

Dante D'haen

Hans Vandevoorde

werd geboren in Zwevezele in 1960. Studeerde Germaanse filologie aan de Universiteit Gent. Werkt halftijds als eindredacteur non-fiction bij de uitgeverij VUBPRESS en is medewerker literatuur bij het dagblad de 'Financieel Economische Tijd'.

Adres: Duifhuisstraat 57,
B-9000 Gent

Kan een tapijt ontroeren? Het lijkt een onzinnige vraag, maar niet als het gaat om de wandtapijten in het Musée de Cluny in Parijs, de beroemde 'Dame à la Licorne'. Deze zes tapijten van het einde van de vijftiende eeuw maken een verpletterende indruk. Voor wie in dat museum de centrale donkere ruimte binnentreedt, gaat elk van de tapijten als een monstrans uit een nis stralen. Maar de vraag of deze gobelins kunnen ontroeren blijft een pertinente vraag. Ze hebben ons immers niet iets te vertellen wat ons gewoonlijk aangrijpt. De tapijten zijn vermoedelijk allegorische verbeeldingen van de vijf zintuigen. Ze spreken niet van een existentieel leed - liefdesverdriet of rouw om een dode - niet van de folterkamers, niet van kinderleed. Rilke noemt ze in zijn *Malte Laurids Brigge*, beelden die 'alles prijzen en niets prijsgeven'. En toch ontroeren ze, misschien enkel en alleen vanwege hun extreme schoonheid. Beter dan welk schilderij of beeldhouwwerk ook lijken ze duidelijk te maken dat er zoiets als een puur esthetische ontroering bestaat, die los staat van het dagelijkse leven, of beter, heel dat dagelijkse leven mee optilt in een allesoverheersende ervaring van prachtige vormen.

Rilkes recyclage

Als ik de gedichten van Christine D'haen lees, vooral die uit *Onyx* (1983), moet ik steeds aan deze wandtapijten denken. Overwegend wegens hun weelderig weefsel van woorden en klanken en niet zozeer wegens een eventuele allegorische portee die haar werk eigen zou zijn. Niettemin heeft bijna heel het oeuvre van D'haen een allegorische inslag. Doorgaans verstaat men onder allegorie een geheel van op elkaar voortbouwende metaforen met een tweede, vaak moralistische betekenis. Dat is ook zo bij de 'Dame met de eenhoorn'. 'La vue' heet het mooiste en beroemdste van de zes tapijten. De spiegel die de vrouw de eenhoorn in 'Het gezicht' voorhoudt, alludeert natuurlijk op

het zintuig dat uitgebeeld moet worden: het zien. Voor het overige valt de allegorische voorstelling uiteen in een aantal figuren zoals de jonge vrouw, de eenhoorn, de leeuw en een handvol andere dieren. De eenhoorn staat gewoonlijk voor de mannelijke (fallische) drift die door een maagd in toom gehouden wordt. Vandaar dat hij een christelijk symbool van de kuisheid geworden is. Het gebruik van zulke allegorische figuren als maagd en eenhoorn doet nu ouderwets aan. Het is dan ook niet deze vorm van allegorie die ik in de eerste plaats bedoel, als ik in wat volgt het allegorische gehalte van D'haens werk naga. De dichteres gebruikt aanvankelijk ook wel mythologische of historische figuren om zich achter te verschuilen, maar ze gaat de allegorie geleidelijk aan op een veel modernere manier gebruiken. In die mate zelfs dat de allegorie zichzelf ontbindt.

Rilke deed haar dat voor. In de *Malte* doet Rilke alsof zijn beschrijving van de 'Dame met de Eenhoorn' geen allegorische voorstelling betreft. Hij beschrijft louter en alleen wat hij ziet en stelt vragen zonder die te beantwoorden. Maar via zijn weergave van de tapijten wil hij iets anders duidelijk maken, eerst over zijn verhouding met zijn tante Abelone, dan over de jonge meisjes die in het museum gaan tekenen. Wat hij wil zeggen, houdt nog verband met de oorspronkelijke voorstelling maar vindt geen één op één verklaring meer zoals in de traditionele allegorie ('de eenhoorn staat voor...' en 'de spiegel voor...'). Ik tracht dat nog wat meer uit te leggen.

