
KAAITHEATER, KUNSTENAARSCENTRUM

Ville (Parijs), Brooklyn Academy of Music en The Kitchen (New York), Holland Festival, Spring Dance Festival (Utrecht), Theater am Turm (Frankfurt). Omgekeerd haalde Kaaitheater bepaalde buitenlandse artiesten voor het eerst uit hun land, zoals b.v. de Duitse choreografe Reinhild Hoffmann, die na haar optreden in Kaaitheater 81 op andere festivals werd uitgenodigd.

Moelijkheden

Na de viering van honderd jaar KVS in 1977 en die van duizend jaar Brussel in 1979 „bleken de feesten gedaan en de moeilijkheden voor Kaaitheater te beginnen”. Het overigens aan te klagen gebrek aan financiële zekerheid en aan een behoorlijke behuizing met een eigen schouwburg heeft Kaaitheater geholpen zijn zelf gewilde organisatorische flexibiliteit al die jaren te bewaren.

De Vlaamse Gemeenschap doet er langer over dan de Nederlandse Commissie voor Cultuur van de Brusselse agglomeratie (NCC) om

Festwochen, Festival d'Avignon, Aix-en-Provence, Festival de Seine Maritime (Rouen), Gulbenkian Foundation (Lissabon), Théâtre de la



„Wanja” door de Maatschappij Discordia (Foto: Bert Nienhuis).

de inzet en de inhoud van Kaaitheater met substantiële hulp te honoreren. De stedelijke overheid van Brussel heeft zich na 1979 nooit serieus voor dit Vlaamse initiatief geïnteresseerd. Met een begroting van 70 miljoen BF voor het seizoen 1991-1992 blijft Kaaitheater, zoals alle ondernemingen in de kunstensector, op coproducties en sponsoring aangewezen.

Door de fusie met het Brussels Kamertoneel (BKT) in 1990 kreeg Kaaitheater meer financiële armslag. De subsidies van de Vlaamse Gemeenschap stegen van 7,6 miljoen BF in 1989 naar 14,5 miljoen BF in 1990. Voor het budget van de minister van Cultuur mag dat haast een nuloperatie zijn, voor de diversiteit van het Vlaamse theateraanbod in de hoofdstad is het een verlies.

Hugo de Greef droomt nog steeds van een eigen schouwburg. In Brussel vindt hij geen geoutilleerde scène die geschikt én beschikbaar is voor het grote bühnewerk. Daarvan ondervindt Kaaitheater in zijn seizoensactiviteiten nog meer hinder dan voorheen tijdens de festivals. Als daar geen verandering in komt, meent De

Greef, zal de hoofdstad van Europa de 21ste eeuw ingaan zonder theaters die geschikt zijn om de kunst die op haar grondgebied door eigen mensen wordt gecreëerd, onderdak te verschaffen. De Kaaitheaterstudio in de Onze-Lieve-Vrouw van Vaakstraat, waar Kaaitheater gevestigd is, biedt alleen ruimte voor kleinschalige voorstellingen.

Het ontwerp-decreet voor de podiumkunsten, dat de Vlaamse Gemeenschap uitbroedt, erkent het bestaan van kunstencentra. Kaaitheater zou evenals deSingel en Vooruit daaronder ressorteren. Met daarbij een subsidie van 25 à 30 miljoen frank zouden deze centra eindelijk uit de marginaliteit worden gehaald. Voor Hugo de Greef dekt de term „kunstencentrum” niet adequaat de realiteit van Kaaitheater. „In onze artistieke opties ligt het volle accent op de keuze van artiesten i.p.v. op de keuze van producties”, stelt dramaturge Marianne van Kerkhoven. Kaaitheater noemt zich daarom liever „kunstenaarscentrum”. Uit het voorgaande moge duidelijk zijn: terecht.



„Brace up!” door *The Woostergroup*. Regie van Elizabeth Lecompte (Foto: P. Court).



Charlotte Mutsaers (°1942) (Foto Gerrit Serné).

HET RIJGEND SCHRIJVEN VAN CHARLOTTE MUTSAERS

AD ZUIDERENT

Als kunstenaars kunnen worden verdeeld in wevers en rijgers, dan is Charlotte Mutsaers een rijger. Het ideale kunstwerk is voor haar geen web waarin de eeuwigheid voorgoed gevangen wordt, maar een reeks vergankelijke kralen die door een dunne maar stevige rijgdraad worden vastgehouden; de kralen van een absurde logica zijn haar liever dan het spinneweb van een sluitende redenering.

