot en Elke Brems as die belangrikste eksponente daarvan. Ten opsigte van persresensies berig Lievens, Demoor en Saeys (2004:117) in hul ondersoek: "Opvallend is dat vrouwelike recensenten in die Vlaamse dagbladders een klein rol spelen."

In antwoord op 'n vraag van Paul Claes aan D'haen oor wat sy as haar belangrikste bydrae tot die Nederlandstalige poësie beskou, antwoord sy dat dit die andersheid van haar werk is, sowel as haar vormbewussyn, maar daarby ook die vroulike aspek van menswees, en die nuwe tematiek van 'n wêreldbeskouing vanuit die optiek van vroue, wat na haar mening 'n nuwe en belangrike tema in die Wes-Europese poësie verteenwoordig: "de wereld dicht en ver overzien door de vrouw", en by implikasie nie die stereotiepe vrou nie (Claes 2003:52).

Vir Brems (1981:92) lê die "lust tot poëzy" aan die basis van D'haen se oeuure. Self sê D'haen aan hom dat sy poësie as ambag beskou en dit inderdaad met vreugde bedryf. Brems beskou hierdie digter iemand wat "dicht bij de aarde staat, maar die tegelyk in staat is de culturele wereld in de zinnelijke te integreren". Hierin lê vir my die kern van D'haen se opstelling teenoor en gesprek met die wêreld, en maak sy 'n tipe vrou kenbaar wat intellektueel hoogs ontwikkel is en kultureel bewus leef en dig, terwyl sy die sensualiteit van die skepping en die liggaamlikheid daarmee versoen. Haar werk kan as bruisend van lewe en verwondering bestempel word, en staan in dié opsig in kontras met die dikwels sombere lewensvisie en angs van 'n ander veelbekroonde Vlaamse digter, Miriam Van hee.

Christine D'haen se oeuure lewer in verskeie opsigte 'n unieke bydrae tot die polifonie van stemme waardeur die poësie van vroue, in sowel Nederlands as in ander tale, oor die afgelope dekades gekenmerk word. Hoewel die digkuns van vroue die vertrekpunt van hierdie artikel vorm, en ook Afrikaanse vrouedigters tans 'n besonder sterk posisie in die kanon beklee, hoef die werk van D'haen nie uitsluitlik met dié van hul vroulike eweknieë vergelyk te word nie. As die aandag sou uitgaan na die gebruik van klassieke intertekste met erotiese toespelings, sou 'n vergelyking met die werk van haar landgenoot Hugo Claus as 'n vrugbare studieonderwerp kon dien. Ook sou D'haen se hantering van die klassieke, ten opsigte van die prominensie van vrouefigure en haar dikwels speelse aanslag,

gestel kon word teenoor die poësie van manlike digters wat eweneens uit die antieke geskiedenis put.

In sekere opsigte oorskadu D'haen se poësie dié van Nederlands- en Afrikaanstalige digters. Haar bedrewe aanwending van intertekstualiteit is volkome in pas met huidige tendense in die digkuns, terwyl sy die tradisie van vormtug lewend hou. Haar barokstyl, gelade en intellektuele aanslag word deur 'n lugtige en openhartige blik gerelativeer. Daarby is haar virtuose taalgebruik, die reikwydte van haar verwysingsveld en die geslyptheid van haar verse uitsonderlik binne haar taalgebied.

Waarskynlik vorm die ingewikkelde verwoording en verhewe tematiek van D'haen se digkuns vir die algemene leser 'n belemmering, veral in 'n tyd waarin die losser, vryer vers (en anekdotiese praatvers) se gewildheid toeneem. Haar verse voldoen aan die formalistiese eis van self-referensialiteit en taal wat "vreemd gemaak" word (Eagleton 2007:48-50), en bly daarom boeiend. D'haen se poësie is in alle opsigte gevorderd en vra om sorgvuldig gelees en herlees te word, anders as die oeuvres van meer toeganklike vrouedigters soos Miriam Van hee, Lut de Block, Lucienne Stassaert, Jo Gisekin en Patricia Lasoen in Vlaandere, of Anna Enquist, Judith Herzberg en Eva Gerlach in Nederland. Nietemin word moontlike leesversperrings in D'haen se werk in 'n groot mate ondervang deur die uitgebreide aantekeninge wat sy in die meeste gevalle verskaf. In 'n sekere sin is haar werk dus elitisties, maar volgens die postmoderne neiging om gemarginaliseerde vorme te bevoorreg, besonder relevant.