De scène die in de *Malte* voorafgaat aan de beschrijving van de wandtapijten, gaat over Abelone, 'mooie, mooie Abelone'. Daarna neemt de schrijver Abelone als het ware mee op bezoek langs de tapijten. De rondleiding vindt een climax in de beschrijving van 'La vue'. Hij wijst op het moede uitzicht van de vrouw, dat in contrast staat met de 'geveide' aanblik van de eenhoorn. Het is best mogelijk dat Rilke hier suggereert: jij, Abelone, bent die mooie vrouw. Ik ben die narcistische eenhoorn die door jou mijn schoonheid getoond werd. Het is een mogelijke interpretatie (die met behulp van wat psychoanalyse nog veel verder kan gaan), maar nergens kan ik zeker zijn van die duiding, omdat de sleutels mij ontbreken. Integendeel zelfs, door de daaropvolgende scène, die handelt over tekenende jonge meisjes in het museum, wordt de interpretatie een andere richting uitgestuurd. De eeuwige gelijkvormigheid van de allegorische voorstelling wordt er gecontrasteerd met de jonge meisjes die naar de grote stad gekomen zijn om hun leven te veranderen.

In de poëzie die D'haen publiceerde sinds zij in 1992 de Prijs der Nederlandse Letteren kreeg, recycleert de dichteres beelden uit al of niet allegorische werken op dezelfde manier als Rilke. Zij gebruikt opnieuw wat ze ziet of leest en geeft daar een nieuwe vorm, inhoud en context aan. Zij citeert niet alleen brokstukken uit het werk van talrijke voorgangers, maar zij her-

schrijft zelfs volledige (kunst)werken, zoals een van haar grote leermeesters Joyce in *Ulysses* ooit de mythe van Odysseus overdeed. Dat procédé vindt een hoogtepunt in haar nieuwste dichtbundel *Dantis meditatio* (1998). Deze bundel verschijnt in één band met *Dodecaëder*, een cyclus gedichten die eerder bibliofiel werd uitgegeven door Ergo Pers in Gent. *Dantis meditatio/Dodecaëder* is een waardige bekroning van het werk van een dichteres die op 25 oktober 1998 vijfenzeventig jaar werd, een leeftijd die zij als ‘media vita’ beschouwt.

In de sporen van Aafjes

Verscheidene van de vroegste gedichten van Christine D'haen kunnen traditioneel allegorisch genoemd worden. Onder de invloed van Bertus Aafjes' *Een voetreis naar Rome* schreef ze het lange parlando-gedicht ‘Abailard en Heloys’ (1947). Door middel van het leven van de historische figuren Abélard en Héloïse verbeeldt zij de onmogelijke liefde tussen man en vrouw. Als D'haen in haar eerste gedichten van allegorie gebruik maakt, is dat om een persoonlijke (gemoeds)toestand of een zijnsvraag uit te drukken. ‘Abailard en Heloys’ eindigt met een soort moraal, die ook in andere vroege gedichten niet ontbreekt.

Sinds de negentiende eeuw echter hebben veel allegorische werken, hetzij van Melville of Kafka, geen expliciete moraal meer. Zo'n allegorie zonder moraal is par excellence D'haens gedicht ‘De mol’. Net als in Kafka's verhaal ‘Der Bau’ graaft het ik dat aan het woord is, zijn gangen in de zware aarde. De mol torst de last van het aardse leven, terwijl daarboven andere dieren een gelukzalig bestaan leiden: de pauw, het paard, het hert, de nachtegaal. In andere gedichten van D'haen, in ‘Leda’ of de ‘Danaïde’ bijvoorbeeld, draagt het ik het mom van een mythologische figuur. Het blijft onvervuld in zijn (erotisch) verlangen. In ‘Endymion’ gaat achter het mythologische masker de partner schuil die in al zijn narcistische schoonheid onbereikbaar is. Later zal D'haen in de novelle *Een brokaten brief* (1992) haar poëtische ontwikkeling in de gestalte van een Chinese dichteres uit de twaalfde eeuw op een gelijkaardige manier allegorisch vormgeven.