De zes boeken die Mutsaers tot nu toe gepubliceerd heeft, behoren tot verschillende genres: *Het circus van de geest* (1983) is een emblematabundel, *Hazepeper* (1985) een soort Winterboek vol wetenswaardigheden, *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* (1986) een beeldverhaal in afleveringen, *De markiezin* (1988) een roman, *Hanegeschrei* (1988) een enkelvoudig beeldverhaal en *Kersebloed* (1990) een essaybundel. Hoe verschillend van aard ook, er zijn wel trekken van overeenkomst tussen deze zes boeken. In drie ervan zijn tekst en plaatjes gecombineerd: de emblematabundel en de twee beeldverhalen. Maar ook *Hazepeper* en *Kersebloed* staan vol met plaatjes die becommentarieerd worden. *De markiezin*, een roman in piepkleine hoofdstukjes, is haar enige boek zonder plaatjes.

Mutsaers is beeldend kunstenaar en schrijfster. In beide rollen is ze een laatbloeister wier werk snel door de publiciteit werd ontdekt. Pas na haar veertigste is zij met haar werk in het licht getreden. Bij haar eerste grote solotentoonstelling, in 1985 in het Arnhems Gemeentemuseum, is zij zowel in kranten als op tv herhaalde malen geïnterviewd. Zo was zij in een van de eerste programma's van Adriaan van Dis te gast. De aandacht richtte zich vooral op de originaliteit van haar werk: haar belangstelling voor



AD ZUIDERENT

werd geboren in 1944 te 's-Gravendeel. Studeerde Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam en is docent moderne Nederlandse letterkunde aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Zijn dichtbundel „Natuurlijk evenwicht“ werd in 1984 bekroond met de Jan Campertprijs.

Adres: Zacharias Jansestraat 52hs, NL-1097 CN Amsterdam

HET RIJGEND SCHRIJVEN VAN CHARLOTTE MUTSAERS

concrete onderwerpen die in de beeldende kunst lange tijd niet waren voorgekomen, en die zeker vanwege de bijna volkskunstachtig decoratieve manier waarop zij ze presenteerde, op argwaan konden rekenen van de artistieke goegemeente: zoals een vrouw met een hond (*La Belle et la Bête*), dezelfde hond als variant op beroemde reclamehondjes (*His Master's Voice*, *Medinos*), voorstellingen van Leda en de Zwaan en Piëta's.

Ook haar boeken met plaatjes vertonen sporen van volkskunst. *Het circus van de geest* is een frivole variant van de sinnepoppen van zeventiende-eeuwse moralisten als Roemer Visscher, Jacob Cats en Jan Luyken. Met opzet laat Mutsaers haar versie primitief ogen: penseeltekeningen met daarbij, in handschrift, rijmende teksten die nu eens spits zijn, dan weer melig, en waarvan de inhoud varieert van een weinig hoopgevend visie op de mens («wie in vreedzaamheid gelooft / krijgt een gaatje in het hoofd») tot sprookjesachtige absurditeit („zelfs een haas van chocola / poept wel eens vanillevla”), van groteske seksualiteit („Aladdin en de wondertamp: / neen, het leven is geen ramp”) tot moederhaat („zeg uw mama maar gedag / en eer de wolf op moederdag”).

Ook haar beeldverhalen verraden Mutsaers' belangstelling voor volkskunst. De schijnbare onbeholpenheid van de vorm van tekeningen en tekst in *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* doen denken aan die van oude rijmprenten als de reeks *Seven wyven vechten om eens mans broeck - ende de vrou de broeck aen treckt en de man den rock*. Het andere beeldverhaal, *Hanegeschrei*, oogt als een prentenboek voor kinderen, vooral door de combinatie van handgeschreven tekst met gekleurde prenten.

Het verhaal van mijnheer Donselaer is minstens zo bizar als *Het circus van de geest*. Mutsaers vertelt over de veertig pogingen van heer Dons om bij de vrouwen in het gevlei te komen, hoewel geen enkel type hem blijkt te kunnen bekoren. Rijmen en tekeningen zijn net zo vrijmoedig als die in de emblematabundel: de redactie van *NRC-Handelsblad* vond ze zelfs te vrijmoedig, en brak publicatie van de reeks na enkele afleveringen af. Haar fascinatie voor afwijkende of groteske lichaamskenmerken heeft Mutsaers in dit geval gestalte gegeven door Donselaer met vier werkbrauen te bedelen, een kenmerk dat als een curieus soort running gag wordt vermeld, hoewel niet duidelijk wordt of het nu bijdraagt aan Donselaers geluk of dat het hem juist van dit geluk afhoudt. Frivoliteit wint het ook hier van moraal.

