



vrouwelijke elementen in de natuur (en de menselijke natuur) beslist ook aanwezig. Even een gedicht waarin duidelijk wordt hoe „het jagersfeest” bij de aanvang van de herfst (van het leven) ook een beeld is van de nog even oplaaiende vitaliteit vooraleer de jager een prooi wordt:

#### BLIKSEMVAL

*Wij meten, wij leiden de valk,  
bestemmen dit zaad  
luister, het zingt.*

*Het zingt als een vogel  
een juichende golf,  
het schroeit als een kogel  
een dorst in de keel,  
het daalt in de kloppende  
[schacht.*

*het jaagt in de smeltende diepte.  
Hoor je het hijgen  
op de paarden der vrouwen?*

Maar weldra vindt „de valk”, de jager, de man „de kring zonder keerpunt” (*Oogklep*). En hoe het „wild” ook vlucht, de „honden” van de dood *zaaien nu hun tanden / in de Lauwe schoot* (*De wijk nemen*).

Hoe verscheiden ze (schijnbaar) ook zijn, toch horen beide „luiken” bij elkaar. In *Afvaart naar mijn zeeschap* wordt trouwens de tematiek van *Taferelen uit de valkenjacht* weer opgenomen. Overigens plaatst de dichter tegenover of naast het „landschap” nu het „zeeschap”. Andermaal minder als tegenstelling dan als aanvulling. Waar landschap veeleer de dood en de

laatste stuiptrekkingen van de bronst wilde weergeven, geeft zeeschap veeleer het verlorene, maar ook de herinnering en de droom weer. Maar samen vormen ze de hele fragmentaire wereld van de dichter. Overeenkomst tussen beide cyclussen is duidelijk in volgende strofe:

*De poolzee is een vos  
en de riffen slapen alleen  
als in april een vrouw  
die ik aanhaal,  
en die mij herkent.  
(Het anker werpen)*

Ook in dit tweede luik is de tematiek van Bonneure blijkbaar de dood en de tegenstelling man-vrouw. Hij handelt over het leven hier en nu, net als in het eerste luik, maar de herinnering, mét als keerzijde het verlengen en de droom waar een mannelijke zwaarmoedigheid het resultaat van is, zijn heel sterk aanwezig: *Verborgten op slapend water / ontspringen de boten onhoudbaar / aan reikende touwen* (*Augustus aan zee*). Deze prachtige verzen lijken naar de toekomst heen te wijzen, maar ze zijn al evenzeer een beeld van weemoed om de nakende dood. In het daarop volgend gedicht *Raamkozijn* staat er: *Dit hijgend hout / ligt gespijkerd en uitgeteld / op een schip van vlammen*. Na de goedmoedigheid, de levensbeaming én het opflakkeren van de levensdrift, komt in het tweede luik sterker de zwaarmoedigheid, de weemoedige herinnering en het besef van onherroepelijkheid op de voorgrond. Toch is er, me dunkt, ook in het beeld van het „zeeschap” een dosis vitaliteit mee opgenomen. Het is opvallend dat in de titels, zelfs van de meeste gedichten, de klemtoon valt op het dynamische, de jacht, de afvaart met tevens een subtiele verwijzing naar de stilstand, de taferelen en het zeeschap. De titel van de bundel drukt trouwens eveneens beweging én rust uit.

*Op goede voet* is beslist een

bundel vol poëzie: flitsende beelden, conciese versregels, een subtiel, in de hand gehouden door elkaar spelen van motieven. Enkele mooie verzen zijn o.a.: *opgewekt doden is minder doden* (*Jagershoogdag*); *de jagers zij koesteren onrust / met de blakende haan / op hun pols* (*Spoorslags*); *wij besnijden de blaffende zon* (*Maansikkel*); *De buit van de jager is altijd dood* (*De buit*); *het speelse ondieper nacht* (*Avondspelen*). *Ik leef onhandig en scherp / binnen een wereld van mannen, / maar ik bewoon het verdriet / van een vrouw* (*Doppelinterpretiert*).

Fernand Bonneure staat echt op een heel goede voet met de poëzie. Een bundeltje voor fijnproevers!

*Willy Spillebeen.*

Fernand Bonneure, *Op goede voet*, Colibrant uitgaven, Deurle-aan-de-Leie, 1976.