Zoals de overige gedichten uit haar debuutbundel *Gedichten 1946-1958* (1958) die niet allegorisch genoemd kunnen worden, zou ik de genoemde allegorische verzen als existentieel-referentieel willen karakteriseren. Ze drukken klassieke humane conflicten uit als de strijd tussen man en vrouw, god en mens, ziel en lichaam, activiteit en passiviteit, natuur en cultuur, dood en leven, het aardse en het eeuwige. Deze thema's worden gesymboliseerd door motievenparen als dorst en water, licht en duisternis, droom en waken. Eén kwaliteit van de traditionele allegorie zullen in elk geval ook de toekomstige gedichten bewaren: het droomachtige, visionaire.

Milton als scharnier

D'haen heeft een speciale voorkeur voor lange epische gedichten die tot de allegorische canon van de wereldliteratuur behoren. Een notitie van 1947 uit haar eerste autobiografische prozaboek *Zwarte sneeuw* (1989) laat zien hoe haar van het begin af een groot werk voor ogen stond, zoals *Een voetreis naar Rome*, de *Divina commedia*, *Endymion* van Keats, *Mei* van Gorter of *Cheops* van Leopold. Later zullen de epische werken van Ariosto, Bunyan, Langland, Chaucer en Cervantes zich in dit rijtje voegen. In het vervolg van haar autobiografie, *Duizend-en-drie* (1992), kent D'haen aan het lezen van een epos een rustgevend werking toe: 'Alle eposen samen verhalen de grote onderneming van de mensheid zichzelf te zoeken en te worden door te *doen*.'

Als liefhebster van lange, grote, moeilijke verzen publiceerde D'haen in 1963 in het tijdschrift *Tirade* haar vertaling van *Lycidas* (1637) van Milton. *Lycidas* is een lange pastorale elegie die allegorisch de lof van de dichter spreekt. Hedwig Speliers heeft ooit beweerd dat die vertaling een scharniermoment vormt in D'haens werk. Eerder dan een ommekeer is zij een bevestiging van een wending die zich al in de laatste verzen van *Gedichten* aankondigde. Dat wordt duidelijk uit *Onyx*, voor het grootste deel een selectie die D'haen uit haar eerdere bundels maakte. Drie verzen uit *Gedichten* hebben er een plaats gevonden in een afdeling die voor het overige bestaat uit de dichtbundels *Vanwaar zal ik u lof toezingen?* (1966) en *Ik sluit van daegh een ring* (1975). Die afdeling bevat lange gedichten die het dagelijkse leven (de geboorte en verjaardag van een kind, het kinderspel, huis en tuin) tot onderwerp hebben. Door de talrijke verwijzingen naar historie en literatuurhistorie, naar mythologie, magie en alchemie wordt het alledaagse gesacraliseerd. De amplificatie stuwt de gedichten omhoog en de cirkelvorm rondt ze af.

De tweede grote fase in D'haens poëzie is daarmee definitief bezegeld: op een inhoudelijk existentieel-referentiële en formeel klassieke periode 'volgt' een talig-beschrijvende en barok-maniëristische. Niet dat hier ook niet de eigen existentie aan bod komt of dat er een verzoening met het menselijk tekort opgetreden zou zijn, maar de dichteres gaat niet langer gebukt onder de tragedie van het leven; eerder de lustvolle spanning met de wereld om haar heen, met de culturele traditie en de te doorvorsen kosmos dan een innerlijke verscheurdheid ligt ten grondslag aan haar poëzie. Al haar inspanningen gaan uit naar een unificatie van de eerder geciteerde antagonismen, naar een synthese van bijbelse en andere kosmologische mythologieën en uiteindelijk naar het verheffen van natuur in cultuur.

Spensers maankoningin

In een laatste afdeling van *Onyx* heeft Christine D'haen een aantal nieuwe gedichten bijeengebracht. Uit deze gedichten en die van *Mirages* (1989) blijkt

dat erotische extase en synthetische kennis steeds intenser gezocht worden. Hoe gulziger en gretiger echter de greep op het bestaan, hoe grilliger het zich voordoet en hoe moeilijker het in woorden te vatten is. De klassieke vorm gaat daarom steeds verder afbrokkelen. Het vrije vers wordt heel onregelmatig van lengte, de culturele verwijzingen worden nog eclectischer en heterogener. Het zoeken naar kennis wordt natuurwetenschappelijker, wat blijkt uit de talrijke geleerde woorden. Dit streven naar inzicht culmineert in de machtige kosmogonie ‘Half droomt de wereld’ uit *Mirages*.