Hanegeschrei is het doorlopende verhaal van een drietal figuren in het Belgische De Haan aan Zee: een eeuw, een leeuw en een meeuw. Wie naar de namen van dit drietal luistert, hoort dat het rijmen Mutsaers een lust is. Niet alleen wordt ook in dit boek het verhaal op rijm verteld, maar dit rijm wordt zelfs de ondergang van het drietal, want er ontstaat aan het eind van *Hanegeschrei* een ware dichtersoorlog over de vraag of de zee nu eeuwenoud, meeuwenoud of leeuwenoud is. Een oorlog van niks, maar met fatale gevolgen. En wat dat betreft typerend voor het literaire universum van

Mutsaers, waarin het meest onnozele detail - denk aan het bezit van vier wenkbrauwen - een doorslaggevende rol kan spelen. Waarin bovendien de Jan Klaassen-moraal serieus genomen wordt dat zo nu en dan flink mep-pen geen kwaad kan.

Daarmee kom ik op een andere trek van haar werk : haar vaak van achterdocht blijk gevende commentaar op verschillende soorten kunstenaars. De hooghartige, die menen de absolute opvatting over kunst in pacht te hebben, de laffe, die op de loop gaan met de ideeën van een ander. Onder de hooghartige zijn het vooral de abstracten die het bij haar moeten ontgelden. Haar relatie met het diefachtige slag is ingewikkeld, maar ook een aanzet tot creativiteit, sinds zij zelf van plagiaat beschuldigd is. Daarover verderop.

In alle drie de genoemde boeken zijn details belangrijker dan grote lijnen. De aaneenrijgende opsomming is bij Mutsaers niet alleen een stijf-figuur, maar ook een compositieprincipe. De logica van het geheel is hierdoor zo nu en dan zelfs ver te zoeken.

Het is een constatering die Mutsaers overigens niet als kritiek zal ervaren. In haar vele liefdesverklaringen aan de kunst verkiest zij altijd het deel boven het grote geheel. Het meest uitgesproken in *Kersebloed* :

„Voor de stukjes en de beetjes komt haast niemand op en toch valt het geheel meestal in het niet bij de delen. Weg met het grote gebaar! Ik zal opkomen voor de stukjes, de beetjes, de splinters, de likjes, de partjes, de fracties, de tikkeltjes, de scherven, de snuifjes, de snippers, de lutteltjes, de brokken, de schilfers, de vlokjes, de segmenten, de speldeknoepjes, de sneetjes, de flietertjes, de toefjes, de plukjes, de ziertjes, de repen, de fragmenten, de schijfjes, de plakken, de moten, de woorden, de letters! Een mussebekje vol doet voor New York niet onder” (p. 23).

Een uitroep die dus niet voor niets in de vorm van een opsomming wordt gedaan. Zoals zij in *Hazepeper* een opsomming geeft van woordcombinaties met „haas” of „haze”, een beeldopsomming van hoofddek-sels wier optelsom de steek van Napoleon moet zijn, een opsomming van wat er in de speelgoedkist van haar hond zit, een opsomming van alles wat zij ooit op één Sinterklaasfeest van haar lievelingssoom had gekregen, een opsomming van kunstenaars die kind zijn gebleven en met wie zij zich dus verwant voelt (hout- en blikkunstenaar Roland Roure, drukker H.N. Werkman, autoped-knijptoetercomponist Jan Hanlo, Brigitte Bardot met acht honden in een bootje, herfstbladportrettist Jean Dubuffet, sprookjesverteller Gerard Reve, groente- en fruitschilder Giuseppe Arcimboldo en Josephine Baker met haar bananerokje), in *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* een opsomming van mislukkingen in het leven van mijnheer Donselaer, in *De markiezin* een opsomming van voorwerpen die haar vader ooit voor zijn eigen verjaardag had gekocht, een opsomming van onverwoestbare voorwerpen en een opsomming van de manier waarop verschillende familieleden aan hun eind gekomen zijn. En zo zou ik met opsommen kunnen doorgaan.