#### Geluk is greep krijgen op.

*De Groene weduwe en andere grijze verhalen* is Hannes Meinkema's (ps. Hannemieke Nelemans) vierde uitgave. Eerder verschenen: *De Maaneter* (roman), *Het wil nog maar niet zomeren* (korte verhalen, beide tweede druk), *En dan is er koffie* (roman, vijfde druk). *De Groene weduwe en andere grijze verhalen*, verschenen in februari 1977, bevat korte en langere verhalen.

Sommige hoofdpersonen keren in haar verschillende werken terug. Men meent daarom met nogal veel autobiografie in haar werk te doen te hebben. In een vraaggesprek dat ik met haar voerde voor *De Nieuwe Linie* (2 februari 1977) ontkent ze dat: „Ik schrijf aan en over anderen. Niet over mezelf. Als ik over mezelf schrijf, dan voel ik me te traal worden. Anja Meulenbelt kan dat wel in *De schaamte voorbij*. Zij maakt het persoonlijke politiek. Dat bewonder ik. Ik kan het wel vertellen, in het vrouwenhuis bij voorbeeld, maar

ik kan er niet over schrijven." Haar hoofdpersonen zijn meestal vrouwen. Op menige plaats zijn de door haar gekreëerde situaties van een aard die men exemplarisch kan noemen voor „bewustwordende vrouwen in de eeuw van twee golven vrouwen-emanipatie". Hoofdpersonen die wel weten hoe ze zouden kunnen en moeten leven als ze waar zouden maken wat hun overtuiging was, maar er (meestal om maatschappelijke redenen) nog niet toe in staat zijn. Rosa uit *En dan is er koffie* wéét dat ze eigenlijk buiten haar burgerlijke familie valt maar heeft nog niet het lef ermee te breken ondanks herhaalde intimidaties van de familie. De schoondochter die met haar man al een geëmancipeerd deal heeft gesloten over werk en huishouding, krimpt nog ineen op de familiereceptie waar haar van zeer bevriende zijde wordt gezegd: „Je schoonmoeder zegt dat je het zo druk hebt dat Ron moet meehelpen in het huishouden". Ik glimlach onverstaanbaar. Ja, zeg ik, wij vinden het eerlijker om de huishoudelijke werkzaamheden te verdelen. Een interessant experiment vindt Nel op vriendelijke toon. Maar ben je niet bang, Lily, dat dat huishouden Ron in zijn carrière zal belemmeren? Zijn proefschrift? (De Groene weduwe en andere grijze verhalen: Trouwdag). Het meisje uit het eerste verhaal van *De Weduwe* dat erin tuint en aangerand wordt, en dan door de heersende opvattingen en de man-die-het-deed ertoe gemanipuleerd wordt tóch nog te geloven dat ze het zelf heeft uitgelokt, en dat het „dus" eigenlijk háár schanddaad is en niet de zijne.

Die dubbelhandeling (het ene inzien en het andere doen) maakt zij vooral zichtbaar aan de binnenkant van de hoofdpersonen, meestal heel gevoelsmatig, vaal weergegeven in de style indirecte libre. Zo variëert haar perspectief tussen de ik-verhaalvorm (vooral in haar eerste

werk, het debuut *De Maaneter* en veel verhalen uit *Het wil nog maar niet zomeren*) en de persoonlijke vorm (meer in haar latere werk, haar tweede roman en de meeste verhalen uit haar laatste bundel), waarin de wereld met haar details wordt bekeken doorvoeld en -dacht door de hoofdpersonen. Altijd ligt het konflikt tussen binnen- en buitenkant, waarin de buitenkant de machteloze zijde van de persoon in kwestie vormt. In de situatie van het aanrandingsverhaal: „Maar nu ze aarzelt wordt hij boos. „Vergeet niet dat ik weet, waar je woont," zegt hij, „ik kan bij je ouders langsgaan en zeggen dat ik je in de mannen-wc heb betrappt." Hij is volwassen, hij ziet er netjes uit, ze zullen hem geloven. „Of vinden je ouders het niet erg dat je in cafés met vreemde mannen praat?" Ze geeft geen antwoord, hij weet het antwoord trouwens al lang. Ouders vinden het altijd erg als hun dochters vieze dingen doen - en haar moeder denkt toch al dat ze niet deugt, nu zal ze het helemaal denken" (Kennismaking). Het vertelde meisje zit voor het blok. Maar alleen de lezer weet dankzij de etalage van haar gedachten en gevoelens, de situatie vrij te overzien. In *En dan is er koffie* is de voor-naamste (maar niet de enige voorname) persoon, Rosa, een bastaard. „Gewone kinderen hoeven hun ouders niet dankbaar te zijn. Gewone kinderen weten dat het de plicht van hun ouders is ze op te voeden met alles wat daarbij hoort. Pappie houdt zoveel van je. Evenveel als van de anderen. Het beste bewijs: hij heeft je zijn naam gegeven" (Koffie, 166).