In de laatste cyclus ‘Moerae’ (‘schikgodinnen’) van *Mirages* kondigt zich een volgende stilistische wending aan. De taal zelf wordt brokkelig. In de meestal ultrakorte, speelse kleengedichtjes wordt heel sterk de tendens zichtbaar om steeds elliptischer te formuleren. De opsomming, opeenstapeling en nominale constructie gaan gelijk op met de periodische zin. De beknoptheid van de gedichten dwingt de lezer om nog meer dan vroeger acht te slaan op wat er niet staat. De duistere toespeling, de ‘dark conceit’ van Edmund Spenser, vraagt de lezer om nog meer dan vroeger mee te denken. Niet voor niets draagt het laatste en langste schijfje van ‘Moerae’, deze wonderlijke ode aan de maan, als enige een titel: die van de *Faerie Queene* (1590-1596) van Edmund Spenser. Deze Faerie Queene heeft Spenser in zijn opdracht aan Sir Walter Raleigh gelijkgesteld met Queen Elizabeth, die in het werk zelf de gestalte zal aannemen van Belphoebe. Phoebe is een bijnaam van de Griekse maangodin Artemis. Een keer deze verwijzing is ontsloten, moet de lezer aan het werk met al zijn intuïtie, vindingrijkheid en kennis om de diepere betekenis van het gedicht te achterhalen.

De onnavolgbare Mallarmé

Sinds de ‘Moerae’ uit *Mirages* kan de lezer zich niet langer door de retoriek en klank van D'haens verzen laten beroezen. Haar poëzie is filosofischer geworden, ingekeerder ook. Dit uit zich in de zeer strenge vorm van mallarméaanse sonnetten (*Merencolie*) en van ‘neuvains’, ‘dizains’ (respectievelijk de cycli ‘Tien dizains’ en ‘Psychomachia’ uit *Morgane*) en ‘douzains’ (*Dodecaëder*). De meeste critici die haar tijdelijk naar aanleiding van de Grote Prijs aan de boezem drukten, haakten snel weer af. Eerder hadden de liefhebbers van traditionele poëzie zich van haar afgekeerd. Zelfs de oude bewonderaars die haar relatief trouw waren gebleven, zinde het niet dat het allemaal niet meer zong. ‘Ik vrees toch dat zij een beetje het slachtoffer is geworden van een teveel aan intellectualisme,’ schreef Hugo Brems in 1993 en hij zwijgt sindsdien over haar werk. Het laatste gedicht dat hij kon waarderen is ‘Hier’ uit *Merencolie* (1992). ‘Het is gewrongen en het is bestudeerd, maar het resultaat heeft een directe suggestiekracht. Het spel met enjambementen, contrasten, klankherhalingen en zelfs anagrammen (glans/langs), dubbelzinnige zinsconstructies en homoniemen: het is allemaal zorgvuldig aangebracht.’

Al deze kenmerken roepen meteen het beeld van de sonnetten van Mallarmé op. Mallarmé, die D'haen in een opstel over de Mallarmé-vertalingen van Paul Claes als 'een zo volmaakte, een zo onnavolgbaar dichter' betitelde. Claes schreef in zijn inleiding tot zijn vertalingen van Mallarmé: 'Dichten is driemaal ontkennen: de wereld verzaken voor het woord, zich als persoon wegcijferen voor de tekst, de betekenis door de taal zelf laten opheffen.' En D'haen parafraseert in *Duizend-en-drie* het gedicht 'Ses purs ongles...', waarvan Mallarmé een vroegere versie een 'Sonnet allégorique de lui-même' heeft genoemd. Zij begint met te zeggen: 'Het gedicht kan maar zichzelf alleen worden, als de Meester afwezig is, de droom verbrand, de as verloren;...'. De eerste strofe van D'haens gedicht 'Hier' lijkt een variatie op de situatie in Mallarmés gedicht: de sterren die door het raam op de spiegel van het gedicht stralen.