Mutsaers' opsommingen vormen vaak verrassende, persoonlijke combinaties en leggen nadruk op datgene wat niet zo voor de hand ligt. Het is een stijf-figuur die past bij haar voorkeur voor Daniël Charms en andere Rus-

HET RIJGEND SCHRIJVEN VAN CHARLOTTE MUTSAERS

sische experimentele kunstenaars uit de jaren twintig, de Oberioeten, waarover zij in een interview zei: „Die stijl, ernstig en associatief, waarin de verbanden nooit voor de hand liggen, daar voel ik me mee verwant.”

Zoals gezegd komen ook in *Hazepeper* veel plaatjes voor. Mede daardoor maakt dit boek de indruk van een bizarre, ouderwetse, vrolijk-ernstige kinder-encyclopedie over de haas, Napoleon en de komkommer (met allerlei weetjes: over de beweging van hazen, over de vraag waarom Napoleon altijd één hand in zijn vest stak of over de mogelijkheid om van een komkommer een race-auto te maken, enzovoort).

Aan die vrolijk-ernstige indruk dragen ook de rijmpjes bij waarmee het proza van *Hazepeper* gelardeerd is. Het is in vorm en inhoud een boek over de kinderwereld zoals een volwassene die wil bewaren. Zo zijn haas, Napoleon en komkommer afkomstig uit het boek *Hand Shadows*, dat Mutsaers voor haar zesde verjaardag had gekregen. Zij schrijft daarover: „Dit wordt de nacht van de zwarte portrettengalerij! Daar komen ze: de zwaan, de kaketoer, de eekhoorn, de wilde Indiaan, Napoleon zelf en de komkommer. De een na de ander ontspringt aan mijn handen op de door de hazelamp verlichte muur. O, waren mijn handen maar alvast groter, hoekiger en karaktervoller, want alles valt net te petieterig uit en wat hoekig hoort te zijn is rond: Napoleon lijkt een kleuter, de komkommer een augurk, de wilde Indiaan een kolibri! Alleen de haas, die is zelfs piepklein allerliefst, maar zó moeilijk te vormen dat men van pure inspanning voortijdig in slaap dreigt te vallen” (p. 29).

De aandacht voor haas, Napoleon en komkommer - maar eigenlijk haar totale artistieke activiteit - staat bij Mutsaers in dienst van haar behoefte het contact met de Dingen te herstellen, dat in de puberteit verloren is gegaan. Over dit verlies schrijft zij in *Hazepeper*:

„Ik was zestien jaar en had zestien zomervakanties aan zee doorgebracht. Het jaar daarvoor had ik nog zandkastelen gebouwd. De breuk trof mij als een slag. Daar liep ik in mijn mooie jurk, mijn oksels uitgeplukt. Mijn rok wapperde tegen mijn keurige benen zonder zand. En wat een handenvol werk had ik alleen al aan mijn opgestoken haar! Steeds weer woei de wind de hele boel los of dreigden er rare krullen te ontstaan door het zout. Was ik al bruin genoeg of zagen andere meisjes echt bruiner? [...]

Die breuk is het die ik van toen af aan met alle macht aan het herstellen ben, met in mijn hart de heilige overtuiging dat nóch die eerste liefde, nóch die eerste heftige vloedgolf erotisch hebben kunnen evenaren wat ik in een klap verloren had: het contact met de Dingen, de diepe verzonkenheid in het spel” (p. 54).

Zo geeft zij in *De markiezin* haar solidariteit met de Dingen gestalte door het voorstel niet alleen kunstwerken, maar alle Dingen van een eigen signatuur te voorzien. De Dingen zijn vertegenwoordigers van een bijna animistische wereld waarin het bedoelingsstelsel van de wereld van de anderen niet geldt.

Dat is een van de belangrijkste redenen waarom Mutsaers er zo op gebeten is haar eigen terrein te verdedigen tegen indringers die weigeren haar codes te respecteren. Deze behoefte had zij al in verschillende interviews uitgesproken, voordat zij haar in 1989 operationeel moest maken tegen de van verschillende kanten, maar vooral door Renate Rubinstein geuite beschuldiging van plagiaat in *De markiezin*. De affaire die uit deze beschuldiging voortkwam, bevestigde het gelijk van een van de belangrijkste lessen in dit boek: dat je nooit genoeg op je hoede kunt zijn.