Terwyl Christine D'haen 'n prominente posisie in die literatuur van die Lae Lande beklee, geniet haar werk nog nie besondere bekendheid in Suid-Afrika nie, en is slegs enkele studies, soos dié van Abrahams (1997) en Bezuidenhout (2005), tot dusver daarvoor onderneem. Dit sou sinvol wees om die aard, omvang en gehalte van hierdie skrywersfiguur se oeuvre wyer te ondersoek, moontlik by wyse van vergelykende studies, en sodoende lesers se verwagtingshorison en kennis oor die poësie te verbreed. Terselfdertyd sou verdere navorsing oor D'haen se digterskap dien om wetenskapsbeoefening aan kulturele verryking te koppel, en aan die uitbou van betrekkinge tussen die Afrikaans- en Nederlandssprekende gemeenskappe.

Bibliografie

Abrahams, Tana D. 1997. *Dood en verganklikheid in die poësie van Christine D'haen*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.

Barnard, Benno. 1993. Demonische gedachten. *De Morgen*, 5 Februarie.

Bezuidenhout, S.M. 2005. *Sosio-literêre perspektiewe op die eietydse digkuns van vroue in die Afrikaanse en Nederlandse taalgebiede*. Ongepubliseerde D.Litt-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Bourdieu, Pierre. 1992 (vert. en samest. Dick Pels). *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Genneep.

—. 1994(Parys 1992; vert. Rokus Hofstede 1993). *De regels van de kunst: Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Genneep.

Brassinga, Anneke. 2002. *Verschiët*. Amsterdam: De Bezige Bij.

- Brems, Hugo. 1981. *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960–1980*. Antwerpen en Amsterdam: Elsevier Manteau.
- Butler, Judith. 1993 *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. New York en Londen: Routledge.
- Cels, Sanderijn. 1999. *Grrls! Jonge vrouwen in de jaren negentig*. Amsterdam: Prometheus.
- Cirlot, J.E. 1982 (1962). *A dictionary of symbols* (vert. Jack Sage). New York: Philosophical Library.
- Cixous, Hélène. 1986. De lach van de Medusa (vert. Margaret Brüggemann). *Sarafaan*, 1(3):74–91.
- Claes, Paul. 1986. *De kwadratuur van de Onyx: over de dichtkunst van Christine D'haen*. Leiden: Dimensie.
- . 1992. Flaptekst van *Merencolie*, D'haen 1992.
- . 1994. Christine D'haen. In Zuiderent, Brems en Van Deel (reds.) 1994.
- . 2003. De wereld overzien door de vrouw. *Poëziekrant*, 27(2):52–8.
- Cornet, Pascal. 2000. Een stijl zoek ik mij in een stijlloze tijd. *Poëziekrant*, 24(1-2):6–12.
- Crous, Marius. 2003. Die tekstualisering van die liggaam in *Lady Anne*. *JLS/TLW*, 19(1):1–19.
- Cussons, Sheila. 1978. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Beauvoir, Simone 1997. (1949). *The second sex* (vert. H.M. Parshley). Londen: Vintage.
- Demedts, André. 1977. Vijf dichtersessen. *Dietsche Warande en Belfort*, 122(1):54–61.
- Demets, Paul. 2003. Het zinnelijke verweer van Christine D'haen. *Knack*, 28 Mei.
- De Vos, Marjoleine. 2000. *Zeehond graag*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- De Waard, Elly. 1984. Mijn programma is: Gebruik niet alleen de woorden van vandaag. *Vrij Nederland*, 3 Maart.
- D'haen, Christine. *Gedichten*. 1951. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- . 1958. *Gedichten 1946-1958*. 1958. Amsterdam: Meulenhoff.
- . 1966. *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* Hasselt: HeideLand.
- . 1975. *Ick sluit van daegh een ring*. 's Gravenhage en Rotterdam: Nijgh en Van Dittmar.
- (red.). 1980. Met tekeningen van Raf Coorevits. *Ik ben genoemd meisje en vrouw: 500 gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde*. Tiel en Amsterdam: Lannoo.