*Hier was ik nu, ongaarne, maar hoe graag
zag ik het duisterend licht, binnen, van glans
tot grijzen, zwart met wit; landschap dat langs
het glas voorbijgleed, groen en laag en traag;*

De levensangst van de dichter (de 'Meester') komt ook op het einde van D'haens gedicht tot uiting in een mallarméaanse ontkenning: 'ik wil het wel, (...) en ik wilde niet!'

De gedichten van *Merencolie* reflecteren op kosmos ('Elementa'), eros ('Drie mythologische sonnetten') en logos ('Zes uiteindelijke sonnetten') om te eindigen met thanatos ('The Dead'). De zelfreflectie van de gedichten is sinds de laatste afdeling van *Onyx* steeds groter geworden. In de 'Zes lezingen over lezen' uit *Morgane* (1995) wordt deze tendens alleen maar sterker. Het genot van het lezen is als thema vrij uitzonderlijk in de poëzie. Met een allusie op Rilke besluit het tweede gedicht: 'Lezen is heerlijk, leven zelf een vreselijk lot.'

De lange strijd van Prudentius

De lange gedichten van Prudentius, Dante en Spenser vormen hoogtepunten uit de allegorische verskunst. Eén van de cycli uit *Morgane* verwijst rechtstreeks naar de *Psychomachia* (ca. 400) van de laat-Latijnse dichter Prudentius, een lang allegorisch gedicht van platonisch-christelijke inhoud. De negen gedichten uit 'Psychomachia' zijn geënt op kunstwerken van Michelangelo. D'haen schrijft in een noot: 'De ziel van de grootste beeldhouwers was vervuld van strijd (psychomachia: strijd in de ziel).' Het gevecht in D'haens gedichten gaat echter niet tussen lichaam en ziel - deze tweestrijd heeft zij als al te christelijk achter zich gelaten -, maar tussen het tijdelijke en het eeuwige. In een glosse bij het eerste gedicht uit de cyclus ('De Morgenstond met tegen-

zin ontstaat...') preciseert de dichteres: 'Zelfs in de veronderstelling dat alles eeuwig is, bestaat de psychomachia, de strijd in onze ziel, erin dat wij hier dit aardse leven als hier en aards willen blijven bewaren.' In het gedicht zelf vertaalt D'haen bijna letterlijk het motto van Michelangelo bij de cyclus: 'Il Di e la Notte parlano, e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte il duca Giuliano.' (De dag en de nacht spreken, ze zeggen: wij hebben met onze snelle loop de hertog Giuliano naar de dood gevoerd.) Haar vertaling luidt als volgt: 'wij, de Tijd, / met onze haastigen loop hebben gebracht/ ter dood de Hertogen'. Het meervoud op het einde is te verklaren door het feit dat D'haen niet alleen Michelangelo's beelden 'Dag' en 'Nacht' op de tombe voor de hertog Giuliano als vertrekpunt voor haar gedicht neemt, maar ook diens 'Morgenstond' en 'Avondschemering' op de tombe van Lorenzo. Beide praalgraven bevinden zich in de Nieuwe Sacristie van de San Lorenzo in Firenze.

Het thema van het gevecht met de tijd gaat steeds meer het werk van D'haen overheersen. In bijna elk interview of elke tekst herhaalt zij dat onze tijd op aarde kort is, te kort om de kennis op te doen die zij zou willen opdoen, te kort om het gedicht te scheppen dat zij zou willen scheppen. Deze elegische gevoeligheid kwam al eerder naar voren in haar talrijke tombeaux (grafgedichten).