Mutsaers zou het werk van Fritzi Harmsen van Beek hebben geplagieerd. Ook zou zij misbruik hebben gemaakt van haar vriendschap met Harmsen van Beek. Aanvankelijk was zij over die vriendschap heel open; na de affaire werd haar informatie cryptischer. Daarbij komt dat de kwestie van het plagiaat aanzienlijk ingewikkelder is dan in de discussie hierover naar voren kon worden gebracht.

Wat de vriendschap betreft: *Hazepeper* is opgedragen aan Fritzi, die ook als een van de geportretteerden met Napoleonssteek in het boek voorkomt; de vrijwel tegelijkertijd verschenen catalogus van Mutsaers' schilderijen wordt geopend met een brief van dezelfde vriendin, waarin hun vriendschap breed uitgemeten wordt als een bijzondere vorm van verwantschap: „Allemachtig hoe merkwaardig is het dat we, hoewel we jaren gescheiden waren in tijd en afstand, dezelfde dingen hebben verzameld en dezelfde dingen hebben gedacht. Toen ik al leefde en jij nog dood was, begon ik al druk schorten, hondestaarten, kikkermaskers, haze-oren en nachtponnen (weinig mensen in de wereld schijnen in de gaten te hebben hoe krankzinnig belangrijk het bezit van een nette nachtpon is) in te slaan met het oog op onze toekomstige ontmoeting waarvan ik nog geen idee had. Moet je nagaan wat raar dat is. En ook dat we zo verknocht zijn aan België, aan gokken in Knokke, aan papieren bloempjes en strandvermaak en de ezeltjes Sjefke en Plume uit De Haan, en de hazepluimpjes en dat we werkelijk dol zijn op de bespottelijke schoonheid van het antieke Franse chanson Madame la Marquise. Hoe vind je me dat?”

Deze opvallende verwantschap, ook al in een opsomming uitgedrukt, is het thema geworden van Mutsaers' roman *De markiezin*, waarvan de titel geïnspireerd is op genoemd chanson van Ray Ventura. Elk van de korte hoofdstukjes in deze roman staat op zichzelf en is meestal niet expliciet met eerdere hoofdstukjes verbonden. Ook dit boek heeft daardoor in zekere zin de structuur van de opsomming. Maar anders dan in het andere werk van Mutsaers heeft *De markiezin* ook een verbindende tijdsstructuur: om en om zijn er hoofdstukjes met nu eens het vrijwel chronologische verhaal van de ontwikkeling van een meisje tot jonge vrouw (van haar relatie met haar ouders, met de Dingen en met anderen), en dan weer monologen van een opbellende vriendin. Tijdsstructuur en opsomming wisselen elkaar af en beïnvloeden elkaar op geraffineerde wijze: de monologen van de vriendin gaan daardoor deel uitmaken van de kinderwereld; de ontwikkeling in de jeugd van de sterk op Mutsaers gelijkende hoofdpersoon wordt ermee stilgezet.

De fantasierijke wijze van formuleren van deze vriendin is dezelfde als die van Fritzi Harmsen van Beek (zie bijvoorbeeld het verschil in stijl tussen Harmsen van Beeks verklaring van de verborgen hand van Napoleon

HET RIJGEND SCHRIJVEN VAN CHARLOTTE MUTSAERS

en die van de andere door Mutsaers ondervraagd, *Hazepeper*, p. 50). Maar het is ook de wijze van formuleren van Mutsaers' vader in de andere hoofdstukken. *De markiezin* is niet zozeer een roman over bewondering van en identificatie met een vriendin, maar - door de totale structuur - een roman waarin iemand probeert de sprookjesachtige wereld die vroeger in stand gehouden werd door de vader, ook in later tijd te handhaven. De vriendin neemt daarin de rol van de vader over.

Dat zij voor die rol in aanmerking komt, is van het begin af aan duidelijk: ook zij sympatiseert met de Dingen en heeft genoeg aan een opsomming van de wereld. De sprookjesachtig verbeelde eerste keer dat de twee vrouwen elkaar ontmoeten gaat de bezoeker het huis door: „In vijf minuten slaagt ze erin om de dertig mooiste voorwerpen in huis aan te wijzen. Waaronder het wit porseleinen kerstboompje!” (p. 17). De vriendin kan dus vriendin zijn, omdat ook zij dol is op opsomming van haar privévoorkeuren.