- . 1983. *Onyx*. Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Genneep.
- . 1987. *De wonde in 't hert. Guido Gezelle: een dichtersbiografie*. Tielt en Amsterdam: Lannoo.
- . 1989. *Mirages*. Amsterdam: Em. Querido.
- . 1992. *Merencolie*. Amsterdam: Em. Querido.
- . 1993 (1992). *Een brokaten brief*. Amsterdam: Meulenhoff/Kritak.
- . 1995. *Morgane*. Amsterdam: Em. Querido.
- . 1998a. *Bérénice. Vier-en-twintig neniën*. Deventer: Brokaat.
- . 1998b. *Dodecaëder/Dantis meditatio*. Amsterdam: Em. Querido.
- (red.). 1998c. *Het geheim dat ik draag. 500 gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde*. Tielt en Amsterdam: Lannoo/Atlas.
- . 2002. *Miroirs*. Amsterdam: Querido.
- . 2003. *Het huwelijk*. Amsterdam: Meulenhoff.
- . 2004a. *Mirabilia*. Amsterdam: Querido.
- . 2004b. *Uitgespaard zelfportret*. Amsterdam: Meulenhoff.
- . 2007. *Innisfree*. Amsterdam en Antwerpen: Em. Querido.
- Eagleton, Terry. 2007. *How to read a poem*. Malden, MA: Blackwell.
- Eaton, Marcia Muelder. 1988. *Basic issues in aesthetics*. Belmont, California: Wadsworth.
- Enquist, Anna. 2000. *De gedichten 1991–2000*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Enslor, Eve. 2001 (1998). *The vagina monologues*. Londen: Virago.
- Eybers, Elisabeth. 1995. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau Tafelberg.
- Fontana, David. 1993. *The secret language of symbols. A visual key to symbols and their meanings*. Londen: Duncan Baird.
- Groenewegen, Hans. 2003. Genot als drijfveer, een rêverie. *Dietsche Warande en Belfort*, 148(5):638–51.
- Herzberg, Judith. 1968. *Beemdgras*. Amsterdam: De Harmonie.
- Irigaray, Luce. 1977. This sex which is not one. In Warhol en Price Herndl 1977.
- Joubert, Marlise. 1973. *Domus*. Kaapstad: Tafelberg.
- Krog, Antjie. 1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human en Rousseau.