De leeswijzer Scève

De middelste cyclus van *Morgane*, 'Tien dizains', bevat 'gedichten over "de laatste dingen"' (zaken als tijd, dood, god en hiernamaals). Dizijnen bestaan uit tien tienlettergrepige verzen, neuvijnen uit negen overwegend negenlettergrepige versregels en douzijnen uit twaalf verzen van (meestal) twaalf lettergrepen. De uiterst geserreerde versvorm van het 'dizain' werd tot volmaaktheid gebracht door Maurice Scève, door Rein Bloem 'veruit de grootste dichter van de zestiende eeuw' genoemd. De vertaler Robert de Does schrijft in zijn nawoord bij de Nederlandse publicatie van *Délie. Beeld van allerhoogste deugd* (1994): 'Zeker, Scève is een moeilijke schrijver, die naast vele schitterende muzikale vondsten vaak een stroeve taal hanteert, ver van de zoetvloeiendheid van de Pléiadisten, een bondige taal die in de beste dizijnen (...) in het korte bestek van een honderdtal lettergrepen (...) soms een zó grote hoeveelheid sterk verkorte gedachten samenperst, dat men pas na lang spuurwerk de betekenis van zijn geheimzinnige toespelingen ontdekt.' Het lijkt wel een leeswijzer voor de gedichten van D'haen.

De gedichten van *Mirages*, *Merencolie*, *Morgane* en *Meditatio/Dodecaëder* zijn in de eerste plaats intertekstueel, ook in die zin dat ze met elkaar een ketting lijken te vormen. Alleen al de titels grijpen op elkaar in: 'Mirages' en 'Morgane' zinspelen op de zinsbegoocheling, 'melancholie' en 'medita-

tie' op introspectie. D'haens intertekstualiteit is uniek, omdat zowel het geschreven woord als het plastische kunstwerk erin omvat worden. Ik spreek in verband met deze intertekstuele gedichten het liefst van opengeklapte allegorieën: de gedichten hebben een eerste thema zoals het 'lezen' of 'de tijd' en krijgen een tweede dimensie door een geheel ander referentieveld, in casu de beeldende kunst. Zo staat aan de voet van het eerste gedicht van *Dodecaëder* ('Als Tijd was, zaten, praatten wij...') een verwijzing naar het schilderij 'Hiëronymus met Paula en Eustochium' van Zurbarán. De asceet Hiëronymus is op dit tableau in gesprek met Sinte Paula en Sinte Eustochium. Voor de betekenis van het gedicht is hier niet bijster veel van belang wie precies de figuren op het tableau zijn. Alleen de eerbiedige aandacht waarmee de twee vrouwen naar Hiëronymus luisteren, telt. Ik weet dan als lezer in welke sfeer D'haen haar gedicht geplaatst wil zien.

In de manier waarop D'haen van de beeldende kunst gebruik maakt, zit overigens een merkwaardige evolutie. In de vier gedichten uit de cyclus 'Un peu d'histoire d'art' uit *Mirages* worden de kunstwerken van a tot z beschreven. Het kunstwerk wordt als het ware in woorden omgezet. In *Morgane* blijven de gedichten weliswaar nog duidelijk op het kunstwerk betrokken, maar ze stijgen er ook al bovenuit. Michelangelo's beeldhouwwerken in de 'Sagrestia Nuova' bijvoorbeeld worden nauwelijks beschreven, maar ze zijn de aanzet tot een algemenere reflectie over tijd. In de gedichten uit *Dodecaëder* wordt nog nauwelijks verwezen naar het kunstwerk dat aan de voet van het gedicht vermeld staat. De voorstelling van het beeldend werk wordt mee opgenomen, als een van de vele domeinen (mythologie, filosofie, de eigen autobiografie, enzovoort) waar het gedicht naar verwijst. Het gedicht wordt erdoor verrijkt en het voegt op zijn beurt ook iets toe aan het kunstwerk. Maar ze blijven min of meer los van elkaar staan. Deze ontwikkeling in de wijze waarop D'haen haar gedichten via werken uit de beeldende kunst met extra-betekeningen oplaadt, wordt in een notendop nog eens overgedaan door de manier waarop zij zich in *Dantis meditatio* geleidelijk aan van Dantes *Divina commedia* wegschrijft.