Maar *De markiezin* is niet alleen een boek over deze bijna idyllische verwantschap, het is vooral ook een boek over ontgoochelingen, doordat de dood in toenemende mate een rol speelt in de vertelde geschiedenis. Op deze ontgoocheling wordt de lezer al in het voorwoord voorbereid, waar de onaangename schokken in het leven vergeleken worden met de sprong van majeur naar mineur of omgekeerd in de Russische volksmuziek soort Skatsjok.

Ook aan dit veel complexere literaire werk ligt dus een procédé ten grondslag uit de volkskunst. Het is een van de middelen die Mutsaers aanwendt om zware onderwerpen als vriendschap, liefde, teloorgang en dood licht te presenteren.

Wat het plagiëren betreft: met meer nadruk dan menig ander schrijver creëert Charlotte Mutsaers haar eigen literaire voorgelacht. Als zij ingaat op Julio Cortázar's grillige literaire creatie „cronopio”, dan brengt zij deze in verband met haar eigen geliefde komkommer; zo eigent zij zich dat deel van Cortázar's werk toe. Zoals zij zich al eerder werk van Jules Renard, van de Dingendichter Francis Ponge, van Jan Hanlo, Henri Michaux, Antoine de Saint-Exupéry (veel Franstaligen) en ook van Fritzi Harmsen van Beek heeft toegeëigend. Rijgers zijn dit allemaal, schrijvers van korte stukken die ze soms wel, vaak niet hebben samengevoegd tot een groter geheel, en Mutsaers' toeëigening komt niet voort uit gapzucht maar uit steelsheid.

Een groot deel van deze literaire familie zet Mutsaers in *Kersebloed* in het zonnetje. In dit boek komt zij ook herhaalde malen expliciet of impliciet terug op de plagiaat-affaire. Niet door te ontkennen dat de figuur van de vriendin in velerlei opzicht geïnspireerd is op Fritzi Harmsen van Beek, maar door zich het recht op citeren van een bijzonder persoon voor te behouden: „het onbillijke feit dat je de gewone mens vrijelijk in je boeken mag laten opdraven of citeren - zie Carmiggelt - terwijl de hele goegemeente moord en brand schreeuwt als iemand het waagt één zin gratis op te

tekenen uit de mond van de bijzondere mens” (p. 97). Ook door te vertellen over schrijfster-tekenares Dora Carrington, over wie de biograaf van haar partner Lytton Strachey malicieus schreef: „Ze had geen enkel zelfgevoel, omdat ze zichzelf als vrouw verachtte. Derhalve bond ze zich aan anderen om hen te imiteren. Ze leerde vlug hoe ze in Lyttons persoonlijke idioom moest spreken. Ze luisterde naar de muziek van Lyttons ego en leerde daar de deuntjes van [...]. Wat kon Carrington als het *alter ego* van Lytton doen toen hij verdween? Ze werd gereduceerd tot een holle mutatie van een dode”.

Met haar commentaar op deze passage verdedigt Mutsaers tevens zichzelf: „de vraag werpt zich op waar hij het in godsnaam vandaan haalt, vermits uit Carringtons brieven [...] een hoogst authentiek geluid opklinkt van iemand die voor alles zichzelf is” (p. 136).

Mutsaers voert met haar werk dus een pleidooi voor het bestaansrecht van een totale literaire familie, voor het recht ook om te zoeken naar nog onbekende verwanten. Binnen die familie is voldoende plaats voor de authenticiteit van het eigene. Die authenticiteit is onder meer te vinden in het beelden- en woordenarsenaal dat inmiddels als Mutsaersiaans getypeerd kan worden, de kralen aan haar ketting:

- wel honden, geen poezen;
- wel hazen (met hun onveilige leger), geen konijnen (met hun burgermanswoningen);
- wel gruwel, geen zoetelijkheid;
- wel volkskunst en authentiek speelgoed, geen design en massaspeelgoed;
- wel Sterre der Zee, geen vissers;
- wel België, geen Nederland;
- wel Frankrijk, geen Amerika;
- wel decoratieve opsommingen, geen lege redeneringen;
- wel Pappa, niet de moeder;
- wel volwassen kinderen, geen zeurende kinderen;
- wel steelsheid, geen gapziekte;
- wel licht, niet zwaar;
- wel een verzameling zelfportretten, geen zelfanalyse.