De auteur is zelf ook een bastaard. In het eerder genoemde vraaggesprek met haar zegt ze daarover: „Het feit dat ik een bastaard ben heeft m'n persoon en werk diepgaand beïnvloed. Het heeft me lang het gevoel gegeven te moeten vechten waar andere mensen zonder meer

aan toekomen. Ik moet nog altijd huilen bij films die over bastaards gaan, zoals in Novecento van Bertolucci waarin een bastaardjongetje over tafel loopt en iedereen hardop zinnen schreeuwt als „bastaards zijn slecht, bastaards zijn duivelskinderen". Ik herken het ook bij Violette Leduc".

En over de moeder (een ook vaak weerkerende figuur in haar werk): „Ze was de belangrijkste figuur in m'n leven. De identiteit die we trouwens met onze moeder hebben is uniek en indringend. Zij is het wezen waar we onze identiteit als vrouw van jongs af aan aan afmeten en meedelen, - tegelijk moeten we zorgen niet als zij te worden. Ik heb er lang over gedaan om toe te geven dat de dood van mijn moeder ook een bevrijding voor me was".

Ik geloof niet dat het bastaardmotief in *Dan is er koffie* autobiografisch is in die zin dat het precies weergeeft wat de auteur ooit heeft ervaren. Wel in bredere zin: het maakt in dit motief het gevoel zichbaar van: ongewenst zijn, niet helemaal (of helemaal niet) deugen, gemis aan fundamenteel zelfvertrouwen, zelfhaat. Vanuit die optiek is de ingeklemde positie van de hoofdfiguren vaak te verklaren. Bijna allemaal figuren die in diepe onvrede leven met zichzelf. Vrouwen.

Terwijl de tematiek onder één noemer te vangen valt, „ingeklemd zijn", „vast zitten en wéten dat je vastzit", is de uitwerking ervan verbluffend divers. De korte verhalen leveren een veelvoud aan situaties en plots die je fascineert, een bundel lang. Ook bij de romans is dat het geval. In *En dan is er koffie* bereikt ze dat o.a. door een wisselend perspectief: het blikveld van Rosa wordt soms onderbroken door dat van haar half- en schoonzuster, en stiefvader. Daarenboven hanteert Hannes Meinkema een speciale syntaxis waarmee ze als levendig ver-

# Beeldende kunst

teller opvalt, zelfs in scènes waarin „niets” gebeurt: een korte zinsstructuur, bijna geen bijzinnen, bijna geen inversie, veel „en” ertussen: „En hij kijkt haar recht aan terwijl hij zijn verhalen vertelt en eerst denkt ze nog nee, hij kan er geen bedoeling mee hebben (hij heeft zich laten steriliseren), hij vertelt me deze dingen juist omdat ik niet jong meer ben en niet aantrekkelijk in zijn ogen - maar gaandeweg lijkt het wel of ze zich vergist, want iemand die zo kijkt, die kijkt toch niet zo maar zo, of wel? En als hij op de leuning van haar stoel komt zitten is het te laat” (titel-verhaal uit *De Groene weduwe*).

Juist door die ietwat jachtige verteltrant, toegepast op de hiervoor gereleveerde thematiek werkt de beklemming en onzekerheid van de vrouwen (en een enkele man) heel indringend op de lezer in. De auteur geeft daardoor zeer adequaat een beeld van vrouwen in deze tijd van *Umwertung aller Frauenwerte*. Maar de uitwerking van telkens één zeer concreet en uniek geval, behoedt haar voor het labeltje „feministisch schrijfster”. Dat gekozen situaties (een verkrachting, een abortus, een met vriend en schoonfamilie in de clinch liggende schoondochter) door het feministisch front geïnspireerd zijn, staat als een paal boven water. Maar Hannes Meinkema's werk is geen feministisch traktaat, gelukkig niet. Geen enkele geëmancipeerde heldin die het gemaakt heeft, wandelt in haar boeken rond. Eerder - ontmoedigend - andersom: mensen die konstant het gevoel hebben te falen, zich situaties zien ontglippen. „Geluk is,” zei Hannes Meinkema dan ook in genoemd vraaggesprek, „greep krijgen op”. Niet meer, maar ook niet minder.