Oom Dante

'De bevrijders reden de straat binnen. Ik zat Dante te lezen, het Inferno,' noteert D'haen in het kapitteltje 'De oorlog' uit *Een paal, een steen* (1996), haar laatste autobiografische prozaboek. Dante heeft haar de rest van haar leven niet meer losgelaten. Een systematische overdenking van de *Divina commedia*, *Dantis meditatio*, is daar het resultaat van. In evenveel korte gedichten als er bij Dante Canto's zijn (34 + 33 + 33) volgt de dichteres de tocht van Dante in hel, vagevuur en paradijs op de voet. Niet het aparte gedicht telt, maar de weg die de lezer door de gedichten, of moeten we zeggen fragmenten van gedichten, aflegt. Versregels

uit de *Divina commedia* of de aanduiding van een passage uit Dantes werk leiden de lezer bij elk gedicht naar een interpretatie. De gedichten slaan nu eens op wat de *Commedia* zegt of op de *Commedia* als kunstwerk, dan weer nemen ze een fragment eruit als een directe of indirecte aanleiding tot een meer omvattende reflectie. In beide gevallen kun je niet om het lezen van het origineel heen.

D'haen volgt in de drie afdelingen getrouw Dantes symboliek van vuur, water en licht. Aanvankelijk vertaalt en monteert zij passages bijna letterlijk. Geleidelijk aan echter neemt ze meer afstand van de basistekst. In de derde cyclus 'Paradiso' worden een aantal verzen heel hermetisch. De bundel is immers een zoektocht naar de oorsprong van alle leven en vormt dus een poging tot synthese van alle weten: existentieel, filosofisch, natuurwetenschappelijk en poëticaal. De comprimering van al die kennis verdicht het gedicht. Maar het ultieme weten is niet voor de mens weggelegd. De weg naar de kennis valt samen met de weg naar het onbereikbare volmaakte, grote gedicht.

In *Een paal, een steen* schrijft D'haen: 'Aan het einde is het afscheid: wij moeten de wereld verlaten. De mens heeft deze wereld echter zó liefgehad, hij wil niet dat iets verdwijnt. Dantes opgaan in de Drie-eenheid: aan het einde is de Vereniging met het Al.' Gedicht 17 van het Paradiso heeft als bovenschrift: 'Tu lascerai ogni cosa diletta/più caramente...'. In de prozavertaling van Frans van Dooren: 'Gij zult alles wat u dierbaar is moeten achterlaten...'. Christine D'haen tekent daarbij aan, in een lange Verklaring die op de gedichten had moeten volgen maar door de uitgever werd geweigerd: 'Wat is ons "het allerliefste"?' In het gedicht 17 laat zij op de Italiaanse regels meteen de opsomming volgen van wat zij heeft liefgehad. Die enumeratio eindigt met: 'Het leven zelf, een zucht.'

Zo'n directe bekentenis is op het eerste gezicht atypisch voor de citatenkunst van D'haen. Maar in feite is ze juist kenmerkend voor haar poëzie, waarin de schaarse belijdenissen afwisselen met filosofisch getinte of erudiete verzen. De evolutie die ik geschetst heb van een klassieke over barok-maniëristische naar (post)modernistische poëzie, suggereert een rechte lijnige ontwikkelingsgang die er niet is. Het gedachtelijke is D'haen steeds eigen geweest en ook het existentiële heeft haar nooit verlaten. Zelfs in *Dantis meditatio/Dodecaëder* spreken haar gedichten wel degelijk over dagelijkse gebeurtenissen en existentiële thema's-deste meer als we ook lezen en studeren als een simpel gegeven van het leven erkennen -. Op dezelfde manier hebben de schitterende allegorische wandtapijten van Cluny toch veel over - om nogmaals met Rilke te spreken - 'het onveranderlijke leven te zeggen', dat in deze stralende beelden 'is geopenbaard in zijn oneindige onzegbaarheid'. Eerst moet je echter ontsluiten wat ze zeggen om te kunnen zeggen wat ze niet zeggen.

CHRISTINE D'HAEN, *Dantis meditatio/Dodecaëder*, Querido, Amsterdam, 1998, 35 p. en 19 p.

De poëzie van Christine D'haen wordt uitgegeven door Querido, het proza door Meulenhoff.

Christine D'haen**De mol**

Aarde die 'k adem in den zwaren nacht,
voor honger aarde en aarde voor den dorst;
mijn zachte en warm met bloed gevulde borst,
mijn longen voor de lucht, met aard bevracht.