- Lievens, Sigried; Marysa Demoor en Frieda Saeys. 2004. *Cherchez la femme: vrouwen en schrijverschap in Vlaanderen*. Gent: Academia Press.
- Meijer, Maaïke. 1988. *De lust tot lezen. Nederlandse dichtersessen en het literaire systeem*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- . 1993. Anja Meulenbelt publiceert *De schaamte voorbij*. De tweede feministische golf en de literatuur. In Schenkeveld-van der Dussen (hoofred.) 1993.
- . 1996. Beyond interpretation: einde van de interpretatie en nieuw begin. *Tijdschrift voor literatuurwetenschap*, 1:35–41.
- (red.). 1998. *The defiant muse. Dutch and Flemish feminist poetry from the middle ages to the present: a bilingual anthology* (vert. Yopie Prins). New York: The Feminist Press.
- Middag, Guus. 1992. Het mytische huishouden van Christine D'haen: Portret van de winnaar van de Prijs der Nederlandse Letteren. *NRC Handelsblad*, 23 Oktober.
- Musschoot, Anne Marie. 1992. *Juryrapport Prijs der Nederlandse Letteren 1992*. Nederlandse Taalunie.
- Note, Joris. 1996. Droom van een andere wereld. *De Standaard der Letteren*, 21 November.
- Ostriker, Alicia Suskin. 1987. *Stealing the language. The emergence of women's poetry in America*. Londen: The Women's Press.
- Paz, Octavio. 1984. *De boog en de lier* (vert. Aart van Barneveld). Amsterdam: Meulenhoff.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (hoofred.). 1993. *Nederlandse literatuur: een geschiedenis*. Groningen: Nijhoff
- Schouten, Rob. 1995. Onder auspiciën van een hogere geest: Poëzie. *Vrij Nederland*, 11 November.
- Schyns, Désirée. 1995. Folterende en gefolterde taaldemon. *Surplus* 9(5):16-17.
- Sluïjter, Pem. 1997. *Roos is een bloem*. Amsterdam en Antwerpen: De Arbeiderspers.
- The Low Countries. Arts and society in Flanders and the Netherlands. A yearbook: 1993-94*. 1994. Rekkem: Stichting Ons Erfdeel.
- Tong, Rosemarie Putnam. 1998 (2de uitgawe). *Feminist thought*. Boulder, Col. en Oxford, V.K.: Westview Press.
- T'Sjoen, Yves. 2003. Verzamelbundel van Christine D'haen: Met liefde geschreven. *De Standaard*, 10 April.
- Van Daalen, Maria. 2000. *Elektron, muon, tau*. Amsterdam: Em. Querido.
- Van Deel, Tom. 1990. Oplettend vrijen met de taal. *Trouw*, 8 Februarie.
- Van der Paardt, Rudi. 1995. *Merencolie* van Christine D'haen. In *Vlaanderen*, 44(1).

- Vandevoorde, Hans. 2002. The poetry of Christine D'haen. *The Low Countries. Arts and society in Flanders and The Netherlands. A yearbook: 1999–2000*. Rekkem: Stichting Ons Erfdeel.
- . 2004. Muze, ziel en overlevering. Het proza van Christine D'haen. *Ons Erfdeel*, 47(3):399-406.
- Van der Zee, Mirjam. 1995. Taal als tweespalt. Leven en poëzie in het werk van Christine D'haen. *Surplus*,9(3).
- Van Erkelens, Rob. 1999. Lichaamstaal. *De Groene Amsterdammer*, 15 Desember 1999, pp. 58–9.
- Van Halsema, Dick. 1992. Positieve bedenkingen bij de poëzie van Christine D'haen. In: *Juryrapport Prijs der Nederlandse Letteren 1992*.
- Van Istendael, Geert. 1992. Bij het lezen van Christine D'haens gedichten. *Juryrapport Prijs der Nederlandse Letteren 1992*.
- Van Soest, Marjo. 1992. "De relatie tussen seksualiteit en lyriek heb ik al vroeg geraden": Anna Bijnsprijs voor dichteres. *Opzij*, 1 Desember.
- Viljoen, Louise. 2001. The contestation and renegotiation of gendered space in Afrikaans women's poetry. *Stilet*,XIII(2):51–64.
- Vonck, Bart. 1994. Gedichten tegen het verdwijnen: De eenzame studie van Christine D'haen. *De Standaard*,19 Februarie.
- Warhol, Robyn R. en Diane Price Herndl (reds.). 1997. *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. Houndmills: Macmillan.
- Zuiderent, Ad, Hugo Brems en Tom van Deel (reds.). 1994. *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Alphen aan den Rijn: Samsom.

Eindnotas

¹ Haar vroeëre bundel, *Gedichten* (D'haen 1951), sou nie in die handel beskikbaar kom nie.

² *Ouranos* (Lat. *Uranus*) is die Griekse woord vir "lug" of "hemele", bekend as die metgesel van Gaia of "Aarde".

³ Die vers "Domus" van die Afrikaanse digter Marlise Joubert (1973:60) kom voor in haar bundel met die gelyknamige titel. Die huisgegewe speel ook hierin 'n belangrike rol.