## Hanneke van Buuren.

Hannes Meinkema: *En dan is er kofie* en *De Groene weduwe en andere grijze verhalen*, Uitg. Elsevier, Amsterdam/Brussel.

## Aarde die voor ons door het vuur is gegaan.

### Nederlandse keramiek 1900-1975 door Mieke G. Spruit-Ledeboer.

Het ezelschilderij is zijn 250 jaar oude, geprivilegieerde positie aan het verliezen. In de kunsthandel kennen de tekening en de prent een opwaardering. De aandacht voor kunstwerken in tekstiel neemt sinds de Tweede Wereldoorlog toe, en kent de laatste tien jaar een versnelling in het tempo van waardering. Daarop wezen herhaalde exposities in de musea van Amsterdam en Haarlem, de grote internationale overzichten in Lausanne, aankopen en opdrachten door rijk en gemeenten en het verschijnen van het eerste Nederlandse overzichtswerkje van May Hobijn en Jerven Ober, *Textiel in beeld* (1974, uitg. Cantecler, Bilthoven). Kollages en assemblages verdoezelden sinds 1912 en 1913 onbedoeld de scheiding tussen schilderij en beeld. De naam objekt, die steeds meer gebruikt werd, was in staat de afstand tussen de twee te overbruggen. Wel bracht de pop-art nog collage-schilderingen voort, bestemd om opgehangen te worden. Maar de arte povera was niet meer te verzamelen. De conceptual art volstond in principe zelfs met het inleveren van een idee; realisering was niet essentieel. Sommige ontwikkelingen verzochten het schilderij zachtzinnig een beetje op te schikken, andere sommeerden het op te krassen juist door het uit hun spraakgebruik te bannen.

In deze ontwikkeling past een toegenomen waardering voor het keramisch objekt dat zich makkelijk laat verzamelen en vriendelijker van prijs is dan het ezelschilderij. In deze evolutie past ook het verschijnen van het eerste samenvattende boek over *Nederlandse keramiek 1900-1975* (1) door Mieke G. Spruit-

Ledeboer sinds H.E. van Gelders beknopte *Pottenbakkerskunst* (Rotterdam, 1927). De auteur (die haar boek als dissertatie verdedigd heeft aan de Gemeentelijke universiteit van Amsterdam bij prof. dr. H.L.C. Jaffé) presenteert haar boek na de Inleiding in twee delen: I. een algemeen overzicht met de ontwikkeling in vogelvlucht en daarna vijf hoofdstukken en, II, een album met individuele kunstenaars. Ze inventariseert en ordent in deel I de keramika naar uiterlijke verschijning en toepassing in drie hoofdstukken: *Potterie* (1), *Keramische plastieken* (2) en *Vrije wanddecoraties en bouwkeramiek* (3). Bij ieder van deze drie bespreekt ze, uitgaande van de situatie omstreeks 1900 de ontwikkeling, de verschillende technieken, nationale tendenzen en internationale voor zover die de nationale beïnvloedden, figuratie en abstraktie. Daarna volgen twee te beknopte hoofdstukken (respektievelijk 10 en 7 bladzijden) die m.i. het boek hadden moeten openen, *Het werk- en leefklimaat van de keramist in de loop van deze eeuw* (4) en *Ontwikkelingen in de techniek in de loop van de eeuw* (5). De laatste zijn immers bepalend voor de mogelijkheden van keramiekbeoefening.

De tekst is feitelijk van karakter, niet beschouwend of theoretisch. Zo gaat de bespreking van *Het werk en leefklimaat van de keramist in de loop van deze eeuw* uit van drie verschillende foto's, die drie generaties van keramisten (moeten) vertegenwoordigen, maar de sociale voorwaarden die vervuld moesten worden voor zulk een gunstige ontwikkeling van de keramiek komen niet ter sprake. En toch zijn die het die - indirekt - een boek van deze omvang rechtvaardigen.

Dit tekort aan een filosofisch fundament, aan een principiële uitgangspunt, doet zich ook voelen bij *De ontwikkeling in vogelvlucht*, die voorafgaat aan het eerste hoofdstuk. Bij de be-