Oogen waarin het zonlicht vloeide lijk
de gouden gloed in Danaë's schoot, herboren
als gouden zoon uit de oogen om te gloren
met glans en wederglans, ontaard in slijk.

Aarde getorst door mij, gewicht van grond
met vingers doorgegraven tot een gang
en achter deze gang een andre gang zoo lang
dat hij in andren grond, in grond uitmondt.

Gedolven in een graf, sprakeloos en vaal,
gevoed met wortelen en worm en zaad,
terwijl de blauw-en-groene pauw bestaat,
het paard, 't hert met gewei, de nachtegaal.

Uit: *Onyx*, Athenaeum-Polak & Van Genneep, Amsterdam, 1983, p. 55.

Faerie Queene

Door
donker drijf je, volmaakt
rond, mooi
borst zonder
tepel en laaft ons nooit.
Als de zon het begeert
drijf je, vlijm, door de hemel
volmaakt mooi, klaar
sikkel waarmee je
je cirkel afmaait.
Maar ons hier behoor
een keer je knie aangeraakt
jij godin bij ontstentenis ook.

Uit: *Mirages*, Querido, Amsterdam, 1989, p.64.

Christine D'haen**Hier**

Hier was ik nu, ongaarne, maar hoe graag
zag ik het duisterend licht, binnen, van glans
tot grijzen, zwart met wit; landschap dat langs
het glas voorbijgleed, groen en laag en traag;

een zucht aan huid en bloem, adem, orkaan
in bomen. Schotse lucht; wat daar rondom
de aardbol draait, wolk, sterrentrans, de maan,
een moniale door de nacht gaand, stom;

vreugden te veel (gamba, papier, pastel;
dat vrienden ver zijn; glimlach, stilte, taal;
stemmen, buigzaam; schrift, dans, toneelspel, lied).

Braakland, auto's in regen; en totaal
vreemd zijn: dromen, gedachte, ik wil het wel,
wat weerkeert, nog, nog - en ik wilde niet!

Uit: *Merencolie*, Querido, Amsterdam, 1992, p. 28.

I

De Morgenstond met tegenzin ontstaat,
de Dag heft stroef het halfgevormd gelaat.
De Avondschemering wordt blind. De Nacht
torst van Natuur gemaskerde overmacht.
Zij spreken. En zij zeggen: wij, de Tijd,
met onzen haastigen loop hebben gebracht
ter dood de Hertogen. Ik hoor hen. Spijt
splijt mij het hart om wat het leven wacht.
Een geestelijk marmeren vlees, dat niet meer lijdt.

Sagrestia Nuova
San Lorenzo, Firenze

Uit: *Morgane*, Querido, Amsterdam, 1995, p. 33.

Christine D'haen**I**

Als Tijd was, zaten, praatten wij, zolang tijd was:
over de dood. Tijd had alles, maakt tijd, aan tijd
bestaat steeds meer. Je bent een baby'tje, nu schreit
je stemmetje natuurlijk nog, je bent er pas.
Elk ogenblik word ik in zijn, wist ik, altijd
wist ik mijn wortel, dáar, hier nu moet uitgerukt,
uit aardes voet: het oog en brein, nog zo verrukt
blijven; wat was blijft, zijn wij 't niet geweeste kwijt?
Als Tijd was, zaten wij, zo vol geluk, en praatten
over 't gedicht: dat daar de tijd, door ons geteld
stolt, fonkelt, van al 't niet geweeste zwelt,
dus zitten wij daar samen nu zoals wij zaten.

Zurbarán

Hiëronymus met Paula en Eustochium

Washington

Uit: *Dodecaëder*, Querido, Amsterdam, 1998, p. 7.

Tu lascerai ogni cosa diletta più caramente...

Het binnenst van een lade en van water,
het bouwwerk boom, het vliegend bloemkroonblad;
stembuigingen, die blik: mijn kind! mijn kind!
Een mens, van marmer en muziek; uw Canto -
de zuivere lucht. Het leven zelf, een zucht.

Uit: *Dantis meditatio*, Querido, Amsterdam, 1998, p. 30.